



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

68

Editorial board

- Živko POPOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
University of Novi Sad, Academy of Arts)
Aleksandar VASIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
(Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Zoran ĐERIĆ, PhD
(Serbian National Theatre / University of Banja Luka, Academy of Arts)
Katalin KAIĆ, PhD
(Professor emeritus of the University of Novi Sad)
Zoran MAKSIMOVIC, 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)
Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Jernej WEISS, PhD (Slovenia)
(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)
Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2023

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

68

Уредништво

- др Живко ПОПОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Александар Васић, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- 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 Катарина ТОМАШЕВИЋ
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2023

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 ПЕТАР Б. ГРУЈИЧИЋ Немањићи и пирамиде (Интерпретација историје у драми <i>Смрт Стефана Дечанског</i> Јована Стерије Поповића)	9
PETAR B. GRUJIĆIĆ, PhD Nemanjić Dynasty and Pyramids (Interpretation of history in the play <i>Smrt Stefana Dečanskog</i> by Jovan Sterija Popović)	22
Др НЕМАЊА В. САВКОВИЋ Мисли Јована Ђорђевића о глумцу и глуми	23
NEMANJA V. SAVKOVIĆ, PhD Jovan Đorđević's Thinking about Actors and Acting	38
МИЛАН П. МИЛОВАНОВИЋ, САША Б. СПАСОЈЕВИЋ, НИКОЛА П. ЗЕКИЋ и др ДАВИД Д. ПОКРАЈАЦ Јавни наступи Мијата Мијатовића (1887–1937): од интимне рибље вечере до Ројал Алберт хола	39
MILAN P. MILOVANOVIĆ, SAŠA B. SPASOJEVIĆ, NIKOLA P. ZEKIĆ, DAVID D. POKRAJAC, PhD Public Performances of Mijat Mijatović (1887–1937): From an Intimate Fish Dinner to the Royal Albert Hall	59
Мср АЛЕКСАНДАР С. МИТРЕВСКИ Написи о музици у великокикиндском листу <i>Југословен</i> (1931–1941)	61
ALEKSANDAR S. MITREVSKI, MA Texts about Music in the Magazine <i>Jugosloven</i> published in Velika Kikinda	78
Др ДИНА Д. ВОЈВОДИЋ НИКОЛИЋ Допринос радијском медију: Петар Бингулац и ангажман на Трећем програму Радио Београда	87
DINA D. VOJVODIĆ NIKOLIĆ, PhD Contribution to the Radio Media: Petar Bingulac and His Engagement in the Third Program of Radio Belgrade	100
Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК Кулунџићев сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта	101
MARIJANA V. PRPA FINK, PhD Kulundžić's Stage Language Expressed through Bodily Movement in the Perfor- mances at the Serbian National Theatre	118

Др САЊА Б. РАНКОВИЋ	
Морфолошке доминанте – знакови идентификације банијског вокалног дијалекта у Војводини	119
SANJA B. RANKOVIĆ, PhD	
Morphological Dominants – Identification Signs of the Banija Vocal Dialect in Vojvodina	127

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др МИЛЕНА М. ЛЕСКОВАЦ	
Рад на <i>Енциклопедији Српског народног позоришта</i> , најзначајнијој публикацији Српског народног позоришта	135
MILENA M. LESKOVAC, PhD	
Work on the <i>Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta</i> , the Most Important Publication of the Serbian National Theatre	140

ПРИКАЗИ REVIEWS

СТЕФАН З. САВИЋ	
<i>Корнелију у сјомен. Лейња школа појања – тридесет година трајања – Сремски Карловци 1993–2022. Звучна сјоменица</i> . Уредник: Наташа Марјановић. Нови Сад: „Прометеј“; Сремски Карловци: Друштво за неговање традиција и развој Сремских Карловаца; Београд: Музиколошки институт САНУ, 2022.	141
Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Облутак поново изрођен из реке (<i>Божидар Ковачек – Из Талијине радионице</i> , приредила Исидора Поповић, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2021)	146
Др ПЕТАР Б. ГРУЈИЧИЋ	
Историја и коментари (Петар Марјановић, <i>Театролошке теме и коментари</i> , Нови Сад: Матица српска, 2022.	150
Др ЖИВКО Д. ПОПОВИЋ	
<i>Енциклопедија Српског народног позоришта 1861–1986</i> , Том I–III, Нови Сад: Српско народно позориште, 2021	155

IN MEMORIAM

БОРИСЛАВ Ј. ХЛОЖАН	
Светозар Саша Ковачевић (Жабалъ, 3. јануар 1950. – Нови Сад, 18. септембар 2022)	161
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	163
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	169
РЕЦЕНЗЕНТИ	175

ПЕТАР Б. ГРУЈИЧИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

НЕМАЊИЋИ И ПИРАМИДЕ (Интерпретација историје у драми *Смрти Сћефана Дечанског* Јована Стерије Поповића)

САЖЕТАК: Иако присутна у опусима свих истакнутих драматичара у XIX веку, историјска драма имала је скромне резултате и остала је ван репертоарских интересовања код потоњих генерација. Разлоге те појаве покушавамо да размотримо на примеру опуса Ј. С. Поповића чије жанровске преокупације ће постати оквир за све оно што ће се у наредних сто година дешавати и на плану српске историјске драме. У том светлу, посебна пажња биће поклоњена предговору за драму *Смрти Сћефана Дечанског*, где писац као повод за објављивање своје драме наводи њену сличност са епом Јована Суботића. Али те сличности, као што ћемо видети, уопште нема, па се поставља питање о разлозима за такву пишчеву констатацију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјска драма, драматизација, историја националне драме, идентитет.

Премијером *Смрти Сћефана Дечанског* 4. 12. 1841. свечано је отворен Театар на Ђумруку, прво београдско позориште чији је рад трајао свега једну сезону. Ова је драма и код потоњих генерација уживала највећу репутацију из пишчевог некомедиографског опуса, иако је први пут објављена тек осам година након праизведбе, 1849. године. Разлог за толико кашњење открива предговор драме, један од свега два које је Стерија написао за своја „жалостна позорја“. Као разлог за објављивање драме и у међувремену учињене, наводно мање, преправке око имена ликова, Стерија наводи еп „истог садржаја“ Јована Суботића, објављен 1846. године. Увиђавност писца према тада младом Суботићу, његовом епу и „печатленију“ који је оставио на читаоце, образложена је потребом за утврђеним тумачењима и јединственом интерпретацијом

* petar.grujicic@fsu.edu.rs

тема из националне историје, уз изричиту напомену да: „ја никако не одобравам да се један исти предмет на сто начина описује, као Видовдан, Бој на Косову, Цар Лазар, Милошијада, Лазарица и о.п. тако, да читатељ у забуну не зна, шта ће о томе да мисли, и коме да верује“ (Поповић 2015: 51).

Како разумети ово круто, нефлексибилно становиште о историјској драми, иначе једно од ретких Стеријиних директних алузија на Аристотелову препоруку да се не смеју разарати основе утврђених прича (ARISTOTEL 1988: 66), и то, у наведеном случају, не у односу на расположиву историографску грађу, већ на у међувремену насталу поетску обраду, према којој се Стерија овде односи безмало инфериорно?

У покушају да одговоримо на ово занимљиво питање, напоменимо и то да је *Смрти Стефана Дечанског*, после *Смрти Уроша Јеђића* Стефана Стефановића и *Велимира и Косаре* Лазара Лазаревића, тек трећа драма која у историји српског театра драматизује судбину неког познатог националног владара као главног протагонисте. Уједно је то први и последњи Стеријин комад који претендује на историјску реконструкцију, узимајући у обзир биографије владара-прототипа и политичких прилика представљеног доба као коришћене грађе приликом писања драме. За Стерију је то била потпуно нова ситуација, јер је пре тога у *Светиславу и Милеву* он понудио само апокрифне или измишљене детаље о протагонистима – лик Милеве је био тек алузија на личност Оливере, сестре деспота Стефана Лазаревића која је одаслана у харем султана Бајазиде, док је главни лик Светислава у потпуности измишљен. Даље се од те алузије у *Светиславу и Милеву* у реконструкцији није ишло, па се основни заплет свео на мелодрамску нит приче о осујећеној љубави и Светислављевој пожртвованости да Милеву ослободи из харема, те потоњих измишљених догађаја и погибија у којима до краја комада страдају не само псеудоисторијски насловни јунаци већ и историјски неупитни Бајазид.

На сличан се начин ни у потоњем *Милошу Обилићу* из 1828. године Стерија није упуштао ни у какву историјску реконструкцију, најпосто зато што се ту бавио легендарном историјом чији су главни мотиви подразумевали ниво каноничне, традицијом већ оформљене интерпретације. Али, иако канонизован као светац, Стефан Дечански за Стерију очигледно није поседовао, и у довољној мери већ изграђену, типизирану слику коју би публика претходно подразумевала приликом гледања или читања драме. На то указују Стеријина каснија белешка из 1852. године и ту изнесена претпоставка да „Дечански краљ није био онако слабог духа као што се мисли“, алудирајући на слику владара као животног губитника, двоструко трауматизовану жртву од стране сопственог оца који га је у ослепео и сина који га је убио. Овде назиремо и редак

моменат Стеријиног поистовећења са неким од својих ликова, кроз запажање о меланхоличном темпераменту владара, особини коју је, као што је познато, писац приписивао и самоме себи (Поповић 1935: 7–8). Ту депресивну црту која се у разматрањима о Стерији, највише захваљујући Владети Јеротићу, до данашњих дана претворила у неку врсту дијагнозе, драматичар је поводом Стефана Дечанског описивао на следећи начин:

Људи овакови имају здраво расуђеније и чувствително срце, ал' су и раздражљиви, и немају брзу проицателност. Они су постојани у пријатељству, и лако другоме верују. Нико није тако уверен у сујети света као они, зато и не маре много за празну сјајност и ласкаве почести; но љубе добрим делима право почитаније код људи задобити. Неправда их јако огорчава, но склоњени су на помирење (Поповић 1935: 261).

Шта, међутим, од овако описаног психолошког профила ми видимо у деценију раније написаној драми? Само наговештаје. За разлику од пишчевих комедија, описи драмских карактера у „жалостним позорјима“ су наглашеније били у функцији драмске приче као примарног аспекта, па је такав случај био и овде, где се Дечански појављује тек у другом чину, у пасивној драмској позицији да предвидљиво реагује на једну већ претходно осмишљену дворску сплетку. У стрмоглавом кретању он све време предвидиво клизи низ длаку плана који су против њега сковали супруга Марија и саветник Теофил, не би ли омогућили да наследник круне постане Миличин син Сениша, уместо Душана као старијег сина из очевог првог брака. С друге стране, достојанство насловног лика, примерено највишем владарском рангу, у драми највише поткрепљују његова историзофска, писцу блиска размишљања о трагичној судбини сваке државничке власти. Сценска пасивност лика је, међутим, толика да његове мисли удворички изговарају и његови присутни уротници, лишавајући га чак и те већ довољно пасивизиране функције резонера:

ТЕОФИЛ: Владатељ мора да запостави своју срећу благостању општем, јер га је на то провиђеније поделило. Други узима што му је мило и драго за жену, а краљ се жени само величине државе и други околности ради.

ДЕЧАНСКИ: Ти говориш истину.

ТЕОФИЛ: Кад узмемо ствар управо, и треба тако да чини. (...)

(II, 4)

На другој страни, у драми посматрамо нарастајући уплив напредног мелодрамског тока, кроз љубавну причу Душана и Зорке, чијој

вези се Дечански противи, јер је Зоркин отац Светковић ниског друштвеног статуса, па је самим тим и недостојан зет будућег суверена. Зато је од стране уротника већ испланирани сукоб оца и сина неминован, а Дечанском, затеченом догађајима, преостаје само да се вајка:

ДЕЧАНСКИ: По чему сам ја слаб, и по чему је Душан бољи од мене? Нисам ли увео законе у земљи? Не ужива ли свако безбедност имања и личности? Шта ће више? Зар се величина састоји у проливању крви? (II, 5)

Али ова одлучност Дечанског, иначе ретка у његовим речима, још ређа је у његовим сценским испољавањима. Тако у четвртном чину, у једном од кључних монолога драме, он се пред слугом Добрињом вајка на Душана, дајући о себи слику као беспомоћном човеку услед ограничења које не доносе само текуће неприлике већ и сваки владарски положај:

ДЕЧАНСКИ: Краљ бежи од своји поданика, син против оца оружаном руком бесни. (*Окрене се Неродимљи.*) Душане, Душане, под стенама Неродимље гробницу видио! Но, зашто га кунем? Није ли онај цар дао ископати неваљалом сину само једно око, а, да закон у целости остане, себи само једно? Јер кривицу сина у полак носи отац. Моја је кривица доброта. Шта је доброта? Та и ова земља је добра, што се даје да је газим по вољи. Све ја добро увиђам, и не могу да употребим жестокост, да змији, што ме гризе, главу размрскам. Моји ме опорочавају, доброту бојажљивом мекошћу зову. О, ишчупајте ми само ово чувство, па ћете видети ко је Стефан; овако – несносан је себи, несносан и другоме.

ДОБРИЊА (забринуто трчи): Светла круно!

ДЕЧАНСКИ: Светла круно? Како је лепо ово име, за оне који га не носе. Метни само царски венац на главу, па ћеш видети како ти голи мач изнад темена виси.

(IV, 4)

Успех завереника, дакле, почива највише на њиховим проценама о предвидивим поступцима оца-владара и његовог сина, сходно њиховим опречним темпераментима. Тако одмах после сцене са Светковићем који се жали на оптужбе Дечанског, о томе како намерава да сопствену кћерку наметне Душану као снају, Душан добија вест од гласника да отац више не жели да са њим разговара, на шта син реагује предвидиво гневно. „После ужасног ћутања“, како наводи дидаскалија, Душан одговара гласнику:

Каж' мом оцу да он није отац, нити човек, него звер у шуми, и гори од звера, јер и звер свој пород тако не гања. Кажи му, да су између нас

прекинуте везе сродства и љубави. Кад се с њим сукобим неће ми бити отац, него лик чудовиште које је зачала природа, кад су се стихије пре постања јошт света бориле.

(III, 4)

Душан ту преувеличава опасност од оца из разлога које можемо двојако тумачити – или као срчану плаховитост, или као срачунато претеривање, где нејасно слутимо да је писац више на страни првог тумачења. Обе варијанте Душанов лик приказују у негативном светлу, али које писац настоји да дипломатски пригуши и са невеликим успехом прикрије. Оправдање за Душанов поступак посредно се наводи кроз већ поменуто уверење Дечанског да „кривицу сина у полак носи отац“, док на другој страни син више пута истиче себе као супериорнијег од оца, препознајући у себи наслеђене карактерне црте Немањића, али које отац не поседује у довољној мери. Тако на почетку четвртог чина, син одлучно говори о нужди насилног преузимања власти као немањићкој традицији коју, насупрот очевој благодати и попустљивости, почиње да све више осећа као сопствену, морално проблематичну, али са становишта владарске моћи пожељну природу. А да син заиста никада оца није видео као стварну опасност по себе откривамо касније, када на упозорење Светковића да на разговор са пораженим Дечанским не одлази без оружја, Душан сматра да за тим нема никакве потребе. Светковић и даље инсистира на упозорењу, подсећајући га на свађу Дечанског са сопственим оцем који га је својевремено био ослепео, на шта од будућег суверена добија одговор: „Друго је, Светковићу, срце у деде мога Уроша, ја га добро памтим, а друго је у Стевана Дечанског. Овај ће сузе пролити када ме клечећа види.“ (IV, 2).

Али упркос овој Душановој спознаји, кобни план краљице Марије и Теофила више није могуће спречити, па Светковићева кћер а Душанова несуђена супружница Анђелија – за коју поврх свега откривамо да га уопште и не воли – сва уплашена, добровољно одлази у смрт, не успевајући да преболи своју претходну љубав, војводу Милорада. Зато се гнев Светковића и осталих бунтовника, а најпосле и самог невољног Душана, обрушава на наивног краља који своју несмотреност плаћа сопственом главом. Тек ту излази на видело читав заверенички план и пред самим Душаном који, оставши и без оца и без изабранице, схвата да је изманипулисан, па се над телом преминулог оца заветује у последњој реплици драме:

ДУШАН (*падне над Ситефановим тѣлом на коленима:*) Оче, колико сам ја крив што те смрт крвнички постиже, ти сад најбоље видиш. Опрости и самом незнању, а ја ти се заклинам останцима светог живота

твога, да ћу Србију узвисити не само оружија силом, него правдом и законима.

(V, 11)

Завеса након ових речи пада преко позорнице, а ми имајући у виду наведен Стеријин опис Дечанског у белешци из 1852. године, остајемо у искушењу да упркос недореченом завршетку, обојицу главних ликова, и оца и сина, назовемо невољеним меланхолицима – једног који је управо пред нашим очима окончао свој живот, и другог који тек наговештава да ће попримити очеве, „не-немањићке“ карактерне црте. Опречност два карактера, дакле, уопште није изразита колико то до коначног расплета наговештава укупна поставка радње комада.

Осим тог меланхоличног наговештаја, сличност оца и сина је још очигледнија у њиховој драмској функционалности – иако главни ликови драме, они су пре свега пасивни актери, марионете и жртве касно откривене дворске завере, уз све психолошко-моралне последице које их осветљавају као недоследне, конфузне, а пре свега као наивне особе. Све ово је имало и конкретне жанровске импликације: драмска логика по којој је добро пасивно а зло активно, тежи једном специфичном жанровском подудару мелодраме и трагедије, на сличан начин на који су трагедије романтизма истих година већ увелико освајале европске позорнице својим драмским повестима о трагичкој немоћи хероја-владара да помире друштвени интерес са приватном срећом. Али по страни од ове тематске сличности, код Стерије нам пажњу привлачи – или боље речено, одвлачи – несразмера између сложене драмске поставке и њене потоње неадекватне разраде у односима актера. И колико год да је Стерија, нарочито у комедијама, увек био наглашено заокружен психолошким аспектима у приказу ликова и њихове театарске рецепције, главни су ликови *Смртии Сјефана Дечанског* сведени на свега неколико испољених карактерних црта у релативно малом броју сцена, као да се писац из неког разлога устручавао подробније разраде.

Разлоге за ово устручавање тумачимо са идеолошког и са сценско-драматуршког аспекта. Прилично су очигледне намере писца да се у комаду ублаже или чак амнестирају негативне стране историјског Душановог лика, али не толико због идеолошких потреба у приказу најмоћнијег Немањића, већ можда пре због опасности да се ове негативности, због спознаје да „кривицу сина у полак носи отац“, могу преликати на насловни лик Дечанског. Са становишта данашњих, али и многих традиционалних резоновања о устројству трагичке приче, ово избежавано решење нам ипак изгледа занимљивије од понуђеног. Тако се писац одлучио за поједностављење сижеа, руковођен једним свеобухватним начелом наивности у којем се ликови на сцени – једнако као

и публика Театра на Ђумруку у својим перцептивним капацитетима – приказују као лаковерни, па се стога и драмски заплети у већини Стеријиних „жалостних позорја“ конструишу као дворске интриге чије жртве се приказују као исувише наиван, лак плен за туђе сплетке и подметања. Али за Стерију и његову публику није било свеједно да ли је наивна особа приказана на сцени обичан (мало)грађанин попут Феме или Јање, или краљ попут Дечанског. Зато драматичар посеже у „жалостним позорјима“ за још једним нивоом карактеризације – приказу протагониста не само као наивних већ и надасве као невиних, морално чистих, неукаљаних особа. Природу тежње да се ликови предоче са њихове наивне, лаковерне стране, али у другачијем светлу него у комедијама, уверљиво илуструје већ почетна сцена *Смртии Снефана Дечанског* – приказ детета који усмерава читаву једну наративну и жанровску фокусираност, прилагођену безмало дечијем нивоу извођача и публике:

МАРИЈА: Сунце моје слатко, како се мајци за војника справља.
Али, ах, нашто, кад није оцу јединац, као што је мајци својој.

СИНИША: (Ступи ближе) Погле, мумко, како сад могу да ударам мачем.

МАРИЈА: Слатко чедо, ти ћеш мајци твојој јунак бити.

СИНИША: Чекај док порастем, па ћу покорити све, чак до Цариграда. Знаш како ми је браца говорио, да ћу код њега бити први војвода.

МАРИЈА (печално): А не њему раван, или већи од њега? Ах, тај ће твој браца доћи на престол, а ти...

СИНИША: Е, ја њему не дам; знаш како удем да плачем, па мора да ми учини што хоћу.

(I, 1)

Није нам тешко да исту сцену замислимо и у форми позоришног таблоа, тог особитог жанра из историје театра који за модерне сензибилитете захтева посебан напор у предочавању. Као сажето „острвце значења“ (SARAZAK 2009: 183), уз свој наглашен визуелни, статични аспект, таблои су, по свему судећи, пружали знатна оправдања за поменуте техничке и формалне оскудности, лишавајући писца пре свега потребе за сложеном психологијом ликова. То нас уједно наводи на другачија тумачења од оних која су Душанов лик у драми превасходно тумачила као потребу да се идеолошки ублаже, прикрију или чак оправдају Душанови мотиви, по којима се писање драме претворило ни у шта друго до у задатак како оправдати Душаново оцеубиство. Јер да су осим идеолошких, овде у игри били и сценско-драматуршки разлози, сведочи нам управо нужда да се у малом броју табло-сцена исприча обиман садржај, што је резултирало многим недореченостима

у развоју радње и карактеризацији ликова. Ова замерка о формалној скучености пишевог поступка, као настојање да се комплексни односи и обимна грађа прикажу у недовољном броју сцена, остаће као једна од најчешћих примедби и поводом осталих Стеријиних „жалостних позорја“.

Поводом исте драме занимљив је и идеолошки став о историјској митопоетизацији изнесен у предговору, донекле различит у односу на пишева, у више наврата елаборирана схватања о приказивању историјских тема. Против поступака самоцензуре и идеализације Стерија је оштро иступао нарочито у потоњим фазама свог стваралаштва, управо у годинама када је и, потакнут публицитетом Суботићевог спева, одлучио да *Смрти Стефана Дечанског* напокон одштампа. У прилог тим ставовима убрајамо и накнадна становишта попут оног из предговора *Рогољуцима* (Поповић 2014: 379), а ту је такође и педесетих година изречено становиште о потреби критичког писања у историографији:

Повјесница је српска тамом покривена, подаци растурени и замршени; част по част, догађај по догађај треба историк наш трудно да истражује, па кад све то изнађе, треба да са зрном соли прегледи, да се добро проточи, и оно само задржи, што је истинито, а да се одбаци што је или неосновано или лажљиво, или од противника или пријатеља измишљено (Поповић 2001: 158).

Да се у *Стефану Дечанском* ипак радило више о театарској а не само о идеолошкој изнудици, у списатељској фази када је Стерија тек артикулисао свој приступ историјским темама, посредно нам говори и његово прећутно дистанцирање од *Смрти Уроша Њешића* Стефана Стефановића, у којој тема Душановог оцубиства не само да није остала прикривена већ се разоткрила у сржи трагичке поставке насловног лика. Стефановићева је трагедија, штампана тек 1840. године, и пре свог извођења у Театру на Ђумруку имала неколико својих претходних поставки, а своју сценску виталност сачувала је до данашњих дана и стекла репутацију младалачког ремек-дела, чија је аутентична слика историје засенила драмска остварења не само у свом добу већ и читаво наслеђе српске историјске драме XIX века.

Стерија, међутим, Стефановићеву трагедију у предговору за *Смрти Стефана Дечанског* и не помиње, него се брине о Суботићевом епу чију интерпретацију историје својом драмом не жели да доведе у питање. Који су били разлози тог Стеријиног превида који није могао бити случајан, изузев услед околности да је у том тренутку млади Стефановић, иначе Стеријин познаник и колега током студија у Пешти (о чему нас обавештава Јосип Лешић [1998: 28–29]) већ две деценије

био упокојен? О томе данас можемо износити само претпоставке. На једну од њих, ону најизгледнију, посредно указује управо кориштена структура таблоа у основи Стеријине драме – Стерија је Стефановићев комад вероватно сматрао сценски недовољно функционалним и тешким за приказивање. У извођењу Театра на Ђумруку, *Смрти Уроша ђеђаја* трајала је око пет сати¹, и данас нам заиста изгледа мало вероватно да су њени инсценатори, упркос податку да је драма потом репризирана, тада били у стању да постигну оно што потоње генерације нису успевале ни у неупоредиво повољнијим професионалним и техничким условима – да унутар једног обимног, текстовно гломазног дела, упркос његовој стабилној структури и оригинално разрађеним односима између ликова, артикулишу основу која би у задовољавајућој мери комуницирала са публиком. За Стерију као сценског експериментатора и практичара, коме је тих година нарочито било стало да што потпуније испита перцептивне, а посебно емоционално-афективне реакције публике, ово није могло да промакне као значајна мана. Осим идеолошки осетљивог третмана теме о Немањићима, за тадашњу јавност, која је у глумачке квалитете посебно убрајала чак и патриотски занос, тј. „љубав Србству“², Стефановићева трагедија је, без обзира на све њене изузетне списатељске и историозофске одлике, Стерији вероватно изгледала као комад ван адекватних могућности сценског представљања, па је стога за своју драму о последњим Немањићима морао да потражи форму која би више одговарала перцептивним капацитетима публике, а пре свега императиву „допасти се“, назначеном у предговору за *Светислава и Милеву*.

И најпосле, као највеће изненађење поводом *Смрти Стефана Дечанског*, посебно нас интригира дело које писац наводи као главни повод за објављивање своје драме – Суботићев еп *Слава краља Дечанског и рај Бујара са Србима*. Читање Суботићевог десетерачког епа, написаног у годинама када Суботић још није ни отпочео своју драматичарску каријеру, у компарацији нас оставља затеченим, јер прилично је очигледно да се – иако Стерија наводи да су упоређени еп и драма „истог садржаја“ чији се планови „прилично слажу“ – ради о делима која скоро да немају никакве међусобне сличности. Суботићев еп опева рат краља Дечанског са бугарским царем Михајлом, потакнут одбраном брачне части бугарске царице, иначе сестре Дечанског, а коју је цар

¹ Различите податке о трајању извођења *Смрти Уроша ђеђаја* наводи Ерчић, и оне се, зависно од извора, крећу од четири и по до пет и по часова, уз напомене о, упркос толиком трајању, знатном интересовању публике да погледа ову представу (Ерчић 1987: 12–13), чак и у репризном термину Театра на Ђумруку.

² Податак преноси Боривоје Стојковић, поводом рецензије представе *Краљевић Марко и Арајин* Атанасија Николића у *Новинама српским* (Стојковић 2014: 132).

Михајло изненада оставио, превенчавши се за „лепу Теодору“, сестру цара Андроника. Дечански се у Суботићевом епу упушта у сукоб са вишеструко јачим противником и његовим моћним савезницима, али на крају ипак побеђује, захваљујући изузетној вештини сина Душана који на мегдану убија Михајла. У епу, дакле, не само да ништа не нарушава складан однос оца и сина већ га завршетак, за разлику од Стеријине драме, глорификује: одушевљени отац нуди Душану да одмах преузме власт јер им је свима „осветлао образ“, што Душан скромно одбија у говору који окончава стиховима – „Зао отац који ништа не дае, Горый сынъ е кои све узима“ (Суботић 1846: 47).

О сукобу оца и сина и његовом трагичном расплету, дакле, не само да нема ни наговештаја већ се свршетком епа он, у приказу једне савсим друге историјске епизоде од оне из Стеријине драме, очигледно заобилази. Шта је онда уопште потакло Стерију да утврди сличност два дела, натеравши га да чак одштампа сопствену драму, читавих седам година после праизведбе?

Мало је вероватно да је Стерија заиста веровао у једну такву непостојећу сличност, чак ни у њему увек блиској, мелодрамској назнаци Суботићеве епске експозиције, где се узрок предстојећег окршаја Срба и Бугара није тражио у конкретним историјско-политичким приликама, већ на формулативно-епски начин, у брачној невери једног од актера, овога пута бугарског цара Михајла. Стеријино инсистирање на „једнообразном“ схватању историје, за које неуверљиво тврди да ова два дела не нарушавају, може се, у најбољем случају, разумети једино тако што њихови прикази нису били у отвореној колизији – а избегавање директног конфликта је, као и у драматургији „веселих позорја“, увек важна свесна и несвесна пишчева интенција. Ипак, с обзиром на 1849. годину када се драма први пут штампа, дакле одмах након пишчевог једва преживљеног револуционарног вртлога из 1848. године, немогуће је у чину закаснелог штампања не препознати и неку врсту прикривене провокације, чак својеврсне борбе за „ауторско право“ у поетској обради историје, а коју је Суботић и даље решавао у духу традиционалне, десетерачке митопоетизације коју је Стерија, прилично очигледно, већ тада сматрао сценски превазиђеном.

Ипак, загонетка предговора *Смртии Стефана Дечанског* и његове помирљиве, чак инфериорне интонираности и даље остаје у сенци Стеријиног истовременог, нама речитијег прећуткивања трагедије Стефана Стефановића, нарочито у светлу наших настојања да истражимо Стеријине формалне приступе историјским темама. Комбинација мелодраме и таблоа се Стерији и у претходним драмама наметнула као делотворна форма и оптимално решење, упркос томе што су повољни одзиви публике ту вероватно односили превагу над естетским крите-

ријумима. Јер управо је у жанру мелодраме Стерија открио велики ослонац за претходне две историјске драме, *Свештислава и Милеву* и *Милоша Обилића*, уједно и своје прве театарске успехе, а нарочито поводом првенца *Свештислава и Милеве*, комада који је већ два пута био штампан, као „случај који се није догодио ни са једним српским делом“ (Новаковић 1907: 16). И поводом премијере *Милоша Обилића* у извођењу Летећег дилетантског позоришта у Панчеву 1838. године, такође можемо извести сличне закључке, јер без те врсте охрабрења од стране публике писац свакако не би прионуо на писање *Смрти Свештислава Дечанског*, између осталог и зато што се радило о технички захтевним и визуелно сложеним ансамбл-представама. Уопште, сви Стеријини некомиографски комади већином поседују овај изразит, захтеван продукциони аспект. У њима више не препознајемо аутора „сиромашног театра“ из његових комедија, јер ово су драме са великим бројем лица, честим променама декора, уз призоре масовних сцена или чак војничких окршаја попут битке на Косову у *Милошу Обилићу*. Уопште, Стеријина „жалостна позорја“ нам данас пуно откривају о перформативној пракси таблоа као врсти сценског илузионизма, уз дидаскопије које понекад и у детаљу пластично дочаравају изразиту ликовност сцене. Међу њима посебно издвајамо ону из *Смрти Свештислава Дечанског*, код монолога Зорке, Душанове несуђене љубавнице, пред њену погибију:

Врт у Светковићевом двору, на среди види се једна пирамида. Сунце је село, и сутон се почиње ’ватати.

(III, 5)

Контрафактуална индикација о пирамидама на средњовековном српском двору јасно нам открива колико су Стеријине намере у овој драми, и не само у њој, биле далеко од историјске реконструкције, већ као и у комедијама, пре у домену својеврсне бидермајерске езотерије или, као у овом случају – египтоманије, која је своју већ знатну традицију имала у српским предромантичарским романима Атанасија Стојковића и Милована Видаковића. Ту визуелну компоненту таблоа, у којој је било важније оно што се на сцени види од онога што се на њој говори, делимично можемо да упоредимо са једном непозоришном врстом савремене драматургије, оном из графичких новела и стрипова, али уз једну индикативну разлику – визуелна статичност таблоа, ако је судити по Стеријиним драмама, није подразумевала оскудност дијалогског теста. Ово нас наводи на констатацију да вербално нагомилавање, чија је последица и драмска статичност, Стеријиној публици није превише сметало, јер оно до чега јој је код историјских таблоа било

највише стало јесте околност да пред очима, по могућству што дуже, гледа сценски инкарниране познате ликове из прошлости, па макар то што они говоре на сцени и не било толико важно ни садржајно.

Овим поводом користимо прилику да већ поменуто начело наивности доведемо у контекст ширих пишчевих антрополошких ставова која се у процесу театарске трансформације надовезују на њен наредни корак, у вези са још једним идејним начелом – начелом невиности. Да је релација невиност–наивност била у непосредној вези са пишчевим филозофско-антрополошким схватањима о „чувствима“ и емоционалној природи човека, указују нам, између осталог, и места које у напоредној структури Стеријине песничке збирке *Даворје* заузимају препеви римског класика Хорација. Мирон Флашар нарочиту пажњу поклања управо Хорацијевој оди I 22, *Integer Vitae*, која у групи прпева унутар збирке заузима посебно место, између осталог и по томе што јој Стерија даје наслов *Невиносић*, „јер песма говори о одсуству личне кривице и о спокојству које човеку доноси мирна савест“ (Флашар 1988: 314), као што и „спрега појмова страст–чувство и страст–раздор, заузимају истакнуто место у концептуалном слоју Стеријине збирке“ (Флашар 1988: 418). Иако настала пред крај пишчевог живота, збирка *Даворје*, у свом тематско-филозофском и структурном устројству поетски артикулише аналогиије какве распознајемо и у пишчевом драмском опусу, посебно поводом жанровске поделе на „жалостна“ и „весела“ позорја, али где тема невиности, схваћене као стање човекове неупрљане савести, има истакнутије место у некомедиографском делу опуса – на шта најдиректније указује већ наслов пишчеве прве драме: *Невиносић* или *Светислав и Милева*. У том смислу, сижејни обрасци мелодраме, схваћени као одбрана „невиности без заштите“, нису имали само свој позоришни већ и читав један филозофски аспект интересовања у различитим фазама пишчевог стваралаштва, уз жанровско експериментисање које је било поглавито срачунато на афективне реакције публике и испитивања домета њене емпатије.

У Стеријиним мелодрамама, међутим, наивну лаковерност не показују обични људи из „веселих позорја“, него владари чија хуманост не може да се помири са неизбежним суровостима владарске праксе. Ова њихова црта није била резултат историографске реконструкције и биографског портретисања, колико историографских ставова писца, а та се невиност – коју у *Смрти Свјетлана Дечанског*, видели смо, не оличавају чак ни деца – везује најпре за ликове анонимних љубавника које радња комада, обично у напоредним драмским токовима, ставља на пробу. Исход те пробе је углавном исти, у трагичним завршецима где један од љубавника или обоје губе живот, па тако призори лудила којим окончавају комедије у мелодрамама смењују призори смрти. У

исти мах, наивност Стеријиних трагичних владара из „жалостних позорја“, ма колико писац настојао да је прикаже као моралну и пре свега *мелодрамску* доброту, тешко да би се могла описати и као њихова владарска, па чак ни као здраворазумска мудрост.

У хронологији пишевог стваралаштва, приметно је да Стерија, већ после *Наога Симеона* као претходно написане драме, мелодраму више није сматрао довољно адекватним жанром у обради историјских тема које су почеле све више да га надахњују. Јер колико год да је *Милош Обилић* представљао охрабрење, а *Наход Симеон* пометњу, *Смрти Сћефана Дечанског* очигледно није успела да код писца у довољној мери поврати поверење у мелодрамске механизме, који су у овој историјској драми остали упадљиво потиснути. Искуство Театра на Ђумруку је ревидирало многа пишева схватања, па и она о могућностима историјске драме попут *Смрти Сћефана Дечанског*. Иако се, сходно расположивим изворима, радило о успешној премијери која није изазвала негативне реакције – у предговору штампаног издања писац чак наглашава да је дело „увек представљано бивало на особито задовољство гледалаца“ (Поповић 2014: 161) – већ само по себи је индикативно што се овакав приступ историји више неће поновити у пишевом опусу. Имајући у виду високи ниво освојене психологизације ликова у комедијама, одсуство макар приближно сличног нивоа у „жалостним позорјима“ није могло остати непримећено од стране писца. Такође, пишева тежња за јединственом, „једнообразном“ интерпретацијом историје, зарад отклањања опасности да публика „у забуни не зна, шта ће о томе да мисли, и коме да верује“, овим комадом није била отклоњена, већ напротив: ма колико се писац потрудио да једну бруталну борбу за престо у драми ублажи тиме што ће је превести на идеолошки неутралан план мелодраме, приказивање цара Душана као оцеубице, уз сва сваљивања кривице на зле саветнике, неизбежно је отварало табу теме из националне прошлости за које се Стерија, по свему судећи, ипак уверио да их је било пожељније избећи. Осим помињања Суботишевог епа у предговору *Смрти Сћефана Дечанског*, о томе нам индиректно сведочи и његово прећутно дистанцирање од Стефановићеве *Смрти Уроша Њешића* у чијој сенци Стеријин комад дефинитивно остаје. Стерија је, највероватније, Стефановићеву драму сматрао исувише радикалном у интерпретацији историје, баш као што је и њене сценске одлике, написане у духу надируће романтичарске драматургије коју је у то време већ добро познавао и чак преводио, сматрао сценски нецелесходним, не само због текућих рђавих театарских (не)условности него и једног далеко ширег схватања театра у којем је императив „допасти се“, назначен већ у предговору за *Свјетислава и Милеву*, био надређен свим осталим етичким и естетичким вредношћима.

ЛИТЕРАТУРА

Сви цитати из Стеријиних дела преузети су из издања:

Поповић, Јован Стерија. *Целокућина дела*. Књ. 5. Београд: Народна просвета, 1935.

Поповић, Јован Стерија. *Кријишке, ђолемике, ђисма*. Вршац: КОВ, 2001.

Поповић, Јован Стерија. *Весела ђозорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.

Поповић, Јован Стерија. *Жалосћина ђозорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2015.

Ерчић, Властимир. *Истђоријска драма у Срба од 1763. до 1860*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1974.

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ књ. 428, св. 4 (октобар 1981).

Лешић, Јосип. *Сћерија грамски ђисац*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1998.

МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Мала истђорија срђској ђозоришћиа XIII–XXI век*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.

МИЛИНЧЕВИЋ, Васо (ур.). *Јован Сћерија Појђовић*. Београд: Завод за издавање уђбеника Социјалистичке Републике Србије, 1965.

МИЉКОВИЋ, Бранислав, Милан Ђоковић (ур.). *Књђа о Сћерији*. Београд: Српска књижевна задруга, 1956.

НОВАКОВИЋ, Стојан. *Јован Сћеријин Појђовић*. Београд: Државна штампарија, 1907.

СИМОВИЋ, Љубомир (ур.). *Јован Сћерија Појђовић 1806–1856–2006*. Београд: САНУ, 2007.

СТОЈКОВИЋ, Борислав. *Истђорија срђској ђозоришћиа од средњђђ века до модерној доба (драма и ђђпера)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.

СУБОТИЋ, Јован. *Крaљ Дечанскђй : ђђђђ у ђсамъ ђђсама*, писмены кр. Свеучилишта Пештанскогъ. Будим, 1846.

ФЛАШАР, Мирон. *Сћудђје о Сћерији*. Београд: Српска књижевна задруга, 1988.

ФРАЈНД, Марта. *Истђорија у драми – драма у истђорији*. Нови Сад: Прометеј, 1996.

ANĐELKOVIĆ, Sava (ur.). *Jovan Sterija Popović – klasik koji nam se obraća*. Vršac: KOV, 2006.

ARISTOTEL. *Poetika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988.

FISCHER LICHTE, E. *History of European Drama and Theatre*. New York: Routledge, 2002.

LINDERBERGER, Herbert. *Historical Drama. The Relations of Literature and Reality*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1975.

SARAZAK, Žan Pjer (ur.). *Leksikon moderne i savremene drame*. Vršac: KOV, 2009.

Petar B. Grujić

Nemanjić Dynasty and Pyramids (Interpretation of history in the play *Smrt Stefana Dečanskog* by Jovan Sterija Popović)

Summary

Although present in the opuses of all prominent playwrights of the 19th century, historical drama had modest results and remained outside the repertory interests of later generations. The reasons for this phenomenon are considered in the example of the opus of J. S. Popović, whose genre preoccupations will become the framework for everything that will happen in the next hundred years in the realm of Serbian historical drama. In that context, special attention is paid to the preface to the play *Smrt Stefana Dečanskog* (The Death of Stefan Dečanski), where the writer cites its resemblance to the epic poem by Jovan Subotić as the reason for publishing his play. However, there are no such similarities at all, so the question arises about the reasons for such a statement by the writer.

Keywords: historical drama, dramatization, history of national drama, identity.

НЕМАЊА В. САВКОВИЋ

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,

Факултет уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

МИСЛИ ЈОВАНА ЂОРЂЕВИЋА О ГЛУМЦУ И ГЛУМИ**

САЖЕТАК: У раду истражујемо мисли о глумцу и глуми једног од најзначајнијих српских позоришника из XIX века и заслужног националног културно-просветног прегаоца – Јована Ђорђевића. У рецепцији његовог стваралачког опуса досад је недовољно пажње поклањано театролошким прилозима, особито написима који садрже мисли о глумцу и глуми. Поред приказа и тумачења таквих Ђорђевићевих написа, покушали смо и да откријемо ауторе који су утицали на обликовање његових позоришних назора. То нас је довело до закључка да је Ђорђевић, као мало ко међу Србима у XIX веку, добро познавао историју и теорију европског позоришта и драме, те да је својим размишљањима о глумцу и глуми – а нарочито написом у којем је утврдио типологију овдашњих глумачких карактера и дао студију глумачке психологије – исказао ванредну способност за теоријску анализу позоришних феномена и дао вредан допринос традицији српске театрологије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Ђорђевић, глумац, глума, позориште, театрологија.

Јован Ђорђевић један је од највестранијих српских интелектуалаца у XIX веку. Рођен је 1826. године у Сенти, у тадашњем Аустријском царству. У родном месту похађао је основну школу, а гимназију је учио у Сегедину, Новом Саду и Темишвару. Завршио је три године студија медицине у Пешти. Радио је у Новом Саду као професор латинског језика, историје и географије у гимназији, у Шапцу као директор полугимназије и у Београду као директор Прве гимназије, професор и директор Учитељске школе, професор Више девојачке школе, те професор историје на Великој школи и Војној академији. Поучавао је

* nemanja.savkovic@art.pr.ac.rs

** Рад је настао на основу необјављене докторске дисертације под насловом *Теоријска мисао о глуми у српском културном простору до 1944. године*, одбрањене 2021. године на Факултету драмских уметности у Београду.

и престолонаследника Александра Обреновића. Мимо бројних позоришних послова, био је активан као секретар Матице српске и уредник *Србској лейооиса* у Пешти, коуредник *Србској дневника* у Новом Саду, министар просвете, члан Дружтва србске словесности (данашње Српске академије наука и уметности), члан Главног просветног савета, саоснивач Српске књижевне задруге, аутор школских уџбеника, речника, научних чланака, биографија, рецензија, путописа итд. Одликован је орденима Светог Саве (три реда) и Белог орла.

У својим разноврсним културно-просветним активностима Ђорђевић је увек проналазио, по речима Андре Гавриловића, „полазну тачку за рад на корист народну“ (Гавриловић 1903: 21), док су о њему као професору остала сведочанства као о великом хуманисти и узорном педагогу, који је ђачкој и студентској омладини приступао увек са пуно разумевања и широкогрудости (Милутиновић 1968: 735). Био је изврстан зналац матерњег језика и књижевности – одушевљени Вуков присталица – и низа страних језика и књижевности: латинског, старогрчког, немачког, француског, руског, пољског и мађарског (Туроман 1901: 328). О позоришту и позоришницима много је писао – историографске, полемичке и пропагандне чланке, портрете, некрологе, стручне елаборате, позоришне критике, законске предлоге, беседе, правилнике о раду, статуте итд. Аутор је бројних превода и посрба комада са немачког, француског и мађарског језика, као и сценске алегорије *Маркова сабља*, написане 1872. године поводом ступања на кнежевски престо Милана Обреновића. У комаду се налази и песма „Боже правде“, која ће десет година касније, приликом проглашења краљевине, постати српска химна. Имао је и два неостварена издавачка плана у Београду: 1870. године хтео је да покрене позоришни часопис под називом *Позорница*, а 1872. године едицију изабраних домаћих и страних драма (*Зборник Београдској народној позорицији*) приказаних на сцени Народног позоришта (Ковачек 1964: 298–299).

У домаћој позоришној историографији Ђорђевић је с правом назван „оцем“ новосадског и београдског народног позоришта, пошто је у њихово оснивање уложио више труда и времена од свих осталих који су у томе учествовали и пошто је шеснаест најбољих година свог живота посветио стасавању ових позоришта у респектабилне културне установе (првенствено као управник и драматург, али и као преводилац, драматичар, позоришни публициста, глумачки педагог и редитељ). По својој спреми, радиности и пожртвованости, оцењује др Миховил Томандл, он спада у онај низ војвођанских трудбеника који су својим романтичарским заносом, либералним погледима и националним одушевљењем много допринели културном развоју српског народа с обе стране Саве и Дунава (Томандл 1953: 184). Његовом делатном родољубљу

дневнополитички рад није био подстицајан, више му је поговарало да осмишљава и реализује конкретне културне и просветне пројекте. У Српском Војводству најагилније од свих спроводио је политичку платформу др Светозара Милетића у културној сфери – врхунац те активности представља историјски подухват стварања Српског народног позоришта у Новом Саду 1861. године. Када је седам година касније прешао у Београд, био је вођен интуицијом, примећује др Гаврило Ковијанић, да престоница Србије под кнезом Михаилом преузима вођство не само у ослободилачкој борби већ и у мисији националног и културног успона свеколиког српског народа (Ковијанић 1971: 174). У тој мисији он је видео смисао свог живота и могућност крајњег личног домета, подређивши јој остале своје стваралачке капацитете. Веровао је да ће у Народном позоришту имати више простора да примени стечена знања и умења у руковођењу позориштем и да ће својим ангажманом, уз допринос осталих позоришних прегалаца, учинити да оно постане најснажније упориште српске културе. Његов племенити идеализам био је, међутим, противстављен многим препрекама и отпорима који су искрсавали како у политичком и државном животу Србије, тако и у сâмом Позоришту.¹ Какве је све „дезилузије“ претурio преко главе кад је морао да се одрекне позоришта, пита се Јован Грчић, и подсећа да је и Хајнрих Лаубе (Heinrich Laube), истакнути немачки позоришни руководиоца, такође „много препатио“ током своје позоришне каријере, али да је само четири године – у односу на Ђорђевићеве двадесет три – био принуђен да „протавори“ без утицаја на прилике, које је, уз јединствен самопрегор, сâм створио и учврстио (Грчић 1930: 10). Ђорђевић о томе није јавно говорио и одлазак из Позоришта правдао је умором и жељом за поновним педагошким радом, али је у мемоарским записима признао да је у Београду доживео „разочарање“ којем се није надао: „Место да управљам с позориштем по мом најбољем уверењу и могућству, морао сам гледати, како се баш они утискују, да ми положај отежају и огорче, од којих је требало да имам помоћи, а не сметње“ (Шевић 1910: 56).

Као аутентични романтичар Ђорђевић је позориште држао за преку духовну потребу Срба, доказ њихове националне самобитности и залог будућности, чувара матерњег језика и народних обичаја, будиоца свести и поноса народа. Позориште нам даје „и забаву и поуку“, писао је, „облагорођава“ нам срце, „припитомљава“ нас (Ковијанић 1971: 253).²

¹ „Намесништво и меродавне личности правили су Ђорђевићу непрестано сметње, јер су хтели да они сами управљају свачим, те су Ђорђевића све већма потискивали“ (Савић 1924: 210).

² Навод је из концепта једног Ђорђевићевог неадресираног писма из 1873. године.

По речима Антонија Хацића, његовог блиског пријатеља, „из темеља“ је познавао свет на даскама, имао је истрајности у раду, поштења, такта у општењу и био је савестан, тачан, непристрасан и праведан у вршењу дужности (Хацић 1901: бр. 29–30: 956). Ђорђевић је несумњиво био наш најзначајнији позоришни руководилац у XIX веку. Поред љубави и ентузијазма за позориште, поседовао је и друге квалитете неопходне за руковођење позоришним колективом: био је ерудита, имао је поуздано позоришно образовање, теоријско и практично, пратио је страну позоришну и књижевну сцену, стекао је ауторитет међу позоришницима, умео је сажето и убедљиво да образложи своје замисли и ставове. Сматрао је да управник позоришта који жели много да постигне а не располаже великим средствима мора, уз све друго, имати и три „ретка својства“: енергију, одлучност и организаторски таленат (Ђорђевић 1894: 98). Управник треба да буде „душа свему“, да буде „конац, који се кроз све листове провлачи и не да књижи да се распадне“, да свуда буде присутан, свуда да суделује и помаже, да даје „импулс“ целокупном раду и да све засебне радове „у међусобну хармонију доводи“ (Ђорђевић 1896: 109). Он треба да буде „отац и мати“ позоришту, те да му глава и срце уз њега буду, „а не на другој страни“ (Ковиланић 1971: 227).³

О позоришним ауторима које је највише ценио и који су, извесно, утицали на обликовање његових позоришних назора сазнајемо, између осталог, из једне његове иницијативе. Наиме, на седници Одбора Народног позоришта од 26. јуна 1869. године једногласно је усвојен Ђорђевићев предлог да се из Беча за библиотеку Позоришта набаве две књиге: *Бурџеајзер*, од Лаубеа, и *Умјетности њосџајања љумцем*, од др Рафаела Хелбаха (Rafael Hellbach) (*Извод* 1870: 90–91). То су уједно прве две позоришне књиге које се помињу у неком званичном документу Народног позоришта. С обзиром на то да су набављене за интерну употребу, оправдано је претпоставити да су их чланови Одбора препоручивали глумцима као теоријско образовно штиво – разуме се, онима који су познавали немачки језик. Лаубе – популарни, мада осредњи драмски писац и приповедач – био је један од најзначајнијих позоришних управника у XIX веку и Ђорђевићев главни узорник у том пољу деловања. Прославио се руководећи бечким Бургтеатром у периоду 1849–1867. године, уздигавши га педесетих година на европски позоришни трон. Касније је водио и градска позоришта у Лајпцигу и Бечу, а о својим управничким и редитељским искуствима написао је три књиге: *Бурџеајзер: љрилоџ исиџориџи немачкоџ њозориџиџа* (1868), *Севернонемачко њозориџиџе* (1872) и *Бечко љрадско њозориџиџе* (1875). Док је управљао Бургтеатром, истиче Лидија Лопко (Лидия Лобко),

³ Навод је из Ђорђевићевог „Меморандума о Позоришту“ из 1871. године.

водио је борбу против привидне сценске раскоши и излишних режијских ефеката (Лобко 1964: 417). У репертоар је, поред класичне, увео савремену немачку и француску драму. Спадао је у редитеље-педагоге: обраћао је много пажње на откривање идејне садржине комада, увео је читаће пробе за столом и радио је на развоју природнога говора код глумаца. Његови ученици били су потоњи прослављени немачки глумци: Адолф Зонентал (Adolf Sonnenthal), Јозеф Левински (Joseph Lewinsky) и Шарлота Волтер (Charlotte Wolter). Слично је поступао и Ђорђевић, нарочито у Београду, и у питању репертоара (са додатком савремене мађарске драме), и у питањима метода редитељског рада (пробе за столом, тумачење дела и психологије ликова, пажљива дикцијска обрада текста) и у питању едукације глумаца.⁴

Што се тиче друге књиге коју је Ђорђевић предложио за набавку у Народном позоришту, њен пуни назив је *Умешности њосћајања љум-цем, искуствени водич за самообучавање у умешној драмској представљања с обзиром на декламацију, мимику и маску, за будуће чланове њозорнице, ѡријатеље љуме и аматере* (1869). Аутор књиге је др Рафаел Хелбах, који је две године касније код истог издавача („А. Хартлебен“, Беч–Пешта–Лајпциг) објавио још једну књигу сродне тематике: *Умешности декламације, искуствени водич за самообучавање у умешној естетској усменој изражавања у друштвеним круговима, концертној сали и на њозорници*. О др Хелбаху, нажалост, нису доступни ближи подаци.⁵

Осим књига ових двају аутора, др Марјановић указује на још три позоришне књиге које се помињу у Ђорђевићевој сачуваној кореспонденцији: *Идеје о мимици* (1785–1786) др Јохана Јакоба Енгела (Johann Jakob Engel), у два тома, *Правила за ђлумце* (1803–1824) Гетеа и *Умјетносѝ драмској ѡпредсѡвљања* (1841–1846, друго издање 1864) др Хајнриха Речера (Heinrich Röscher), у три тома (МАРЈАНОВИЋ ²2009: 326–327). Енгел, доктор филозофије, гимназијски професор етике и књижевности, једно време и управник Краљевског народног позоришта у Берлину, по-

⁴ Ђорђевић је три пута покретао и водио глумачку школу, једном у Вршцу – 1866. године, за глумце Српског народног позоришта с којима је био на дужој турнеји у том граду – и двапут у Београду, за глумце Народног позоришта – 1868. самостално и 1870. заједно са глумцем Алексом Бачванским. Ниједна од тих школа није успела дуже да се одржи, али не његовом кривицом (Савковић 2021: 58–61).

⁵ Установе којима смо се обратили – Позоришни музеј у Бечу, Институт за позоришне, филмске и медијске науке у Бечу, Аустријска народна библиотека у Бечу, Немачки позоришни музеј у Минхену и Немачка народна библиотека у Франкфурту на Мајни – немају ближе податке о др Хелбаху, ни у својим електронским базама ни у лексикографској литератури. Сазнали смо само да је, поред наведених дела, у Бечу објавио више путописних књига и бедекера о аустријским пределима и градовима, неколико историјских приповетки и адаптацију Гетеовог (Johann Wolfgang von Goethe) комада *Елмонџ*.

кушао је у својим *Игејама* да утврди, по речима Џорџа Бранта (George W. Brandt), „еквивалентност између унутрашњих (емоционалних) стања и њиховог спољашњег (физичког) израза исцрпним испитивањем начина испољавања емоција“ (GERMAN 1993: 155). Гетеова *Правила за глумце* резултат су његовог дугогодишњег рада са глумцима у вајмарском Дворском позоришту, где је у периоду 1791–1817. године деловао као управник, редитељ и драматург. Он је у Вајмару створио не само национални позоришни центар, којег дотад у Немачкој није било, него и национални глумачки и редитељски стил који се временом проширио по свим позорницама на којима се говорио немачки језик. Речер, доктор филологије, естетичар, универзитетски и гимназијски професор, дугогодишњи позоришни критичар у Берлину, изнео је у својој књизи интерпретацију уметности глуме у духу хегеловске филозофије. Његов је основни став, истиче др Јенс Розелт (Jens Roselt), да „непосредно осећање“ може глумцу послужити за „први приступ лику којег треба представити“, али да се осећање потом мора размотрити „са становишта рефлексije“. Овај „диференцирани став“ захтева од глумца да се дистанцира од својих емоција како би их учинио „свесним објектом представљања“, тако да тек „дијалектичко кретање осећања и дистанцирања води до трећег, стварно уметничког становишта“ (ROSELT 2014: 313). Др Розелт, савремени немачки теоретичар позоришта и стручњак за историју глумачких теорија, сматра поменуте три књиге, уз *Хамбуршку драматургију* Лесинга (Gotthold Ephraim Lessing), најзначајнијим написима из немачке теорије глуме XVIII и XIX века и у својој капиталној хрестоматији (SEELEN 2005) посветио им је засебна поглавља. Ако узмемо у обзир да је Ђорђевић високо ценио Лесинга као драмског писца,⁶ оправдано је претпоставити да је читао и његову *Драматургију* – из чега произлази да је имао увид у магистрални ток немачке теорије глуме.

У Ђорђевићевим позоришним написима мисли о глумцу и глуми су кратке и јављају се махом успутно, осим у једном чланку из 1874. године где их налазимо у развијеном облику и заокружене у целину. Но, пре него што размотримо тај чланак, прегледаћемо мисли из претходних написа. Прву идеју о томе шта глумац треба да буде Ђорђевић је обзнанио у једној позоришној рецензији. Била је то критика представе *Фернандо и Јарика*,⁷ изведене на првом гостовању Србског театарског

⁶ У полемици са Матијом Баном о вредности Лесингове драме *Најан Мудри* (у београдском листу *Јединство* 1873. године), Ђорђевић је Лесинга узносио међу прве драматичаре света (КОВАЧЕК 1964: 295).

⁷ Реч је о првом комаду Јоакима Вујића – посрби оперског либрета *Фернандо и Јарика* Карла фон Екартсхаузена (Karl von Eckartshausen) из 1784. године. Вујићев комад штампан је у Будиму 1805. године.

дружества Јована Кнежевића у Новом Саду 1860. године. Износећи свој принципијелни став да позориште у погледу језика треба да буде на истој висини као „народна белетристика“, те да глумац пред публиком треба да говори језиком којим певају „најбољи песници којег доба“, он напомиње да се тиме у исто време испуњава сврха глумачког рада и да глумац само тако може да буде „оно што треба да буде – апостол народног језика и народног духа“ (Ђорђевић 1860: 4). Треба напоменути да мисију глумца у културном животу народа он разуме на сличан начин као и др Јован Суботић, који је о „народњем представљању“ писао знатно раније – 1837. године – и с већим теоријским амбицијама. Следеће његове мисли о глумцу налазе се у *Правилима за дружину србско-народнога позоришта*, штампаним у Новом Саду 1863. године. Иако он није потписан као аутор ове публикације, др Божидар Ковачек, најбољи познавалац живота и дела Јована Ђорђевића, утврдио је да је то у целости његово дело, сачињено на основу личног позоришног искуства и проучавања сличних аустријских и мађарских правилника. *Правила* су врло детаљна (садрже 174 параграфа) и прецизна, па су се у Српском народном позоришту задржала на снази двадесет три године (Ковачек 1964: 230). Три параграфа садрже општије закључке о глумцу. У 20. параграфу Ђорђевић каже да сви чланови позоришта (мисли се на глумце у ансамблу) треба да се међусобно сматрају за чланове једне породице и да живе у слози и љубави. Од њих се нарочито тражи да у међусобном опхођењу и у „спољашњем дотицају“ с публиком преовладају она пристојност, учтивост и углађеност у говору и понашању која су „плод правога светског изображења“ и које се морају тражити од људи позваних да „просвету, образованост и углађеније обичаје по народу распростиру“ (Ђорђевић 1863: 3). Дакле, поред *националне*, Ђорђевић уочава и *просветиоцијелску* мисију глумца, позваног да у народу шири образовање и културу говора и понашања. Колико је било важно упозорити чланове глумачког ансамбла на значај етикеције у интерној (позоришној) и јавној (друштвеној) комуникацији постаје јасно ако се узме у обзир да је новосадски ансамбл с почетка био, по речима др Ковачека, „скуп некултивисаних људи који нису били у стању да се у условима тешког, материјално слабо обезбеђеног скитачког живота солидаришу један с другим у дугом заједничком животу“. Као управник Ђорђевић је морао да обуздава међусобну нетрпељивост коју су рађале глумачка завист и амбиција и да посредује у сукобима. Није му било лако да створи и сачува углед чланова ансамбла код публике, истиче др Ковачек, јер ту је било и људи „склоних пићу, картама, кавгама и неразумном трошењу зараде“. *Правила* су, између осталог, имала томе да послуже, и Ђорђевић је стога инсистирао

на њиховом строгом поштовању.⁸ Параграфи 129 и 130 дефинишу услове које морају да испуне „стални“ чланови глумачког ансамбла да би задржали своју категорију, највишу у глумачкој хијерархији. У питању српског језика, позоришне вештине (заправо, глумачке вештине) и „нужнога за овај позив изображења“ они морају толико да напредују да се могу упоредити с глумцима „други изображени народа“ (Ђорђевић пре свега мисли на аустријске и мађарске глумце), или бар да могу дати „основане надежде“ да ће озбиљном вољом и трудом тај степен савршенства за кратко време постићи. Што се тиче глумачког „изображења“, оно подразумева, с једне стране, познавање српске драмске и новије „белетристичне“ литературе, српских народних песама, најзнаменитијих страних драмских дела, српске историје и „колико толико“ важнијих догађаја и личности из „свемирне историје“, а с друге стране, „точно“ знање српског језика, „у говору и у писању“, и знање бар једног од „изобразенији“ европских језика (ЂОРЂЕВИЋ 1863: 17).

Наредне мисли налазимо у двама Ђорђевићевим „меморандумима“, тј. позоришним елаборатима упућеним носиоцима државне власти. Први, под називом *Меморандум у сѣвари Народној ѿозоришѣи у Беоѣраду*,⁹ потиче из 1868. године и требало је да послужи, по речима аутора, као „грађа при устројењу народног позоришта у Београду“ (ЈАНИЋ 1971: 211). Био је намењен кнезу Михаилу Обреновићу, по чијем је налогу и писан, али је због кнежевог убиства које се у међувремену збило упућен трочланом Намесништву кнежевог достојанства. Подељен је у три „главна раздела“ под следећим насловима: 1. Потреба позоришта као земаљског института; потреба и могућност да се позориште што скорије оствари, 2. Управа народног позоришта и 3. Позориштна дружина. Мисли о глумцима налазе се у трећем разделу. Ђорђевић најпре констатује да су ретка позоришта у којима су глумци „одиста оно што треба да буду“, те да су обично „у изображењу и у моралу“ испод оне мере која се од њих мора захтевати (ЈАНИЋ 1971: 215). Овде он понавља свој закључак из *Правила*, али сада тражи и узроке томе: прво, мало ко својевољно и „из унутрашњег позива“ ступа у глумачки ансамбл, већ онда када га на то „гвоздена спољашња нужда нагони“, друго, мало ко је за позив глумца „иоле спреман“ и, треће, публика

⁸ С друге стране, трудио се да обавезе према глумцима буду на време подмирене, да им побољша материјални положај и да им буде ослонац у невољи (бринуо се о болеснима, позајмљивао новац дужнима). Међу глумцима је важио за објективног и оданог Позоришту – због тога је стекао надимак Фотер, настао од неправилног изговора немачке речи за оца (Vater) [КОВАЧЕК 1964: 258–259].

⁹ Оригинал *Меморандума у сѣвари Народној ѿозоришѣи у Беоѣраду* чува се у Архиву Војводине, у Фонду Друштва за Српско народно позориште. Приредио га је и објавио Синиша Јанић 1971. године у *Годишњаку ѣрада Беоѣрада* (књ. 18, стр. 211–216).

додатно упропашћује глумце тако што их „више презире“ или „више одликује“ него што заслужују, па од њих прави „сад парије, сад опет деспоте“. Народно позориште би требало „да ово зло искорени“, закључује Ђорђевић, и то тако што ће глумачки сталеж подићи „интелектуално и морално“. По његовој визији, образовање глумца треба да буде „задатак позоришне школе“, а моралност „задатак строге позоришне дисциплине“.

Други елаборат – *Меморандум о Позоришћу* – Ђорђевић је послао намеснику Јовану Ристићу децембра 1871. године.¹⁰ Писао га је у времену озбиљне кризе у Народном позоришту, с намером да аргументовано расправи сва горућа питања, укаже на грешке у раду управника Ђорђа Малетића и Одбора и предложи „радикалан лек“ не би ли се избегла „катастрофа“. Кад је реч о односу према глумцима, Ђорђевић наводи да их актуелни управник држи „све за једнаке“, али не у смислу да према њима жели да буде „једнако правичан“, већ да му је „један глумац као други“, допуштајући само да „године службе“ праве међу њима некакву разлику. Такво размишљање извор је многих неправди и опасно је у својим последицама, наглашава Ђорђевић, јер „изједначити медиокритет са талентом, рад с нерадом, ревност са индоленцијом, незнање са знањем“ не значи више делити правду него „казнити врлину, а награђивати порок“. У глумцу треба умети раздвојити „човека и вештака“ и праведно оценити и једно и друго, чиме се он „морално подиже“ и чвршће везује за интересе позоришта. Међутим, актуелни управник не само што све чланове ансамбла држи за једнаке, он „презире“ читав глумачки сталеж. Презирање је, сматра Ђорђевић, једнако лоше као и „идолатрија“, а оба приступа произлазе из погрешног разумевања глумачког сталежа.

Глумачки сталеж је увек само производ онога друштва у ком је постао; дакле, просечно нити је бољи нити је гори од самога друштва. Као и у друштву тако и међу глумцима има и бисера и кукоља. Бисер ваља чувати и неговати; кукољ ваља требити; који су у средини, те ваља свим средствима дотеривати (Ковиланић 1971: 219).

Главни допринос теоријској мисли о глуми Ђорђевић је дао у чланку под насловом „Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“, објављеном у новосадском часопису *Позоришће* 1874. године. Називао га је својим „позоришним тестаментом“. Др Ковачек указује да је повод за овај чланак било десетак других чланака на исту тему,

¹⁰ Оригинал *Меморандума о Позоришћу* налази се у Државном архиву Србије, у Фонду Ристе Одавића (XV, бр. 70). Приредио га је и објавио др Гаврило Ковиланић 1971. године у својој књизи *Грађа Архива Србије о Народном позоришћу у Београду: 1835–1914*. (стр. 202–229).

објављених у *Позоришћу* као резултат иницијативе коју је сâм Ђорђевић покренуо годину дана раније преко Матице српске (КОВАЧЕК 1964: 296). Његова намера била је да се прикупе сви релевантни подаци и документи о српском позоришту (новијег доба), како од старих позоришника тако и од појединаца из публике који се сећају детаља из прошлости позоришта. Резултат није био у складу с очекивањима, па се Ђорђевић подухватио да ту грађу допуни и коригује у складу са својим знањима и доступном документацијом. Уз то, желео је да овим историографским белешкама придода и извесна теоријска разматрања о позоришту, која би садашњим и будућим позоришницима могла да послужи као „кажипут у гдекојем позоришном питању“ [Ђорђевић 1874 (бр. 29): 113]. Та разматрања одељена су од осталог текста, заправо уметнута су у њега у виду једне „подуже дигресије“ смештене у осам од укупно двадесет девет наставака целог чланка. Управо ових осам наставака Ђорђевић је имао на уму када је говорио о свом „тестаменту“, јер је у њима покушао да систематизује и теоријски артикулише богато лично позоришно искуство. У „тестamentу“ се најпре говори о позоришту као таквом, потом „о народу и о позоришној управи као заступнику народа“, а у последњих пет наставака о глумцима.¹¹ Део чланка посвећен глумцима први је и досад једини покушај у нашој позоришној литератури да се утврди типологија глумачких карактера и пружи студија глумачке психологије, са циљем да се стекне што јаснији увид у оно „у чему може глумац да погрешити против цели народног позоришта“ [Ђорђевић 1874 (бр. 25): 97]. Аутор наглашава да њега занима утврђивање „*ишиова*“ глумаца, а не сликање „*иорйреиша*“ глумачких личности које је сусретао током свог позоришног рада. Због тога се ограничио да наведе „*цртие, које каракѿеришцу ѿједине ишиове*“, без претензије да те црте буду „потпуно на броју“, да буду „савршено развијене“ или да буду ексклузивне, тј. да осим њих не би могла постојати још нека црта, чак и „*иroyивна*“ [Ђорђевић 1874 (бр. 29): 113–114]. Он је свестан да у природи ништа није ни сасвим „*сјајно*“ ни сасвим „*ишамно*“, да свуда има „*ицрелазака*“, те да и најбољи човек може каткада да „поклизне“, а зликовац да учини добро дело – и управо због тога сматра да је најподеснији метод за аналитички подухват ове врсте „да се води *ишачан рачун*“, тј. да се бележе и „*добре*“ и „*зле*“ стране, па кад се на крају све сабере и одузме, добиће се „*резулѿиаш*“, позитиван или негативан.

Ђорђевић разликује три основна типа глумца: „идеалисту“, „материјалисту“ и „рутинисту“. Првима је циљ „*добро ѿпозоришѿиша и народа*“,

¹¹ Цео чланак налази се у бројевима 13–17 и 20–43, „тестament“ је у бројевима 22–29, а део о глумцима у бројевима 25 (стр. 97–98), 26 (стр. 102–103), 27 (стр. 105–106), 28 (стр. 109–111) и 29 (стр. 113–114).

а себе сматрају као средство за остварење тог циља; другима је циљ „*добар живој*“, а позориште им је средство којим долазе до тог циља; трећи стоје између ова два типа, као „*ембриони*“ из којих се може развити „шарени лептир идеалисте, или гадна гусеница материјалисте“ [Ђорђевић 1874 (бр. 27): 105]. Да би глумац стекао „ловор-венац“ у својој уметности, потребни су му извесни природни дарови тела и духа, снажна и постојана воља, дуго вежбање и многа знања, али изнад свега потребни су му „*језица и идеализам*“, као и сваком другом уметнику. Идеализам треба да му остане „пратилац до гроба“ и да га ниједна „пега материјализма“ не окаља [Ђорђевић 1874 (бр. 25): 97]. Никад се код њега не сме угасити „свети пламен одушевљења“, па и у старости треба да дотраје нешто од „прве млађане ватре“. „*Идеалиста*“ или „*јави глумац*“ није користољубив и не сања о великој плати, већ жели да све своје снаге посвети позоришту; први је на послу, а последњи тамо „где се награда тражи“ [Ђорђевић 1874 (бр. 25): 98]. Поштује „старешине“ и љубазан је према „друговима“ у позоришту. Не злоупотребљава познанства и пријатељства у личну корист, а још мање на штету својих колега. Он је глумац само на позорници, а иначе се одева и понаша као остали пристojни људи. Искрен је и отворен, ослобођен од „*сујеће*“, али не и од „*славољубља*“, то му се не може замерити, сматра Ђорђевић, јер је глумцу „*слава*“ (или „*јавно признање*“) његова „*једина, јорко заслужена плата*“. Идеалиста је „*илеменић човек*“, и на позорници и у приватном животу. Као истинском „*родољубу*“ срце му је „*барометар народне среће и несреће*“, али притом није фанатик, не мрзи друге срећније и напредније народе [Ђорђевић 1874 (бр. 26): 102]. Он не тргује сопственим талентима: своје народу их поклања, а туђину их не продаје. Идеалисти махом спадају у „*интелигенцију*“ свог народа и из ње су и „*проишли*“, а ако нису, онда су „гвозденим трудом“ прибавили себи и она теоријска знања без којих је глумац само обичан „*занатлија*“.

Све што спада у обим *позоришне вештине* и *народности*, све је то за њих предмет озбиљне студије, од почетка њихове глумачке каријере па до гроба. – Они не грамзе за плескањем *треће галерије*; они траже, да се допадно свеснијој и строжијој мањини публике, они су најстрожије судије *себи самима*, теже, да се у вештини изједначе са глумачким корифејима *других народа*, и кад излазе на позорницу, излазе с таким пијететом и таквом савесношћу, као да их неће гледати њихова *обична публика*, која је с њима свакад задовољна, него као да ће сваки њихов глас и покрет пратити оштро око Талмино или Гериково, који је на представљачу пијане улоге умео да примети, да му је „*лева нога тврзна била*“ [Ђорђевић 1874 (бр. 26): 103].

Глумца идеалисту занимају народна историја, језик, књижевност... Народни песници, драматичари, књижевници, уметници његови су „учиџели“ у свему што је лепо, истинито, народно: што они „сѣва-рају“, он „расѣросѣири“. Идеалисти су „стубови“ сваког позоришта, и што их више има то позориште чвршће стоји. По Ђорђевићу, у овај тип спадају „сва најсјајнија имена љумачка код свију народа“, а нарочи-то ови „великани“: „Шекспир, Молијер, Талма, Герик, Кин, Најберка, Екхоф, Шредер, Ифланд“.¹²

„Материјалисти“ или „комедијаша“ нису прави глумци, нагла-шава Ђорђевић, већ „сѣкуланти“ којима се глумовање допало јер се ту надају „лакшом и угоднијем живоју“ [ЂОРЂЕВИЋ 1874 (бр. 27): 106]. Они су у позориште дошли да раде „само за се“, па зато нису „угову“ позоришта него „ипаразити“ на позоришном телу, утолико опаснији уколико их више има. Међу њима има таквих које није лако на први поглед разликовати од идеалиста. Материјалиста ће нам „оба ува на-пунити“ о поезији, идеализму, жртвама које је поднео или је спреман да их поднесе и зато треба бити опрезан пред „лепим фразама“ и обазирати се једино на „дела“ да бисмо знали на чему смо. Ђорђевић уоча-ва два подтипа глумаца материјалиста: „џлебс“ и „аристократију“. Плебејац је „џрубију“ а аристократа „финију“ представник овог типа, али обојица чине исто: хватају „џошџене“ и „безазлене“ људе у своје мреже да би их опљачкали или, што је још горе, да би од њих направи-ли „несвесна оруђа за своје џрљаве намере“ [ЂОРЂЕВИЋ 1874 (бр. 28): 109]. Покреће их „инџерес“ или „лична суџеџа“, а разликују се у томе што се плебејац задовољава с „мањом порцијом“ и што је тражи грубљим средствима и по нижим слојевима друштва. Осим тога, међу аристо-кратама може бити и „вештака“, чак и „великих вештака“, али они врло често постају „неџаџивне величине“, напомиње Ђорђевић, јер кад се „рачун склопи“, скоро увек се нађе да су позоришту више шкодили него користили [ЂОРЂЕВИЋ 1874 (бр. 29): 113].

Што је код глумца идеалисте чист вештачки џонос и невино сла-вољубље, то се код глумца комедијаша изметне у шкодљив сурогат, у карикатуру тог поноса и славољубља, у личну суџеџу. – Идеалиста је

¹² Имена Шекспира (William Shakespeare) и Молијера (Jean-Baptiste Poquelin Molière) у овом списку требало би схватити, чини нам се, као омаж њиховом посредном доприносу развоју глумачке уметности кроз рад са глумцима и писање о глуми (Хамлетов говор глумцима, *Версајска импровизација*), а не као оцену њиховог личног глумачког умећа. Што се тиче осталих имена, уочљива је Ђорђевићева предилекција према немачкој глумачкој традицији [Каролина Нојбер (Caroline Neuber), Конрад Екхоф (Conrad Ekhof), Фридрих Шредер (Friedrich Schröder), Аугуст Ифланд (August Iffland)] у односу на енглеску [Дејвид Гарик (David Garrick), Едмунд Кин (Edmund Kean)] и француску [Франсоа-Жозеф Талма (François-Joseph Talma)].

йоносий у толико, што осећа да и он нешто вреди, па неће да пузи ни пред ким: комедијаш је *аројанийан*, *јордељив*, што себе прецењује, па би хтео да други пузе пред њим. – Идеалиста је *слободан* и *ојворен*, јер му понос не допушта, да лаже ни за своју корист: комедијаш је *јродрзљив* и *безобразан*, јер му ласка сујети, да лаковерном свету протури лаж место истине и без своје користи. – Идеалиста тежи за *славом*; али за *јравом* славом, и њу гледа да постигне озбиљним трудом, жртвама и без *јуђе шийеије*: комедијашу је такође стало до *славе*, или боље рећи до *хвале*, али он гледа да дође до ње без по муке, на пречац, ма и са *јуђом шийеијом*, ма и на рачун *јуђе часији* [Ђорђевић 1874 (бр. 28): 110].

Комедијаш инстинктивно не подноси идеалисту, и док је овај још почетник, напада му само „*шаленати*“, али ако се попне на „прилични ступањ“ глумачке вештине, тада прелази на његову „*часиј*“ – шири о њему „пакосне и опадачке“ анегдоте по „меанама и улицама“, баца на њега „стреле сарказма“ или проноси лажне вести по новинама, пише анонимна писма у којима му у име публике прети да ће бити извиждан и јавно осрамоћен, а не устеже се ни да нападне позоришну управу ако ова покуша да заштити неправедно гоњеног, оптужујући је за „пристрашност, поводљивост, плетке и интриге“. Ове „трагикомедије“ толико могу узети маха, упозорава Ђорђевић, да позориштем потпуно овлада материјализам или „комедијашлук“, тј. да личне користи појединаца превагну над користима установе, те да се на крају потпуно изгубе из вида „*ојшији инјереси*“ због којих позориште и постоји [Ђорђевић 1874 (бр. 28): 111]. Томе доприноси умногоме и публика, тј. онај њен део који се занима за „глумачке плетке“. Тамо где публика води рачуна „о моралу, о *јайриојизму*, о науци и *вещијини*“, ту се ове врлине и код глумаца траже и поштују, па се комедијашлук не може развити [Ђорђевић 1874 (бр. 29): 113]. Материјалисти су криви, закључује Ђорђевић, што је глумачки сталеж „извикан“ и што му је наденуто подружљиво име „*комедијацији*“, они увлаче у „*свеишлиције народној позорицији*“ све мане путујућих позоришних дружина и дају повода противницима позоришта да „*јодијну вику*“ и на сâму установу и на његове „*врсијне* и *вредне*“ чланове.

Што се тиче глумца „*рујинисције*“, Ђорђевић сматра да је и њега у позориште довела добра воља, као и идеалисту, али да он у томе нема ни „*сијалности*“ ни „*резинације*“ као прави идеалиста. Обично пристиже из „нижих регија друштва“, са занемареним васпитањем и образовањем, што га спречава да се, и поред даровитости, узвиси до идеалисте. Он је радан, трудољубив, али држи се начела „*do ut des, facio ut facias*“ (дај да би ти дали, учини да би ти било учињено). Ако се од њега тражи повеће и подуже жртвовање, брзо ће одустати.

Без довољне спреме захуктају се они, да заузму на јуриш глумачки Парнас, и већ на првом брежуљку сустану; па како неће, да се натраг врате и изнова „од почетка“ почну, а до врха опет не могу, то остану до века „нит’ на небу, нит’ на земљи“, постану *рујинистије, стационарни глумци*, и благо њима, ако то и увиде, и ако се не отимају за оним, за што нису, *што врло рејко бива* [Ђорђевић 1874 (бр. 27): 105].

Иако рутиниста због наведених мана не спада у „јунаке“ позоришта – у идеалисте – не спада аутоматски ни међу материјалисте и спекуланте, јер у њему нема толико „себичности“ и „лукавства“ као код ових. Овај тип глумца није наодмет ни код једне врсте позоришта, запажа Ђорђевић, па ни код народног. Добра управа може паметно да га употреби, негујући и развијајући његове добре стране. Кад се угледа на идеалисте, може од њих и нехотице да присвоји нешто лепо и племенито, па ако и не може да их стигне, бар може да им се приближи. Супротно се збива кад управа не уме или неће њиме да се користи. Остављен сâм себи, поентира Ђорђевић, без довољно увиђавности и чврстине карактера, рутиниста се поводи за сваким ко је вештији и лукавији од њега и тако пада као плен у шаке комедијашима, који га потом користе за остварење својих егоистичних циљева.

*

Претходни прикази Ђорђевићевих мисли о глумцу и глуми, које су настале у његовом најплоднијем периоду позоришног деловања (1860–1874), указују на то да је њихов аутор добро познавао историју и теорију европског позоришта и драме, да је имао истанчан осећај за особености глумачког бића и проблеме глумачког стварања и да је високо ценио улогу глумца у културном развоју једног народа. Све ове врлине најпотпуније су дошле до израза у његовом чланку „Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта’“ из 1874. године, а нарочито у оном делу тога чланка који је назвао својим „позоришним тестаментом“ и у којем је лична запажања из позоришне праксе настојао да поопшти и систематизује. Тим запажањима, истиче др Ковачек, доказао је да је проникао у душу глумачког света и да је глумце упознао „не само као човек који је дуго с њима живео, него и као психолог с великом снагом посматрања и анализе“ (Ковачек 1964: 256–257). Одломак о глумцима из овог чланка значајан је по два основа: као први покушај утврђивања типологије глумачких карактера на овим просторима, самосвојан, проицљив и свеобухватан, и као минуциозна студија глумачке психологије, али не само у смислу студије српске глумачке психологије ауторовог времена, како је то сматрао др Ковачек (Ковачек 1964: 296–297), већ у смислу студије модерне глумачке психо-

логије као такве, меродавне у контексту ширем од националног. Овим својим написом Јован Ђорђевић исказао је ванредну способност за теоријску анализу позоришних феномена и дао вредан допринос традицији српске театрологије.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Гавриловић, Андра. *Знамениити Срби XIX. века*. Књига 2. Загреб: Српска штампарија, 1903.
- Грчић, Јован. *Три свејла лика у анализа новосадској народној џозоришћиа: Јован Ђорђевић, Лаза Сџанојевић, Димитрије Ружич*. Суботица: Југословенски дневник, 1930.
- [Ђорђевић, Јован.] [Без наслова.] *Србски дневник* бр. 97 (1860): 4.
- [Ђорђевић, Јован.] *Правила за дружину србско-народној џозоришћиа*. Нови Сад: Епископска печатња, 1863.
- Ђорђевић, Јован. „Допуне и исправке за ‘Грађу за историју срп. позоришта.’“ *Позоришће*, Нови Сад, бр. 13–17, 20–43 (1874).
- Ђорђевић, Јован. „У спомен Јовану Бошковићу.“ *Лейойис Мајице српске* књ. 177, св. 1 (1894): 90–107.
- Ђорђевић, Јован. „Грађа за историју српског народног позоришта.“ *Позоришће*, Нови Сад, бр. 14–28 (1896).
- Извод из записника Позоришног одбора 1869 године*. Београд: Државна штампарија, 1870.
- Јанић, Синиша. „Организовање Народног позоришта у Београду 1868. године. Прилог студији о утемељењу Народног позоришта и грађи за биографије глумца.“ *Годишњак трага Београда* књ. 18 (1971): 199–258.
- Ковачек, Божидар. *Јован Ђорђевић*. Нови Сад: Матица српска, 1964.
- Ковиланић, Гаврило. *Грађа Архива Србије о Народној џозоришћии у Београду: 1835–1914*. Београд: Архив Србије, 1971.
- Лобко, Лидија. „Лаубе (Laube), Генрих.“ *Театральной энциклопедия*. Том III. Главный редактор Павел Марков. Москва: Советская энциклопедия, 1964, 416–417.
- Марјановић, Петар. *Почеци српској џрофесионалној националној џозоришћиа. Умейнички развој Српској народној џозоришћиа (1861–1868)*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.
- Савић, Милан. „Јован Ђорђевић.“ *Брасиво* књ. XVIII (1924): 200–213.
- Савковић, Немања, „Историјат глумачке педагогије у Србији до 1944. године.“ *Тријих* vol. 1, бр. 1 (2021): 53–78.
- Томандл, Миховил. *Српско џозоришће у Војводини*. Књига 1. Нови Сад: Матица српска, 1953.
- Туроман, Јован. „Јован Ђорђевић.“ *Годишњак Српске академије наука* књ. XIV (1901): 323–332.
- Хаџић, Антоније. „Јован Ђорђевић 1826–1900.“ *Бранково коло* год. VII, бр. 25–44, 46–47, 49, 51–52 (1901).
- Шевић, Милан. „Автобиографске белешке Јована Ђорђевића.“ *Лейойис Мајице српске* (1910): књ. 267, св. VII, 55–58 / књ. 271, св. XI, 48–58 / књ. 272, св. XII, 54–63.
- GERMAN AND DUTCH THEATRE, 1600–1848*. Edited by George W. Brandt. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- КУНАЧ, Franjo Ksaver. „Narodne osebine u gestima i karakteristika pojedinih naroda.“ *Hrvatsko kolo* knj. III (1907): 208–248.
- MILUTINOVIĆ, Kosta. „Jovan Đorđević.“ *Pozorište*, Tuzla, br. 6 (1968): 727–735.
- ROSELT, Jens. „Schauspieltheorie.“ *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler, 2014, 309–318.
- SEELN MIT METHODE. SCHAUSPIELTHEORIEN VOM BAROCK BIS ZUM POSTDRAMATISCHEN THEATER*. Herausgegeben von Jens Roselt. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Jovan Đorđević's Thinking about Actors and Acting

Summary

This paper explores the thinking about actors and acting of one of the most important Serbian theater workers from the 19th century and a deserving national cultural and educational leader – Jovan Đorđević. In the reception of his creative oeuvre, insufficient attention has been paid to the theatrological contributions, especially the writings containing thoughts on actors and acting. In addition to presenting and interpreting such writings by Đorđević, created during his most productive period of theatrical activity (1860–1874), there is also an attempt to identify the authors who influenced his theatrical views. This led to the conclusion that Đorđević, like few Serbs in the 19th century, was well-versed in the history and theory of European theater and drama, that he had a keen sense of the peculiarities of an actor's being and the problems of acting creation, and that he highly valued the role of an actor in the national cultural development. All these virtues were most comprehensively expressed in his article *Dopune i ispravke za „Građu za istoriju srpskog pozorišta”* (Additions and Corrections to “Materials for the History of Serbian Theater”) from 1874, and especially in the section which he called his *theatrical testament* and where he tried to generalize and systematize his observations on theater practice. The passage on actors in this article is significant for two reasons – it was the first attempt to determine the typology of acting characters in this region, and it was self-specific, insightful, and comprehensive. It was a detailed study of acting psychology, but not only in the sense of the study of Serbian acting psychology of the author's time, as it was considered by Dr. Božidar Kovaček, the best connoisseur of Jovan Đorđević's life and work, but also in terms of the study of modern acting psychology as such, authoritative in a broader context than the national one. Đorđević demonstrated an extraordinary ability for theoretical analysis of theatrical phenomena in this writing, making a valuable contribution to the Serbian theatrology tradition.

Keywords: Jovan Đorđević, actor, acting, theater, theatrology.

МИЛАН П. МИЛОВАНОВИЋ, САША Б. СПАСОЈЕВИЋ,
НИКОЛА П. ЗЕКИЋ и ДАВИД Д. ПОКРАЈАЦ

Милан П. Миловановић, Удружење „Стари звук“, Београд*

Саша Б. Спасојевић, самостални истраживач, Београд*

Никола П. Зекић, Уметничка школа за музику и балет „Васа Павић“, Подгорица*

Давид Д. Покрајац, Универзитет у Нишу, Природно-математички факултет*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЈАВНИ НАСТУПИ МИЈАТА МИЈАТОВИЋА:
ОД ИНТИМНЕ РИБЉЕ ВЕЧЕРЕ
ДО РОЈАЛ АЛБЕРТ ХОЛА

САЖЕТАК: У овом раду документовали смо јавне наступе српског певача Мијата Мијатовића на основу доступних извора. Мијатовићеви јавни наступи систематизовани су на основу формата (наступи са певачким друштвима, соло наступи, наступи на приватним забавама) и репертоара. Установљено је да је Мијатовић, са Београдским певачким друштвом, Академским певачким друштвом „Обилић“ или самостално, наступао у Београду, по градовима јужнословенског простора, Јужне Европе и Русије. Обрађени су и до сада познати Мијатовићеви наступи на Солунском фронту и у Паризу и установљено је да је концертирао у Ројал Алберт холу у Лондону са српским музичарима Александром Савином и Душаном и Миланом (Брацом) Јовановићем. Показано је да је, поред „националног“ репертоара српских и јужнословенских композитора, Мијатовић изводио и класични тенорски репертоар (нпр. арије Чајковског, Маснеа и Пучинија), оперете и соло песме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српски певачи, концерти, репертоар, Станислав Бинички, Стеван Мокрањац, Мијат Мијатовић.

Увод

Мијат Мијатовић (1887–1937) српски је певач, по основној професији адвокат, за кога можемо рећи да је својим гласом и специфичном појавом обележио трећу и четврту деценију XX века у Србији и тадашњој Југославији. У данашњем колективном памћењу живи као певач лепо

* milanijelena@gmail.com; staraborcal794@gmail.com; nikolafmu@gmail.com; majstorpoki@gmail.com

обојеног лирског гласа, са нарочитим смислом за певање српских севдалинки (Милошевић 1974). До наших генерација (Јајић-Михалковић, Покрајац и др. 2022) допро је пре свега преко великог броја снимљених интерпретација на грамофонским плочама (како се савремени извор лаконски изјаснио (Анон. 1932), „где је грамофона, ту је и Мијата“), данас доступних у електронском формату преко сајтова као што су Youtube, као и преко радио и телевизијских емисија које евоцирају успомену на овог уметника.¹



Сл. 1. Карикатура Мијата Мијатовића, непознати часопис (можда *Недељне илустрације*)

У нашој претходној студији (Јајић-Михалковић, Покрајац и др. 2022) детаљно смо обрадили Мијатовићеву дискографију са освртом на дистрибуцију и цене грамофонских плоча. Биографија Мијата Мијатовића биће тема нашег посебног рада. Синтетичко разматрање јавних

¹ Нпр. „Од злата јабука“ Драгане Маринковић, <<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/4901233/mijat-mijatovic.html> (приступљено 31. 7. 2022).

наступа Мијата Мијатовића, које је предмет ове студије, комплементарно је нашим претходним истраживањима и логично се надовезује на њих. Систематизовање сазнања о Мијатовићевим јавним наступима неопходно је да би се боље разумео његов развој као интерпретатора-певача. Сагледавање јавних наступа даје увид у еволуцију Мијатовићевог репертоара, поготово онога који није остао снимљен и сачуван на носачима звука. Такође, разумевање просторно-временске динамике јавних наступа може помоћи да боље схватимо како је Мијатовић стицао публику која ће касније постати конзумент његових грамофонских плоча.

На основу расположиве литературе и извора, прегледа и монографија (Турлаков 1994; Милановић 2014; Малданац, Радолчић 2005; Васиљевић 2019), те дигитализоване дневне и недељне штампе (*Политика*, *Време*, *Правда*, *Застава*, *Ново доба*, *Велика Србија*...), дајемо преглед јавних наступа (са посебним нагласком на репертоар и критике), и указујемо на њихов значај у разним фазама каријере Мијата Мијатовића као интерпретативног уметника. Посматрали смо Мијатовићеве наступе у певачким друштвима и турнеје са њима, појављивања у оперети, концертне наступе за време и након Првог светског рата, као и наступе у каснијем периоду. Радијски наступи Мијата Мијатовића, као специфичан облик комуницирања са публиком, биће предмет посебне студије.

Наступи пре Првог светског рата

Наступи у Академском певачком друштву „Обилић“



Сл. 2. Академско певачко друштво „Обилић“ у Одеси, априла 1912. Претпостављамо да је Мијатовић у другом реду, шести здесна, до официра са брадом (Малданац, Радолчић 2005).

Мијат Мијатовић певао је у школском хору већ у трећем разреду гимназије (Анон. 1927в). Међутим, његови први идентификовани јавни наступи везују се за Академско певачко друштво „Обилић“. Са овим друштвом, Мијатовић је наступао у Солуну 14. 1. 1907.^{2*} (на Дан Светог Саве по јулијанском календару) и тамо био поздрављен аплаузом (МАЈДАНАЦ, РАДОЈЧИЋ 2005). Претпостављамо да је чланство у Друштву „Обилић“ Мијатовић започео неколико месеци раније, што може бити повезано са почетком његовог универзитетског образовања.

Након наступа у Солуну, са Друштвом „Обилић“ је наступао у Скопљу, о чему говори, по нашим сазнањима, прво његово спомињање у периодици 27. 1. 1907.* (Анон. 1907). Како се у овом тексту истиче, на дотичном наступу Мијатовић се, поред певања других српских севадлинки, истакао певањем мелодије из тада нове Мокрањчеве *Дванаесте руковети*: „По махале спије, по механе пије, никад дома није, чапк'н бре”.

Мајданац и Радојчић (2005: 80) бележе Мијатовићеве наступе за Друштво „Обилић“ и из каснијег периода.³ Тако сазнајемо да је 29. 1. 1912.* соло певао на концерту у Новом Саду, а постоји могућност да је са поменутим друштвом наступио и 4. 3. 1912.* у Нишу, а другог дана Ускрса исте године у Крагујевцу. Са Друштвом „Обилић“ је наступао и на турнеји по Русији. На пример, на концерту у Петрограду 18. 4. 1912.* отпевао је неколико пута *Дивна си Исидора Бајића* (Балић б. г.) уз бурне аплаузе (МАЈДАНАЦ, РАДОЈЧИЋ 2005: 85).⁴

Наступи са Београдским певачким друштвом

У периоду пре Првог светског рата, са Београдским певачким друштвом Мијатовић суделује у следећим музичким догађајима у Београду: 10. 12. 1907.* у Народном позоришту Београд, на концерту поводом смрти Едварда Грига (Edvard Grieg), изводи *Ја те љубим*⁵ и *Солвејину њесму* (ТУРЛАКОВ 1994: 64). Дана 16. 1. 1909.* такође у Народном

^{2*} Датуми означени звездицом су по јулијанском календару. За разлику од и данас важећег грегоријанског, који је већ био у грађанској употреби у већем делу Европе, у периоду до Првог светског рата јулијански календар је употребљаван у Русији, Грчкој, Србији (укључујући нпр. и војску и Владу у изгледу) и Црној Гори. У Србији и Црној Гори је важио до јануара 1919. (тако да је наредни датум после 14. 1. 1919. био 28. 1. 1919).

³ Датуми у овом параграфу се цитирају према Мајданац, Радојчић 2005, за које сматрамо да су наведени по јулијанском календару.

⁴ На фотографији Друштва „Обилић“ из Одесе, априла 1912. (сл. 2), сматрамо да се налази и Мијатовић, па закључујемо да је певао и у Одеси. На основу Анон. 1912, „Обилић“ је на турнеју кренуо 11. 4. 1912.* а посетио је и Москву.

⁵ Наслов Григове песме „Jeg elsker Dig“ (Grieg, Edvard. Hjerterets melodier, Op. 5 No. 3, 1865. цитирано према <https://secondhandsongs.com/work/166007>) може се превести са „Ја те волим“ или „Ја те љубим“. Ову песму је Мијатовић касније снимио на His Master's Voice плочи АМ835 (15-12944) (ЈАЛИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, ПОКРАЈАЦ и др. 2022).

позоришту, солиста је у кантати *Свадебни дарови* Антоњина Дворжака, са Позоришним оркестром, оркестром Музичке школе и музиком Краљеве гарде (Турлаков 1994: 67). Крајем исте године, 3. 12. 1909.* на истој локацији а у оквиру Концерта Београдског певачког друштва, поново пева у кантати *Свадебни дарови* Дворжака и изводи *арију Ленској* из опере *Евѐније Оњѐин* Петра Иљича Чајковског, са оркестром Народног позоришта (Турлаков 1994: 69). На Велику среду, 14. 4. 1910.* на Духовном концерту Београдског певачког друштва, уз пратњу Позоришног оркестра и Оркестра српске музичке школе, наступа као соло тенор у делу Лоренца Перозија (Lorenzo Perosi) *Свѣта Трילוѣија – сѣрадање Хрисѣово* (Анон. 1910а; Турлаков 1994: 71). Коначно, 31. 12. 1910.* код „Коларца“ у Београду, на великој забави Београдског певачког друштва, још једном изводи *арију Ленској* из *Евѐније Оњѐина*, уз клавирску пратњу (Анон. 1910е).⁶

Са Београдским певачким друштвом Мијат Мијатовић наступа и ван граница тадашње Србије. Тако, 14. 1. 1908.*⁷ (Милановић 2014: 50), у оквиру Светосавских свечаности у Солуну, изводи *Солвејѣину њесму* и *Ја ње љубим* Едварда Грига (Анон. 1908а), које је раније био изводио у Народном позоришту у Београду.

У лето и јесен 1910. године, Београдско певачко друштво наступало је у Сарајеву, Мостару, на Цетињу, у Сплиту, Шибенику и Задру. Забележени су следећи Мијатовићеви наступи као солисте: 13. 7. 1910. у Сарајеву; 12. 8. 1910. у Мостару; 14*/27⁸, 15*/28. и 18*/31. августа 1910. на Цетињу; 3. 9. 1910. у Сплиту; и 4. 9. 1910. у Шибенику (Милановић 2014: 169–170, 213–214). Наступи на Цетињу 1910. били су део јубиларних свечаности (прослава педесетогодишњице владавине краља Николе, златна свадба краљевског пара и проглашење Црне Горе за краљевину) те године (Анон. 1910в). Током свечаности, чланови Београдског певачког друштва, укључујући и Мијатовића, били су одликовани спомен-медаљама. На турнеји Београдског певачког друштва 1911. документовани су следећи Мијатовићеви наступи као солисте: 4. 11. 1911. на Сушаку, 5. 11. 1911. у Трсту и 8. 11. 1911. у Загребу (Милановић 2014: 214–215).

На турнејама овог друштва 1910. и 1911. извођен је претежно национални репертоар. Нажалост, није познато шта је Мијатовић изводио од соло тачака, но на основу програма (Милановић 2014) можемо сматрати да је певао соло деоницу у 5. *Руковѣтѣ* С. Мокрањца.

⁶ Анон. (1910ђ) наводи да је изведена *Дивна си, што ме не љубиш* [Исидора] Бајића. Програм из *Правде* (Анон. 1910е) је детаљнији, те претпостављамо и тачнији.

⁷ Св. Сава по јулијанском календару.

⁸ Први датум је по јулијанском а други по грегоријанском календару. Остали датуми са ове турнеје наведени су по календару важећем на одговарајућим територијама, тј. по грегоријанском.

Можемо претпоставити да је Мијатовић у периоду 1908–1911. године учествовао и на неким од осталих концерата Београдског певачког друштва ван тадашње Србије, нпр. у Скопљу 1908, Турн Северину 1909, Новом Саду и Тителу 1910. (Милановић 2014: 207).

Наступи у оперети

Мијатовић, као гост-алтернација, наступа у оперети *Слеји миш* Јохана Штрауса у улози Алфреда. Идентификација првог наступа, 29. 3. 1908.* (Турлаков 1994: 64; Анон. 1908в) у Народном позоришту у Београду није несигурна.⁹ Следећи, боље документован наступ у истој оперети, одиграо се 4. 11. 1910* или 5. 11. 1910.* (извори (Анон. 1910г; Анон. 1910д) нису сагласни око датума) у Опери на Булевару, Београд.

Мулалић (б. г.: 166–167) спомиње и Мијатовићево учешће у оперети *Лујка*, највероватније 1908. године, у улози калуђера, а са Војиславом Туринским, Рајом Павловићем, Александром Туцаковићем и Динуловићем (вероватно Иваном).¹⁰ Претпостављамо да је Мијатовић могао играти као алтернација. По Турлакову (1994: 64), *Лујка* је у сезони 1907/1908. одиграна пет пута, нпр. 9. 2. 1908.* (Анон. 1908б).

Наступи за време Првој светској рат

Мемоарска литература и савремена штампа сведоче да је Мијат Мијатовић певао и за време Првог светског рата на Солунском фронту. Тако се Стојадиновић (1963: 121) у мемоарима присећа Мијатовићеве интерпретације грчке песме *Сфиксе ме* (*Σφιξε με*) (*Зајрли ме*).¹¹ Први нама познати наступ Мијата Мијатовића у Солуну био је 27. 10. 1916.* на концерту у корист српских рањеника у сали „Синема Палас“. Поред Мијатовића, „познатог певача“ (Анон. 1916а), наступили су и виолиниста инж. Лујо Коловић, пијанисте Младен Јовановић (Милојевић 1922) и Маргаритис¹² те Мазенс, члан Париске опере¹³ (Анон. 1916б). Према

⁹ Дигитализовани извор (Анон. 1908в) није довољно читак, док Турлаков (1994) наводи као извођача „г. Мијатовски, студент, из љубави“. Сматрамо да се овде ради о Мијатовићу, с обзиром на његов познати ниженаведени наступ у истој улози из 1910. године.

¹⁰ Према сајту Театрослов, <http://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=2094> (приступљено 24. 3. 2023), у сличној постави, премијера оперете *Лујка* (*La roupee*) Мориса Ордоноа (Maurice Ordonneau, 1854–1916) у Народном позоришту Београд била је 1905. године.

¹¹ Вероватно валцер из 1915. (музика Теофрастос Сакеларидис, текст Стелиос Ласкарис, из оперете *Изабери Ника*), <https://www.youtube.com/watch?v=vJpaDaM8w8Q> (приступљено 2. 1. 2022).

¹² Вероватно Лорис Маргаритис (1895–1953), (https://www.naxos.com/Bio/Person/Loris_Margaritis/104291, приступљено 25. 3. 2023).

¹³ Нисмо успели да идентификујемо овог извођача.

тексту И. Типика (1916), у публици су били престолонаследник Александар, председник грчке провизорне владе Венизелос, Есад-паша, српски министри војске и унутрашњих послова, генерал Петар Бојовић, начелници савезничких штабова и друге личности. Други документовани Мијатовићев наступ био је 10. 12. 1916.* у Бешчинару (Анон. 1916в). На овом „српско-енглеском“ концерту, одржаном у шатору, учествовали су и други, за сада нама непознати, српски и енглески певачи. Трећи документовани наступ, хуманитарни концерт за српске студенте у заробљеништву у Аустрији, одржан је 13. 4. 1918.* у Белој кули (Анон. 1918б; Анон. 1918в; Васиљевић 2019: 315). Учествовали су пијаниста Младен Јовановић, енглески певач Јејтс (Yates), француски певач др Гоно, виолиниста Оркестра краљеве гарде Војтех Фрајт (Медић 2014) и виолончелиста и „банд мастер“ истог оркестра Вићеслав Рендла. Поред три (неспесицифициране) македонске песме које је интерпретирао Мијатовић, програм је укључивао Григову увертуру *У јесен*, Маснеову свиту из балета *Le Cid*, Менделсонову оперску увертуру *Ruy Blas*, Бизеов дует из опере *Ловци на бисере*, Бетовенову *Месечеву сонату*, Рахмаџиновљев *Прелудијум*, Дворжаков Клавирски трио број 4 *Думки*, Пучинијев дует из *Боема* и *Скерцо* Антона Аренског (Анон. 1918г). Интересантно, ни Мијат ни македонске песме нису наведени у (Анон. 1918а; Анон. 1918б), али се спомињу у (Анон. 1918в). Наиме, према (Анон. 1918г), Мијатовић је управо на дан концерта стигао са фронта и понудио своју сарадњу када је чуо да се концерт даје у корист српских студената интернираних у Аустрији.

Наступи после Првој светској рат

Наступи у Београду

После Првог светског рата, Мијатовић наступа у Београду већ 9. 10. 1919. (Анон. 1919а; Турлаков 1994: 84). Тада је у „Касини“ приређен Концерт Мијата Мијатовића, уз клавирску пратњу [Милоја] Милојевића (Турлаков 1994: 84). После неколико дана, 20. 10. 1919. на „Мокрањчевој вечери“, такође у „Касини“ Мијатовић пева Мокрањчеву песму *Мирјано* (Турлаков 1994: 84) (вид. слику 3). У „Мањежу“ 5. 11. 1922. на Концерту хора „Станковић“, првој вечери посвећеној делима Стевана Мокрањца, Мијатовић је солист у Мокрањчевим *Приморским најевима* (Турлаков 1994: 94). Уз хор „Станковић“ Мијатовић наступа као солиста такође у „Мањежу“ 2. 1. 1923. на „Другом Мокрањчевом концерту“ (Турлаков 1994: 94).

Напоменимо да је на истој локацији („Мањеж“) Мијатовић *шребало* да наступи 5. 2. 1924. поводом јубилеја Станислава Биничког

(Анон. 1924а; Турлаков 1994: 101),¹⁴ али, како се наводи, због промуклости до наступа није дошло (Анон. 1924б; Анон. 1924в).



Сл. 3. Плакат за концерт „Мокрањчево вече“, 20. 10. 1919.

Наступи изван Београда

Осим ових београдских наступа, Мијатовић наступа и на низу сцена ван главног града тадашње Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Мајданац, Радолчић 2005). Као солиста учествује на прослави Светог Саве у Паризу, 9. 2. 1919, где је хор српских студената, углавном

¹⁴ Плакат Народног позоришта, доступан на <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=61>, даје детаље програма, па сазнајемо да је Мијатовић требало да интерпретира песме „Послала ме стара мајка“, „Кад сум бил мори Ђурђо“, „Разболе се бело Доне“, „Зашто, Сике, зашто џан’м“ и „Циганчица“.

бивших чланова Академског певачког друштва „Обилић“, певао *Боже љравде, Лијеја наша домовино, Марсељезу, Шћа ћуици, Србине љу- жни* и Мокрањчеву 5. *Руковей*. Наредни период карактеришу претежно Мијатовићеви солистички наступи. Наступао је 19. 11. 1919. у Новом Саду у позоришту Дунђерског (Анон. 1919в). На програму су биле арије из опера *Мефистио* Арига Боита (Arrigo Boito), *Евѣније Оњеѣин* Петра Чајковског, *арија Родолфа* Ђакома Пучинија (Giacomo Puccini), као и песме „Енглеска од Тате-а, Хаце-а, Исе Бајића, Милојевића и *Мијайшовке*¹⁵ од Биничког“, а у пратњи Хинка Маржинеца, војног капелника.

Мијатовић је 14. 3. 1920. певао у Ројал Алберт холу (Royal Albert Hall) у Лондону,¹⁶ на концерту којим је дириговао Александар Џимић Савин (Анон. 1920а), а наступали су и Лилијан Блаувелт (Lillian Blauvelt), супруга А. Савина (Анон. 1920б), те браћа, виолиниста Милан Јовановић Браца (Bratza Yovanovitch) и пијаниста Душан Јовановић (Doushan Yovanovitch) (Милојевић 1922; Анон. 1925 а). Извео је, очигледно му омиљену, *арију Ленској* Чајковског, *Мирјано* С. Мокрањца и *Мијайшовке* Станислава Биничког.

Након повратка, наступао је у Сарајеву 10. 7. 1920. (Анон. 1920в), а спомиње се и наступ у Дубровнику (Анон. 1920г).¹⁷ Из Дубровника је приспео 1. 8. 1920. у Сплит (Анон. 1920д). Репертоар концерта, одржаног 7. 8. 1920. у Опћинском казалишту у Сплиту, укључивао је песме српских композитора Милоја Милојевића (*Биљана, Циѣанчица*), Исидора Бајића (*Дивна си*) и „мијатовку“ *Кад сум бил мори Ђурђо* (Бинички б. г.). На програму су биле и песме и арије иностраних композитора: у Мијатовићевом репертоару већ више пута сретана *арија Ленској* из опере *Евѣније Оњеѣин*, *Романса Фаусѣа* из епилога опере *Мефистио* Боита, *Somewhere a voice is calling* Артура Тејта (Arthur Tate), арија *La rêve des Grioux* из опере *Манон* Маснеа (Jules Massenet) те песма *Wait* Д’Харделоа (Guy D’Hardelot). Ту је и *Кад млигуја умреѣи* сплитског композитора Јосипа Хацеа (Josip Hatze) (Анон. 1920ђ) који је на клавиру пратио Мијатовића (RADICA, LIPOVČAN 1989). Уочимо извесно подударање репертоара овог концерта и концерата у Лондону и Новом Саду, као и да су песме *Somewhere a voice is calling* (као и неке друге из овог програма, *Дивна си* и *Кад сум бил мори Ђурђо*) после неколико година биле снимане на грамофонским плочама (Јалић-Михалловић, ПОКРАЈАЦ и др. 2022).

¹⁵ Циклус песама који је добио име по Мијатовићу (Бинички б. г.).

¹⁶ Програм доступан на <https://catalogue.royalalberthall.com/Record.aspx?src=CalmView.Performance&id=PERF19200314&pos=20> (приступљено 8. 5. 2021).

¹⁷ Нажалост, у доступној дигитализованој периодици тога доба, *Народна свијесћ* из Дубровника, нисмо могли пронаћи потврду тог наступа.

У оквиру Изложбе српских уметника у Сомбору (Анон. 1921б), Мијатовић је наступио 29. 3. 1921. на књижевно-уметничкој вечери у Магистратској сали, уз Ивану Милојевић, Рајну Димитријевић, Бранислава Нушића, Милоја Милојевића, Тодора Манојловића и Симу Пандуровића. Репертоар на овом наступу није нам познат.

Каснија јавна појављивања

Трагова о Мијатовићевим јавним наступима има и из каснијег периода. На добротворној чајанци у Новом Саду 23. 12. 1923. (Анон. 1923), поново је био најављен као „оперски певач из Београда“. Био је најављен и његов наступ на излету „Јадранске страже“ 14. 6. 1925. (Анон. 1925б). Наступао је са оперским певачем Б. Николићем, на манифестацији поводом избора мис Југославије 22. 12. 1926. (Анон. 1926). Са Жанком Стокић 19. 4. 1927. појавио се на „интимној рибљој вечери“ коју је Милан Радосављевић, председник Удружења резервних официра, приредио за Марсела Ероа, француског народног посланика (Анон. 1927а). Крајем јуна 1929. певао је са [Надом] Александровић¹⁸ и Милетом Милутиновићем на вечери судија и адвоката при београдском Првостепеном суду, уз присуство тадашњег министра просвете Боже Максимовића, бивших министара др Нинка Перића и проф. др Лазара Марковића, и каснијег председника владе др Милана Стојадиновића (Анон. 1929а; Анон. 1929б). У новосадском Хотелу „Слобода“ 17. 11. 1929. најављен је Мијатовићев наступ на чајанци Српско-руског добротворног друштва (Анон. 1929в). Певао је и 6. 2. 1930. на интимном банкету поводом отварања атељеа сликара Младена Јосића (Анон. 1930). Референца (Анон. 1927б) најављује Мијатовићев пут на турнеји Певачког друштва „Станковић“ по Француској маја 1927, али није јасно у каквом својству.

Кнежев у својим мемоарима (1986: 47) указује на то да је Мијатовић певао у хуманитарне сврхе и у кафанама. Тако је у кафани „Вардар“, на раскрсници Његошеве и Београдске улице у Београду, састајалишту „имућних севдалија са неограниченим буџетом“, „певајући само једне вечери за друштво министара, патријарха Варнаве и других Београђана од имена, на приватном састанку, сакупио од напојнице педесет хиљада предратних“ динара. Није нам познато која је била судбина овог, како бисмо данас рекли, „fund raising“-а. Кнежев (1986: 47) даље коментарише: „Тако је Београд, одушевљен његовим грлом а посебно песмом *Саирадићу шајку од сувога кедра*, знао да награди свог најславнијег певача свих времена. [...] Са певачем који је био у стању да раздрма

¹⁸ Супруг ове певачице био је судија (Анон. 1939б).

и одушеви и самог патријарха и његовог најповерљивијег саветника поп-Воју Јањића, зар је могло бити и друкчије?“

Критика о Мијатовићевим насловима

Мада је приметно одсуство савремених критичких текстова који би се бавили детаљније и систематичније наступима Мијата Мијатовића, критичке опаске провејавају кроз разне оновремене новинске чланке и коментаре. Њима је заједничко указивање на лепоту Мијатовићевог гласа и осећајну, изражајну интерпретацију, којом, између осталог, исказује свој патриотизам. Квалитети његовог гласа, иако не увек и техничка увежбаност, те избор репертоара прилагођеног публици, доводили су до овација и одушевљења како публике тако и аутора текстова.

Тако, у већ раном чланку (Анон. 1907) Мијатовић је назван великим патриотом а његов глас „необично дивним“. Како се у тексту даље истиче, током наступа је „све довео до заноса одушевљења“. Истакнимо да је Мијатовић једини певач „Обилића“ којег овај чланак поименце спомиње. По речима критичара потписаног као *Arbiter*, на Духовном концерту Београдског певачког друштва 14. 4. 1910. Мијатовић је „својим лепим и одређеним гласом оставио врло пријатан утисак на све слушаоце“ и тиме представљао изузетак у односу на остале солисте, Владимира Магдића и Драгољуба Костића (Анон. 1910б). На концерту у Сарајеву 13. 7. 1910. добио је громогласан аплауз и уручено му је цвеће (према Милановић 2014: 170). Овацијама је био дочекан и у Загребу 8. 11. 1911. (према Милановић 2014: 192). Мајданац и Радојчић у својој монографији (2005: 85) наводе коментар из 1912. да је „Мијатовић српски Карузо и његов глас Богом дан пропада у Србији“. Критичар Дагоберт Доротка, поред комплимената, указује на прејак Мијатовићев тремоло (према Милановић 2014: 192).

У критици објављеној 28. 10. 1916.* Иво Ћипико истиче: „Мијатовић својим пријатним тенором у интерпретацији Бајићевих српских напева, успео је да изрази меланхолију чежње и весела народне душе“. О наступу Мијата Мијатовића у Лондону, у тексту из београдске *Самостраве* који преноси новосадска *Застава* (Анон. 1920б) пише као о „једном открићу“. Наводи се аплауз којим је примљена прва тачка, арија из *Евђенија Оњџина*, док је публика, кад је Мијатовић певао песме Биничког и Мокрањца, била „ван себе“ и на крају тражила неколико „бисева“.

Гајић (2014), нажалост без цитирања примарног извора, наводи критику која се, судећи по спомињању Оркестра српске музичке школе, вероватно односи на наступ у кантати *Свадебни дарови* 16. 1. 1909.*, а која указује да „господин Мијат Мијатовић има ону добру страну

правог певача да ствар узима озбиљно и да лепо и разговетно изговара текст“. Приметимо да и лаик, али свакако добар посматрач, др Милан Стојадиновић у својим мемоарима (1963: 121) уочава да се Мијатовић одликовао не само „својим лепим тенором“ него, што је задивљавало Крфљане, необично чистим и тачним изговором грчког текста песме *Сфиксе ме*.

Више критичара истиче потребу да Мијатовић школује свој глас. По речима С. Христића (1909): „Г. Мијатовић има природан добар глас, који би требао да се школује. На многим местима његов нас је глас натерао да заборављамо на недостатке школе“. На основу репертоара, међутим, претпостављамо да је Мијатовић већ у овом периоду (пре Првог светског рата) морао бити музички писмен. У тексту поводом наступа на Хуманитарном концерту за српске студенте у заробљеништву у Аустрији (Анон. 1918г) наводи се да „Мијатовић по музичком образовању заостаје иза прва два певача, али их лепотом гласа надмашава“. Након Мијатовићевог боравка у Паризу, изгледа да је дошло и до побољшавања технике извођења. Тако критика (Анон. 1920е) поводом наступа у Сплиту 7. 8. 1920. веома позитивно оцењује Мијатовићев наступ, истичући „фин и лак начин пјевања, бистро и јасно изговарање, дубоко гласбено схваћање, савјесно изграђивање и најмањег детаља“, те наводећи да се Мијатовић мора „познаваоцу свидити јер је непријатељ сваког вањског ефекта а дотјерана техника му је само средство, које ставља у службу своје гласбене интелигенције“. У писму датираним 9. 8. 1920. а највероватније поводом овог концерта, Јаков Готовац констатује да је Мијатовић „‘ваистину’ уметник, иако га је светски форум (Лондон, Париз, итд.) мало учинио конвенционалним“ (Јуришић 1994). С друге стране, критичар потписан као Мил (вероватно др Милоје Милојевић) поводом концерта 9. 10. 1919. (а након Мијатовићевог боравка у Паризу) констатује да је Мијатовић на пробама умео да се еманципује од навике да пева за публику, али да на самом концерту „није умео искористити ништа од рада који је на пробама уложио изграђујући свој репертоар“ (Анон. 1919б). Како додаје исти критичар: „У народним песмама је међутим, био савршен“.

Закључна разматрања

Брзина и продорност електронских комуникација у наше време омогућавају да се задовоље и специфичне потребе релативно узаних кругова конзумента специфичног звучног садржаја („niche market“) (DUGAN 2011), чиме се олакшава пласман¹⁹ специјализовних музичких

¹⁹ Нажалост по ствараоце и носиоце ауторских права, не увек и њихова комерцијализација, тј. наплата за коришћење садржаја.

садржаја (попут Мијатовићевих и других снимака од историјског или културног значаја). До својих потрошача, ствараоци музичког садржаја долазе користећи и традиционалне медије, као што су специјализована штампа или радио. Доступност брзих, ефикасних и јефтиних превозних средстава, с једне стране, и инфраструктуре (концертне дворане и објекти који могу угостити велики број гледалаца као што су спортске хале и стадиони, опремљени уређајима за верну амплификацију и репродукцију звука) омогућавају организовање великих турнеја којима се с једне стране промовишу нови музички производи (песме, спотови, итд.), а с друге стране се капитализује на популарности извођача (стеченој кроз друге медије, нпр. интернет и друштвене мреже) (нпр. OGDEN et al. 2011).

Насупрот данашњем добу, период активности Мијата Мијатовића као извођача (око 1907. – 1937) на територији Краљевине Србије а затим Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца / Југославије карактеришу следеће особине:

1) Непостојање до 1924. (Пустушек 1990) а затим слаба пенетрација електронских медија. Нпр. Радио Београд 1937. убије претплату са територија Управе Града Београда и целокупне територије Дунавске, Дринске, Моравске, Зетске и Вардарске бановине. На основу статистичких података о броју претплатника (Анон. 1939а) и становника (Краљевина 1937: 65) закључујемо да је проценат становништва ових области који су радио-претплатници између 0,16% (Вардарска) и 5,2% (Управа Града Београда).

2) Низак проценат писмености становништва: 54,8% на територији Југославије у популацији од 25 до 59 година старости, при чему варира од 26,6% (Вардарска бановина) до 88,8% (Управа Града Београда) (Краљевина 1938: VII).

3) Лоша географска повезаност територије, слабо развијена путна и железничка мрежа (Димић 2013) и, уопште узев, лоше развијена инфраструктура. Нпр. по броју биоскопа (где су се могли организовати и музичке приредбе и концерти) у односу на број становника, међуратна Југославија је била претпоследња у Европи (Косановић 2011).

Суочен са потребом да јавност упозна са својим уметничким радом и интерпретацијама, и тиме доживи емотивну сатисфакцију,²⁰ Мијатовић се из горенаведених разлога морао служити само оним средствима која су му била на располагању. На почетку његове каријере као интерпретативног уметника, то су били готово искључиво јавни наступи,

²⁰ Адвокату Мијатовићу, припаднику друштвено прихваћене (и добро плаћене) професије и више средње класе, (евентуална) зарада од наступа није морала бити примарна мотивација.

којима су се у каснијој фази придружили снимање песама на грамофонским плочама и радијски наступи.

Користећи нама расположиве изворе, успели смо да квалитативно (мада и даље само делимично) сагледамо Мијатовићево учешће у музичким догађајима београдског Народног позоришта, Београдског певачког друштва, Академског певачког друштва „Обилић“ те да до извесне мере документујемо његове концертне наступе на просторима данашње Србије и у ближем и даљем иностранству (Лондону, Сплит, Солунски фронт...) као и неформалне наступе и појављивања на соареима, вечеринкама и другим стециштима више средње класе, где је Мијатовић био радо виђен гост. За разлику од неких својих савременика (нпр. Софке Николић), Мијатовић, према нашим сазнањима, није имао „турнеје“ (организоване и сукцесивне вишедневне солистичке наступе по разним градовима) нити постоје докази да је имао амбиција да постане „естрадна звезда“. И поред несумњиве продуктивности (преко 170 снимака на грамофонским плочама (Лалић-Михалловић, Покрајац и др. 2022)) и популарности (рецимо, о његовој смрти јавља и провинцијско, сплитско *Ново доба* (Анон. 1937)), он је, суштински, био *аматјер*, човек што „за песму се је родио, у песми живи“ (Едисон 1927: 46) али *не живи од ње*. Следствено, његови јавни наступи највероватније нису били део какве систематске стратегије да се освоји (и задржи) позорност публике (рецимо, да би се поспешила продаја носача звука).

Пронађени и документовани подаци о Мијатовићевим јавним наступима и репертоару, по нашем мишљењу, успешно разбијају предрасуду о њему као „певачу севдалинки“ (Милошевић 1974). Насупрот, имамо прилике да упознамо једну много репертоарски осебујнију и потпунију музичку личност, свесну да јој је за јавно певање потребно нешто више од пуког гласа (талента), вољу и способну да ради на сопственом музичком образовању и усавршавању и да унапређује технику певања на основу коментара и примедби музичке критике.

Посматрајући са просторног аспекта, Мијатовић претежно наступа у Београду, где је рођен и проводи највећи део живота и професионалних активности. Значајан део јавних наступа, међутим, одвијао се широм јужнословенског културног простора. Градови у којима је наступао (Трст, Нови Сад, Загреб, Сплит, Шибеник, Сушак, Подгорица, Цетиње, Сарајево, Мостар, Скопје, Солун), нарочито током турнеја певачких друштава у периоду пре Првог светског рата, одговарају геополитичким тежњама и аспирацијама тадашње српске државе (која је, вероватно, и финансирала путовања) и у великој мери оцртавају контуре територије будуће државе (Краљевине СХС, Југославије) која ће настати након рата. Пропагандно-политичким разлозима можемо објаснити и

турнеју „Обилића“, у којој је учествовао и Мијатовић, у царској Русији. Наступи у Солуну а затим и у Паризу, за време Првог светског рата, у неку руку су логични след ратних дешавања и њихових последица: евакуације српске војске и појаве интелектуалне емиграције (Николова 2009). Наступу у Ројал Алберт холу, у Лондону, вероватно је доприне-ло претходно познанство са Александром Џимићем Савином (Кресић 2002), који је за време Првог светског рата „у многим европским гра-довима са својом госпођом приређивао добротворне концерте у корист српских рањеника и ратне сирочади“ а затим био и ангажован за дири-гента у Лондону (Кулунџић 1931). Имајући у виду Мијатовићева честа путовања у Маријанске Лазне у Чешкој, где је проводио одмор дуги низ година, укључивање у снимљени репертоар песме *Тече вода, њече* чешког композитора Јарослава Кричке (Jaroslav Křička) (Јалић-Михај-ловић, Покрајац и др. 2022), као и интензивне југословенско-чехосло-вачке односе између два светска рата (Trojan 2009), помало зачуђује да за сада нисмо успели да пронађемо податке о евентуалним Мијато-вићевим јавним наступима у Чехословачкој. Међутим, ово, као и одсу-ство података о наступима Мијатовића у „унутрашњости“ централне Србије (ван Београда), можемо приписати и непотпуности грађе коју смо успели да прегледамо у доступним дигитализованим изворима као и њихову усредсређеност пре свега на Београд и Нови Сад.²¹

Са временског аспекта, јавни наступи Мијата Мијатовића могу се поделити у три фазе. У првој фази, која траје од почетка 1907. па до краја Првог светског рата, Мијатовић се још увек упознаје са уметношћу, показујући своје таленте и откривајући могућности за напредовање (школовање гласа). У овом периоду он често наступа (понекада као солиста) уз певачко друштво „Обилић“ и Београдско певачко друштво. Поред националног репертоара, исказује се и у делима и аријама Двор-жака, Грига, Перозија и Чајковског, а окушава се и у оперетном репер-тоару. Ране импресије критике су повољне, а такве су и нама познате реакције публике, што можемо барем делом објаснити и националним усхићењем и ентузијазмом које је публика морала имати за певача и ансамбле који су долазили из Србије, тада схватане као „Пијемонта“ јужнословенских земаља.²² Нажалост, немамо квантитативних мерила да проценимо колико је ово рано излагање суду публике утицало на каснију Мијатовићеву популарност. У овом периоду, Мијатовић има прилике да стекне и корисна познанства, како у уметничком свету

²¹ Фондови доступни у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“, Београд, Народној библиотеци Србије и Библиотеци Матице српске, Нови Сад.

²² Не случајно, *Пијемонти* је и име дневних новина са унитаристичком оријентацијом, које су излазиле у Београду 1911–1915. године.

(Стеван Мокрањац био је хоровођа Београдског певачког друштва (Милановић 2014: 18) а Станислав Бинички имао је кључну улогу у организовању музичког живота на Солунском фронту (Васиљевић 2019)), тако и међу онима који су могли да му омогуће даље музичко образовање (нпр. утицајни представници државног врха).

Друга фаза започиње Мијатовићевим боравком у Француској и (за сада не до краја потврђеним) музичким школовањем код проф. Хетиша (Анон. 1919а; Анон. 1919б; Анон. 1919в). Сматрамо да је оно Мијатовићу морало значити доста и у личном и у професионалном смислу.²³ Након овога, штампа га назива „свршеним учеником“ народног конзерваторијума у Паризу (Анон. 1919а; Анон. 1919в) и „оперним певачем“ (Анон. 1921а). За разлику од групних наступа са солистичким тачкама из ранијег периода, сада се појављује и са солистичким концертима, а круна овог периода је наступ у престижном Ројал Алберт холу који је у каснијем периоду завредило само неколико српских уметника (нпр. Катарина Брадић, Матеја Маринковић, Александар Маџар и Немања Радуловић²⁴). Мијатовићев репертоар се састоји из оперских арија Арига Боита (опера *Мефистио*), Петра Чајковског (*Евђеније Оњџин*), Ђакома Пучинија (арија *Родолфа* из опере *Бојми*), песама страних (нпр. Артура Тејта) и југословенских аутора (Јосип Хаџе, Исидор Бајић, Милоје Милојевић...) те *Мијатјовки* које је по њему записао Станислав Бинички. Усудили бисмо се истаћи да се у овој фази био појавио тренутак када се Мијатовић могао одлучити да, уместо „утабаним“ професионалним стазама адвокатуре, крене у (тада веома неизвесне) воде професионалног певања.²⁵ Наручу да донесе једну овакву одлуку би му ишло познанство (а врло вероватно и пријатељство) са Станиславом Биничким који у то време постаје директор и први диригент новоосноване Београдске опере (Ђурић-Клајн 1971; 1974), а и чињеница да је у то доба бивало и певача из немужичких струка (нпр. Никола Цвејић био је по основном занимању инжењер шумарства²⁶). Наше је мишљење да је ова фаза „заслужна“ за формирање иницијалне базе конзумента комерцијалних снимака (грамофонских плоча) Мијата Мијатовића, чијем се снимању Мијатовић интензивно враћа 1927. (Јалић-Михаловић,

²³ О Мијатовићевом стремљењу за музичким усавршавањем посредно говори и анегдота из Анон. 1922.

²⁴ Претраживање кључне речи (keyword) Serbian на <https://catalogue.royalalberthall.com/advanced.aspx?src=CalmView.Person> (приступљено 24. 3. 2023).

²⁵ Певач аматер Војислав Петрушевић, иначе правник, судбину професионалних певача сажео је на следећи начин: „Док га служи глас певач је најомиљенија личност. Кад га изгуби сви га забораве, а најпре они који су га даноноћно окруживали. Зато је мој савет сваким аматеру певачу, да обезбеди себи будућност, а певање нека му не служи као могућност егзистенције“ (Анон. 1939в).

²⁶ <https://www.sumari.hr/sumari/kart.asp?id=9020> (приступљено 20. 3. 2023).

Покрајац и др. 2022). Симболичан крај ове фазе је Мијатовићево *ненастиување* на прослави двадесетпетогодишњице уметничког рада Станислава Биничког (фебруара 1924), тако да је пропустио прилику да на својеврсном гала концерту интерпретира пет *Мијатјовки*.

У трећој фази, Мијатовић се више не обраћа „генералној“ публици. За разлику од ранијих, његови јавни наступи више немају карактер концерата (било солистичких, било хорских), већ се Мијатовић претежно појављује као „специјални гост“ да забави уже кругове припадника више класе. У овој фази, Мијатовић наступима више не стиче популарност, етаблирану (и) преко многобројних снимака на грамофонским плочама на располагању публици. Он популарност одржава и користи било за хуманитарне или утилитарне и чисто политичке циљеве. Након ове фазе, Мијатовићева уметност је непосредно доступна својој публици, пре свега путем „живих“ радијских наступа, што је тема нашег будућег рада.

Напоменимо да доступност периодике у дигиталном облику омогућава релативно брзо и једноставно, али непотпуно истраживање. Због тога се тако добијена а овде приказана слика о јавним наступима Мијата Мијатовића не може сматрати комплетном. Илустрације ради, према подацима добијеним из Народне библиотеке Србије,²⁷ од укупно 1710 новинских наслова на нашем језику (српски, хрватски) доступних у Библиотеци, који су излазили у периоду 1907–1937, доступно је онлајн 86, или око 5%. Напоменимо да ова скенирана грађа није претражива по кључној речи па се пре свега може користити ако је датум догађаја (о коме се претражују написи у периодици) познат. С друге стране, од укупно побројаног 51 наслова периодике које је Турлаков (1994) користио у свом прегледу за период 1907–1930, на сајту Универзитетске библиотеке доступно је у дигитализованом облику (претраживом по кључним речима) шест, или око 12%. Дигитализација и индексирање целокупног корпуса периодике није само задатак од највећег националног културног интереса, већ ће уз будућу употребу вештачке интелигенције допринети да се значајно прошире досези нашег, пионирског, рада.

Аутори овог рада су свесни да у овој студији доминира позитивистички приступ, а да се резултати тек у мањој мери повезују с истраживањима у домену културне историје и/или студија извођаштва/перформанса. Синтетичке и компаративне анализе (нпр. поређење са јавним наступима других извођача Мијатовићевих савременика) треба да буду предмет наредних истраживања.

²⁷ Љиљана Башић, Одељење за пружање информационих услуга корисницима, Референсна збирка, Народна библиотека Србије. Приватна комуникација 21. 3. 2023.

Захваљујемо анонимним рецензентима чије су примедбе значајно допринеле квалитету рукописа. Аутори нарочито желе да захвале др Данки Лајић Михајловић, научној саветници Музиколошког института САНУ, на многобројним консултацијама и саветима, др Жељки Радовиновић и проф. др Наили Церибашић на пруженим информацијама и др Ивани Медић, научној сарадници Музиколошког института САНУ на помоћи око избора часописа. Г. Душану Михалеку, оснивачу *Зборника Майице српске за сценске уметности и музику*, и г. Дамиру Имамовићу захвални смо за критичке примедбе о раду и референце. Госпођи Љиљани Башић из одељења за пружање информационих услуга корисницима Референсне збирке Народне библиотеке Србије хвала за драгоцене податке о степену дигитализације периодике у Библиотеци. Слађани Митић, новинару и публицисти, захваљујемо на информацијама о Александру Савину и указивању на одговарајуће референце. Захваљујемо госпођи Јелени Јанић Љубисављевић за проналажење референци. Особљу Библиотеке Матице српске благодаримо на предусретљивости у проналажењу и претраживању извора. Захваљујемо и госпођи Драгани Митрашиновић, вишој архивисткињи, и г. Слободану Мандићу из Историјског архива Града Београда на пруженој помоћи у истраживању учешћа Мијата Мијатовића у Академском певачком друштву „Обилић“, те госпођи Паулини Дамњановић на помоћи око референцирања извора са непотпуним библиографским подацима, др Атини Пападопулу за помоћ око транслитерације наслова песме „Сфиксе ме“, др Дејани Савић на помоћи у форматирању референци и текста и завршној коректури, и, коначно, др Ивани Митић зато што је надахњивала аутора Д. Покрајца.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Анон. „С пута академског певачког друштва Обилић.“ *Вечерње новости* (27. 1. 1907): 3.
 Анон. „Светосавске свечаности.“ *Цариградски гласник* бр. 3 (18. 1. 1908а): 2.
 Анон. „Демонстрација.“ *Правда* (8. 2. 1908б): 2.
 Анон. „Позориште.“ *Полиџика* (29. 3. 1908в): 3.
 Анон. „Концерти и забаве: Духовни концерат Београдског певачког друштва у корист поплавлених.“ *Правда* (13. 4. 1910а): 3.
 Анон. „Музичка хроника: Духовни концерат.“ *Правда* (14. 4. 1910б): 3.
 Анон. *Глас Црногорца, лист за ђолиџику књижевности* (19. 8. 1910в): 5 [непагинисано].
 Анон. „Музика.“ *Полиџика* (2. 11. 1910г): 3.
 Анон. „Опера.“ *Правда* (4. 11. 1910д): 3.
 Анон. „Музика.“ *Полиџика* (31. 12. 1910ђ): 3.
 Анон. „Концерти и забаве: Велика забава Београдског певачког друштва.“ *Правда* (31. 12. 1910е): 3.
 Анон. „Обилић у Петрограду.“ *Полиџика* (11. 4. 1912): 2.
 Анон. „Концерат у корист српских рањеника.“ *Велика Србија* (12. 10. 1916а): 3.
 Анон. „Дневне вести. Вечерашњи концерат.“ *Велика Србија* (27. 10. 1916б): 3.

- Анон. „Српско енглески концерат.“ *Велика Србија* (10. 12. 1916в): 3.
- Анон. „Дневне вести. Концерат.“ *Велика Србија* (9. 4. 1918а): 2.
- Анон. „Дневне вести. Народни концерат.“ *Велика Србија* (13. 4. 1918б): 2.
- Анон. „Дневне вести. Захвалност.“ *Велика Србија* (20. 4. 1918в): 2.
- Анон. „Уметност. Народни концерат Оркестра Краљеве Гарде.“ *Рајини дневник* бр. 113 (23. 4. 1918г): 452.
- Анон. „Вечерашњи концерат.“ *Правда* (9. 10. 1919а): 2.
- Анон. „Концерти.“ *Полијтика* (10. 10. 1919б): 3.
- Анон. „Концерат Мијата Мијатовића у Новом Саду.“ *Засјава* (15. 11. 1919в): 3–4.
- Анон. „Наши уметници у Лондону.“ *Засјава* (26. 3. 1920а): 3.
- Анон. „Успех српских уметника у Лондону.“ *Засјава* (8. 4. 1920б): 7.
- Анон. „Концерт Мијата Мијатовића.“ *Југословенски лисџ* (10. 7. 1920в): 2.
- Анон. „Концерат тенора г. Мијата Мијатовића.“ *Ново доба* (17. 7. 1920г): 3.
- Анон. „Градска кроника.“ *Ново доба* (2. 8. 1920д): 3.
- Анон. „Градска кроника.“ *Ново доба* (4. 8. 1920ђ): 3.
- Анон. „Градска кроника.“ *Ново доба* (9. 8. 1920е): 3.
- Анон. „Распоред велике сликарске и вајарске изложбе у Сомбору.“ *Засјава* (22. 3. 1921а): 3.
- Анон. „Подлистак, изложба српских ликовних уметника у Сомбору.“ *Засјава* (29. 4. 1921б): 1–2.
- Анон. „Бајаде. Причице и анегдоте из Пашићевог живота. У перо их ухватио и од заборава сачувао Никац од Ровина. 33. Пашић и Мијат.“ *Балкан* (15. 6. 1922): 1.
- Анон. „Вести.“ *Засјава* (23. 12. 1923): 3.
- Анон. „Велике су припреме за јубилеј г. Сташе Биничког.“ *Време* (6. 1. 1924а): 5.
- Анон. „Друго вече г. Биничкове музике.“ *Време* (6. 2. 1924б): 5.
- Анон. „Треће вече г. Биничког.“ *Полијтика* (6. 2. 1924в): 3.
- Анон. „Музика-концерат два наша виртуоза.“ *Време* (18. 5. 1925а): 5.
- Анон. „Излет Београђана у Нови Сад.“ *Време* (12. 6. 1925б): 4.
- Анон. „Дан који је Београд посветио лепоти: овације трима најлепшим женама Југославије.“ *Време* (23. 12. 1926): 5.
- Анон. „Г. М. Еро у Београду.“ *Правда* (20. 4. 1927а): 4.
- Анон. „Певачко друштво Станковић полази 1. маја у посету главним градовима Француске.“ *Време* (30. 4. 1927б): 3.
- Анон. „Код Мијата Мијатовића.“ *Недељне илустрације* бр. 51 (1927в): 14–15.
- Анон. „Пријатељско вече судија Варошког суда уз раздрагану песму г.г. Мијата Мијатовића и Мила Милутиновића.“ *Правда* (30. 6. 1929а): 6.
- Анон. „Синовац Карла Лемла, председника ‘Универзала’, једног од највећих филмских предузећа у Америци, допутовао је у Београд ради пласирања ‘тон филма’.“ *Време* (1. 7. 1929б): 6.
- Анон. „Чајанка Српско-руског добротворног друштва.“ *Време* (14. 11. 1929в): 8.
- Анон. „Један боемски соаре, у елегантном уметничком атељеу.“ *Време* (8. 2. 1930): 8.
- Анон. „Наше друштво.“ *Време* (14. 1. 1932): 2.
- Анон. „Зрње-Умро Мијат Мијатовић.“ *Ново доба* (29. 6. 1937): 4.
- Анон. *Радио А. Д. Београд 1929–1939*. Београд: [б. и.] [Радио Београд], 1939а.
- Анон. „Како је Нада Александровић постала популарна.“ *Радио Београд недељни илустрирани часопис* бр. 45 (1939б): 5 [непагинисано].
- Анон. „Наши народни певачи: Један сат са г. Војиславом Петрушевићем.“ *Радио Београд недељни илустрирани часопис* бр. 46 (1939в): 5 [непагинисано].
- БАЈИЋ, Исидор. *Песме љубави: за љасовир и џевање*. Београд: Дворска књижара Мите Стајића, [б. г.] <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2043>>, 4. 12. 2021.
- БИНИЧКИ, Станислав. *Српске народне њесме: седам њесама из збирке „Мијайовке“ за један љас уз љасовир*. Београд: књижара Геце Кона, [б. г.].
- ВАСИЉЕВИЋ, Маја. „Stanislav Binicki (1872–1942) in the Great War: Preserving National Identity and Musical Links with the Homeland.“ У: Милановић, Биљана (ур.). *На*

- маринама музиколошкој канона: *Композиторска генерација Пејтра Стојановића, Пејтра Крстића и Стјанислава Биничкој*. Београд: Музиколошко друштво Србије и Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2019, 301–319.
- Галић, Милица. „Czech music and musicians as Mokranjac’s companions on his path towards the professionalization of Serbian music.” *New Sound, International Journal of Music* бр. 43/1 (2014): 70–90. <<https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns43/Gajic43.pdf>>, 4. 12. 2021.
- Димић, Љубодраг. „Предговор.“ У: Маловић, Гојко. *Саобраћај и везе у Краљевини Југославији 1918–1941. каталој изложбе*. Београд: Архив Југославије, 2013, 5–24.
- Ђурић-Клалн, Стана. „Станислав Бинички.“ У: *Музичка енциклопедија, II издање, I том*. Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1971, 198–199.
- Ђурић-Клалн, Стана. „Опера у Југославији – Србија.“ У: *Музичка енциклопедија, II издање, III том*. Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1974, 739.
- Едисон, Бел Пенкала. *Главни каталој домаћих и страних њлоча, новембар 1927*. Загреб – Београд – Скопље: Edison Bell Penkala, [1928]. <https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Zvucni_zapisi/Katalozi_gramofonskih_ploca/VC_431_1928#page/0/mode/1up>, 10. 12. 2021.
- Јуришић, Шимун. „Јаков Готовац и Сплит: шест необјављених писама.“ *Црква у свијету* бр. 3 (1994): 324.
- Кнежев, Димитрије. *Београд наше младосии, записи о Београду 1918–1941*. Чикаго, USA: (штампа George Radonic, CA), 1986.
- Косановић, Дејан. *Кинематографија и филм у Краљевини СХС / Краљевини Југославији 1918–1941*. Београд: Филмски центар Србије, 2011.
- Краљевина Југославија – Општа државна статистика. *Статистички годишњак 1936 Annuaire Statistique*. Београд: Штампарија Јанићијевић, 1937.
- Краљевина Југославија – Општа државна статистика. *Дефинитивни резултати пописа становништва од 31. марта 1931. Књига III: Присушно становништво по писменосии и старосии*. Београд: Државна штампарија, 1938.
- Кресић, Драгана. „Заборављене опере А. Џимића Савина.“ *Мокрањац, часопис за културу* бр. 4 (2002): 4–13.
- Кулунџић, В. „Моји познаници из Америке: Александар Џимић-Савин.“ *Радио Београд недељни илустровани часопис* бр. 11 (1931): 2.
- Лалић-Михалловић, Данка, Давид Покрајац, Саша Спасојевић. „Грамофонске плоче певача Мијата Мијатовића (1887–1937): од (ре)конструкције дискографије ка студијама снимљене музике.“ *Музикологија* бр. 1 (2022): 41–81.
- Маданец, Боро, Милена Радојчић (прир.). *Академско њевачко друштво Обилић (1884–1941) – документи, сећања, коментари*. Београд: Историјски архив Београда, 2005.
- Медић, Христина. „Јован и Војтех Фрајт у Великом рату.“ *Музички њалас* бр. 43 (2014): 10–26.
- Милановић, Биљана (ур.). *Stevan Stojanovic Mokranjac (1856–1914), The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*. Београд: Музиколошки институт САНУ: 2014.
- Милојевић, Милоје. „Уметнички преглед: Поводом појаве два српска уметника.“ *Српски књижевни њласник, нова серија* бр. 1 (мај 1922): 376–380.
- Милошевић, Предраг. „Мијат Мијатовић.“ У: *Музичка енциклопедија, II издање, II том*. Загреб: Југославенски лексикографски завод, 1974, 579.
- Мулалић, Мустафа. *Југословенска мекамска музика источној њодручја, том I*. Рукопис, Хисторијски архив Сарајево. [Сарајево]: [б. и.], [б. г.].
- Николова, Маја. *Школовање српских њака у избјелишћу: Француска 1916–1918*. Београд: Педагошки музеј, 2009.
- Пустисшек, Ивко. *Радио-Београд 1924 – ѡрва радио-станица у Југославији*. Београд: Радио Београд, 1990.
- Стојадиновић, Милан. *Ни рај ни ѡакѡ: Југославија између два раја*. Buenos Aires: El Economista, 1963.
- Турлаков, Слободан. *Летѡпис музичкој живоѡи у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.

Тиипики, Иво. „Са синоћ. концерта.“ *Велика Србија* (28. 10. 1916): 2–3.
Христић, [Стеван]. „Уметнички преглед – ‘Свадебни дарови’ од Антона Дворжака.“
Српски књижевни ђласник св. 3 (март 1909): 217–218.

DUGAN, Brett Michael. *Effective uses of Social Media Marketing in the Music Industry*. Master’s thesis. Bowling Green, OH: Bowling Green State University, 2011.
OGDEN, James R., Denise T. Ogden, Karl Long. “Music marketing: A history and landscape.” *Journal of Retailing and Consumer Services* 2 (2011): 120–125.
RADICA, Branko, Srećko Lipovčan. *Josip Hatze: svjedočanstva i sjećanja*. Split: Logos, 1989.
TROJAN, Pavel. *Češi a Bělehrad 1918–1939*. Дипломски рад. Prag: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009.
<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/21666/DPTX_2008_2_11210_ASZK10001_116171_0_74922.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 20. 3. 2023.

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

Дигитална Библиотека града Београда. <<https://digitalna.bgb.rs/jsp/RcWebBrowseCollections.jsp>>, 10. 12. 2021.
Дигитална Библиотека Мајнице српске. <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/>>, 10. 12. 2021.
Дигитална Народна библиотека Србије. <<https://digitalna.nb.rs/>>, 10. 12. 2021.
Дигитални репозиториј Знанијевне књијжнице Дубровачких књијжница. <<https://zdur.dkd.hr/>>, 10. 12. 2021.
Музеј ђозоријине умијносии. Театрослов. <<http://teatroslov.mpus.org.rs>>, 10. 12. 2021.
Радио-ђтелевизија Србије. <<https://www.rts.rs>>, 31. 7. 2022.
Ризница српска. <<http://www.riznicasrpska.net/>>, 7. 12. 2021.
Свеучилишна књијжница у Сплиту. <<http://dalmatica.svkst.hr/>>, 10. 12. 2021.
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ Београд. Пређрајживе дигитализоване историјске новине. <<http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pregled>>, 10. 12. 2021.
Хрвајско сумарско групђиво <<https://www.sumari.hr/>>, 31. 7. 2022.
Libraries and archives Canada, Fonds Paul Voigt. <<http://central.bac-lac.gc.ca/redirect?app=fonandcol&id=206200&lang=eng>>, 10. 12. 2021.
Royal Albert Hall. Our performance history and archive. <<https://catalogue.royalalberthall.com>>, 10. 12. 2021.
SecondHandSongs. <<https://secondhandsongs.com/work/166007>>, 7. 12. 2021.
Youtube vugeo. <<https://www.youtube.com/watch?v=vJpaDaM8w8Q>>, 31. 7. 2022.

Milan P. Milovanović, Saša B. Spasojević, Nikola P. Zekić and David D. Pokrajac

Public Performances of Mijat Mijatović (1887–1937): From an Intimate Fish Dinner to the Royal Albert Hall

Summary

This study is an attempt to document and systematize the public performances of Mijat Mijatović (1887–1937), one of the most famous Serbian recording artists in the first half of the 20th century. Using available sources and literature, including monographs of the Academic Choral Society “Obilić” and the Belgrade Singing Society, as well as digitized newspapers and periodicals (*Politika* (Politics), *Vreme* (Time), and *Pravda* (Justice) from Belgrade, *Novo doba* (New Age) from Split, etc.) the highlights of Mijatović’s public performances could be identified. There are three main periods of his public performances

– in the first he mainly performed as a member of choral societies, in the second he sang predominantly as a soloist, and in the third, he restricted himself only to guest appearances. Before WWI, Mijatović performed with the Belgrade Singing Society and interpreted pieces by Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Lorenzo Perosi, and P. I. Tchaikovsky. Mijatović also toured with the Belgrade Singing Society with predominantly national repertoire and as a soloist performed in a plethora of South European cities. In the same period, Mijatović toured with the “Obilić” several cities including Thessaloniki, Skopje, Novi Sad, and Russian cities with a notable performance in St. Petersburg. During WWI, Mijatović performed at charity concerts at the Salonica front (the Macedonian front). After the war, and presumably, music classes taken with Prof. Amédée-Landély Hettich in Paris, Mijatović performed as a soloist at various concert venues (Belgrade, Split, Novi Sad, etc.) including the Royal Albert Hall in London. His repertoire involved arias by Arrigo Boito (opera *Mefistofele*), P. I. Tchaikovsky (*Eugene Onegin*), Puccini (*La Bohème*), songs by Arthur Tate, Josip Hatze, Isidor Bajić, Miloje Milojević, and his namesake “Mijatovke” – folk songs harmonized by Serbian composer and conductor Stanislav Binički. During the last part of his performing career, Mijatović participated as a guest star at closed events intended to entertain members of the higher social class (to which he belonged himself). Such events frequently had a charitable or political character. It can be noted that Mijatović, although a recording artist with at least 170 recorded sides during his career (predominantly folk songs), had never been a professional singer and never aimed to be a celebrity. Hence he never held tours to promote sales of his phonograph records.

Keywords: Serbian singers, concerts, repertoire, Stanislav Binički, Stevan Mokranjac, Mijat Mijatović.

АЛЕКСАНДАР С. МИТРЕВСКИ

Гимназија „Душан Васиљев“, Кикинда*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

НАПИСИ О МУЗИЦИ У ВЕЛИКОКИКИНДСКОМ ЛИСТУ ЈУГОСЛОВЕН (1931–1941)

САЖЕТАК: Лист *Југословен* представља последњи тиражни облик штампе на српском језику међуратног периода у Великој Кикинди. Покренут почетком друге предратне деценије, излазио је у доста сложеним економским, политичким и културним приликама и превирањима. Као такав, извор је многих информација о настанку, развоју и деловању локалних музичких друштава у овом делу Војводине и Баната. Предмет анализе овог рада јесте активност листа који је кроз написе о музици образовао јавност и утицао на стварање опште слике о месту музике у српској култури Велике Кикинде. Више аспеката је обележило написе о музици, а најизраженије јесте заузимање за опстанак и активније деловање музичких друштава. У раду су представљене различите врсте написа, од вести до приказа, есеја или критика, кроз призму процене њиховог значаја и могућег утицаја на развој музичког живота локалне средине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лист *Југословен*, написи, критика, концерт, певачко друштво.

Увод

Након укидања Диштрикта¹, крајем XIX века наступа период оснивања бројних институција чијим је развитком постављен темељ културном просперитету града, етаблирајући Велику Кикинду као место активнијег развоја музичког живота већински српског живља (Мишков 2011). Ратна разарања током друге деценије XX века умногоме су успорила дотадашњи развој музичког живота града. Оснивањем нове државе и присаједињењем Војводине, наступила је епоха културног, а пре свега музичког, развоја и напретка. Бројна музичка друштва, попут певачких друштава међу којима доминира Друштво „Гусле“,

* mitrevski21@gmail.com

¹ Великокикински (привилеговани) диштрикт био је аутономна територијална јединица у оквиру Хабзбуршког царства од 1774. до 1876. године, са седиштем у Великој Кикинди (данашњи град Кикинда).

настављају неометано деловање, али се оснивају и нова која утичу на све активнији културни живот.² Убрзо се јавила тежња да се кроз уметност утиче на изградњу националног идентитета нове државе, али су на функционисање музичких друштава често утицале и друштвено-политичке прилике.³ То се пре свега примећује у организацијској и програмској структури која се огледала у изведби хорских композиција претежно домаћих, југословенских аутора, што је наилазило на плодно тле, позитивну рецепцију јавности, у прилог слављењу духа заједништва.⁴ С обзиром на то да је у граду повремено било активно и деловало скоро десет певачких друштава, може се закључити да је музичким животом града доминирало хорско певање, док је оркестарска музика била слабије концертно заступљена. Томе је и штампа пружила свој допринос афирмативним писањем.

Важан део културног развојка града представљају појава штампе и развој издаваштва у међуратном периоду. У правом економском и привредном замаху, подстакнут је развој трговине и занатства, и све већи број интелектуалне елите оснива институције и установе различитог типа. Међу њима су и штампарије које издају све више публикација и листова, што утиче на развој и ширење штампарске делатности. Иако

² Током раздобља 1920–1941. године, оснивају се и делују хорски и инструментални ансамбли: Српско занатлијско певачко друштво „Омладина“ (1921); Градска филхармонија, Оркестар „Фанfare“ (1924); Ратарско певачко друштво (1922); Хор Реалне гимназије, чији је рад обновљен (1919); Немачко певачко друштво, Хор „Цецилија“ (1927); Оркестар Добровољног ватрогасног друштва (1934); Хор Великокикиндске трговачке омладине (1935), а свој плодан рад су наставили Хор Друштва „Гусле“ (1876) и Грађанско певачко друштво (1871). Нека од поменутих друштава су биле певачке секције које су деловале у оквиру удружења општег типа, попут занатлија, ратара, трговаца. Многа оснивају музичке и дилетантске (глумачке) секције, те се на тај начин обезбеђују финансијска средства и стални чланови. Уп. РАЈКОВ 1987: 158.

³ Према наводима локалног хроничара Светолика Белодедића, у граду је почетком 1920. године уследила велика економска и културна криза. Огледајући се пре свега у новим наметима према занатлијама, штампарима, културним радницима, економске прилике су утицале и на просветну и културну политику. Тек у току друге половине те прве међуратне деценије, долази до економског и културног опоравка. Уп. Белодедић 1967: 49.

⁴ У програмском смислу наставило се са представљањем националне музике у оквиру хорских наступа које су у предратном раздобљу успоставиле истакнуте певачке дружине. Представљање националних хорских остварења било је израженије у сфери световне музике и чешће у опусу југословенских композитора и српских романтичара. Програми наступа често су обухватили дела Мокрањца (*Руковети*), Толингера, Бајића, Готовца, Јенка, Зајца, Биничког и њихових млађих савременика. Певачка друштва неретко су била усмерена и на извођење дела новонасталих опуса, што је утицало на модернизацију репертоара. Уп. МАРИНКОВИЋ 2008: 80.

Певачка друштва су на неки начин представљала стуб одбране родољубља. Праћењем развоја стваралаштва и извођаштва међуратног периода, може се приметити доминација стила заснованог на постромантичарским тежњама и народном мелосу. Програмске одреднице камерних и солистичких наступа обухватале су претежно дела композитора романтизма, уз арије из опера.

су две најдуговечније и највеће српске штампарије Јована Радака⁵ и Петра Сеђакова отпочеле да се развијају још крајем XIX века, „врхунац пословања ће обележити деценију пред немачку окупацију“ (ДЕЈАНАЦ 1999: 30). У историјату издаваштва у Великој Кикинди, бележи се на десетине периодичних листова. Штампa је делила судбину многих удружења и музичких друштава.⁶ Наиме, деценија пред Други светски рат је, због финансијских и политичких притисака на уреднике појединих листова, била тешка за њихов опстанак и функционисање, те се тада многи листови гасе и појављују повремено.⁷ Као изузетак се може навести лист *Јуџословен*, који је од свих листова у првој половини XX века најдуже одолевао и успевао да се одржи скоро читаву деценију.

Друшћивенојолийички конїекстї деловања лисїа и врсїе наїиса

Штампарија Петра Сеђакова⁸ марта 1931. године почиње да издаје лист *Јуџословен*, који је пуних десет година доминирао у издаваштву Велике Кикинде. Уредник листа је формално био члан породице Сеђаков, најчешће су то била браћа Милутин⁹ или Милан¹⁰, који су се

⁵ Прву српску штампарију и књижару у граду основао је Јован Радак 1878. године. По већ „опробаном рецепту“, и Радак је штампарију основао уз помоћ групе имућних грађана српског порекла. Њено постојање је оставило дубок траг у развоју издаваштва у граду, будући да је активно пословала пуних 77 година (1878–1945). Било је то велико штампарско и издавачко предузеће. Током вишегодишњег рада, покренуто је више листова у форми недељника на српском, мађарском и немачком језику, а штампали су се и разни календари, као и одређени број књига и збирки песама. Уп. БЕЛОДЕДИЋ 1967: 56.

⁶ Један од значајнијих био је лист *Гудало*. Велике заслуге за почетак и развој написа о музици у Великој Кикинди и уопште могу се приписати Роберту Толингеру, диригенту, композитору, критичару и оснивачу листа *Гудало*, који је тада поставио темеље критицизма и писања о музици у једном од првих музичких листова на овим просторима.

⁷ *Српски власник* (1818–1920), *Народни власник* (1928–1929), *Недељни власник* (1929–1931) и *Кикиндска недеља* (1932–1933).

⁸ Штампарија је основана 1886. године у Великој Кикинди. Куповином нових слова и машина од постојећих штампарија у граду, 1893. године отпочело је издавање локалних листова и мањег броја књига. Након смрти првог власника Милана Сеђакова, штампарију и књижару преузео је његов брат Петар Сеђаков. Године 1923. у Будимпешти власник набавља нову машину за штампање која је радила до национализације 1946. године. Уп. РАЛКОВ 1971: 323.

⁹ Милутин Лала Сеђаков (1893–1959), штампар и новинар. Дугогодишњи је графички радник великикикиндских штампарија и пословођа штампарија у Београду, Алексинцу, Врању, Нишу. Уредник је крушевачког листа *Ха ха!*, а тридесетих година XX века по повратку у Велику Кикинду преузима уредништво у листу *Недељни власник* а потом *Јуџословен*. Уп. ДЕЈАНАЦ 2004: 116.

¹⁰ Милан Сеђаков, штампар (1860–1950). Након завршеног графичарског заната у Сегедину постаје власник неколицине штампарија, од којих је једна била у Румунији (1897). Поред листа *Јуџословен*, био је власник, издавач и одговорни уредник листова *Званичне новине* (1928) и *Недељни власник* (1929–1931).

бавили новинарством. Међутим, лист су уређивали и службеник Радивој Јеринкић, пензионисани учитељ Иван Николић и новинар Александар Кордин¹¹. Како лист на самом почетку није имао више сарадника, неретко је преносио напise из разних локалних листова уз рекламе. Већ се називом декларисао као изразито националан и ту оријентацију је све време одржао, пре свега пропагирајући југословенство и краљеву политику. Уредништво се често обраћало културној елити града с молбом да напишу прилоге за лист, што је временом резултирало критичким писањем о слабијој заинтересованости локалног становништва за културне догађаје. Лист је пратио многе појаве и дешавања у граду и о томе извештавао на четири странице, са почетним тиражом између 800 и 1900 примерака, у форми локалног недељног гласила на ћириличном писму. Након атентата у Марсељу 1934. године, лист је претежно објављивао текстове о том догађају и трагично страдалом краљу Александру. Већ наредне године уводи промене и бива сасвим отворено политички ангажован. Уз текстове о привредним, економским и иностраним питањима, пропагира локалног кандидата за народног посланика, др Мирка Косића¹². Стиче се утисак да је смисао излажења био у сталним нападима на страначког противника и извештавање са предизборних скупова. У другој половини деценије, долази до промене визуелног идентитета и фокуса већине текстова. Лист се више окреће регионалним и локалним питањима, култури, догађајима у оквиру редовних рубрика „Вести“, „Кикиндски живот“, „Из новинарске корпе“ и „Из наше лепе Војводине“.

Увидом у архиву великокикиндског листа *Југословен*, може се закључити да је током поменутог периода објављено преко 90 различитих врста написа о музици и културним догађајима, од најаве и вести до осврта, као и опширних текстова који би по структури могли бити сврстани у есеје, критике. Читаоцима је требало пренети, саопштити информацију и сугерисати одређени културни догађај. Са становишта садржаја, може се утврдити да су у листу махом заступљени текстови са општим прегледом програма и помињањем извођача, уз истицање реакције публике, и у већој мери литерарни текстови који не садрже стручне анализе програма и изведби. Аналитички приступ изведбама

¹¹ Александар Кордин, талентовани новинар и полемичар. Његовим ступањем на дужност уредника, новембра 1938. године, лист објављује антифашистички интониране текстове, прозападњачки оријентисане, и због тога бива често под ударом цензуре. Уп. Рајков 1987: 158.

¹² Мирко Косић (1892–1956), један од првих школованих социолога на нашем простору, професор универзитета, политички радник. Победио је на парламентарним изборима 1935. године као кандидат на листи тадашњег представника владе Богољуба Јевтића за Великокикиндски град и срез. Уп. Тркуља 2012: 11.



Сл. 1. Насловна страна листа *Југословен*

у написима заступљен је у мањој мери, спорадично. Информације садржане у текстовима биле су различите, почев од делимичних обавештења, конкретнијег запажања и описивања музичких елемената, до покушаја естетског приступа музици, што написе приближава критици. Понегде се могу приметити приповедачки начин излагања, сликовито описивање, истицање детаља, а све у циљу побољшања положаја музичке уметности.¹³ Јављају се и хибридно обликовани текстови који представљају комбинацију приказа музичког догађаја и музичке критике. Садрже углавном „информације о конкретном наступу, концерту и извођењу уметника са историјским освртом на ранија постигнућа“ (Пеловић 2005: 41). Интерпретација је карактерисана разним епитетима, али презентована једноставним језиком, заобилазећи стручни дискурс, како би се приближила рецептивним могућностима музички мање образованих читалаца. Представљен је физички изглед, а ретки су изражавали музичко-естетска размишљања.

Сваки текст је сачињен од увода – у ком се врло често износе општи подаци о музичком догађају, одређеном музичком друштву или инстру-

¹³ Хорско певање је углавном карактерисано као „складно и хармонично“, „песме су отпеване са нарочитом уметничком прецизношћу“ и „баш право уметнички“ јер „друштво стоји на завидној висини“. Док је у случају камерних и солистичких наступа више пажње посвећено опису изведбе: „Сам концерт је обухватао једну непојмљиво хармоничну целину“, „виртуоз на виолини спада у ред оних који су мајстори“, а „певач има нежан, топао и душеван лирски тенор са врло чистим горњим регистром“ и „дивним тембром“, док је „пријатан и јак сопран учинио на сву публику одличан утисак“. Уп. у библиографији: *Југословен*, бр. 447, 10. 8. 1938; бр. 10, 11. 3. 1932; бр. 264, 6. 2. 1935; бр. 531, 10. 5. 1930; бр. 264, 6. 2. 1935; бр. 6, 15. 2. 1933; бр. 25, 13. 9. 1931; бр. 4, 28. 1. 1933; бр. 4, 28. 1. 1932.

менталисти; разраде – са разрађеним дескриптивним приступом и епитетима, уз чест осврт на пређашње функционисање и успехе, и закључка – са често изнетим личним ставом или утиском о одржаном наступу, реакцији посетилаца, а неретко и позивом на финансијску подршку или подршку другог типа уколико је у питању локално друштво, са отвореном педагошком нотом. Рубрика посвећена искључиво културним дешавањима, у оквиру засебног одељка листа, није постојала. Музички написи су били сврстани у рубрици „Вести“ или су штампани у одељку „Кииндски живот“, али често и као самостални засебни текстови анонимних аутора или уз навођење иницијала, односно псеудонима, за које се не може са сигурношћу тврдити ко стоји иза њих. Чини се да је непотписивање написа устаљена пракса настављена из листова различитог типа који су излазили почетком XX века.¹⁴

Писало се о културним догађајима, што је подразумевало извештаје са наступа гостујућих извођача, камерних састава и глумачких труппа, као и текстове о забавама и годишњицама локалних музичких певачких друштава, удружења различитог састава и типа, успесима, турнејама и такмичењима хорских ансамбала. За разлику од оркестарских и солистичких наступа музичких уметника, хорској и сценској музици било је посвећено више написа. Иако се у граду музика на првом месту неговала кроз вокално извођење у разнородним друштвима, ниједна значајна институција локалног музичког живота није била запостављена.

*Садржај и стилистика написа – концерти,
забаве са меџовијим програмом и хорски наступи*

Поред бројних наступа овдашњих уметника и чланова певачких друштава, током последње међуратне деценије својим су концертима грађане Велике Кикинде, у мањем обиму, обрадовали уметници из других, суседних градова. Реч је углавном о концертима камерне музике, или наступима пијаниста и соло певача чија је концертна активност обележила међуратни период, попут пијанисткиње Марије Хусаг, пијанисте Јосифа Троснера и соло певачице Ирме Шинфлиш,¹⁵ виолинисткиње Софије Цветков, виолончелисте Димитрија Ердељија и пијанисте

¹⁴ Један од примера јесте сомборски часопис *Гусле* у којем по правилу чланци нису потписани, изузев неколицине који садрже иницијале или псеудоним. Попут листа *Јуџословен*, и у листу *Гусле* познато је само уредништво. Уп. Васић, Голубовић 2021: 181–211.

¹⁵ Марија Хусаг из Беча и пијаниста Јосиф Троснер, виртуоз из Румуније, и соло певачица Ирма Шинфлиш из Суботице. Непознати аутор, „Уметнички концерат у Великој Кикинди“, *Јуџословен*, бр. 4, 28. 1. 1934, 2.

Бориса Ердџија,¹⁶ тенора Сенеша¹⁷, тенора Ивана Анохина¹⁸, тенора Евгенија Марјашеца¹⁹ итд.

Музичким догађајима претходио је пригодни чланак којим је наговештавано гостовање истакнутих уметника, насловљен једном речју – „Концерт“.²⁰ „Таква пракса је била карактеристична за листове у XIX веку“ (ПЕЈОВИЋ 1994: 39), али је настављена и између два светска рата у овом локалном листу. У наредном броју листа следио би опширнији текст, попут оног с почетка деценије под називом „Са концерта Царевића и Лебедева“.²¹ Текст је импресионистички интониран уз педагошку ноту, али је приметна дозирана стручна анализа изведбе соло певача, уз краћи осврт на извођење пијанисте, без конкретног навођења програма, што имплицира то да је аутору музика била блиска.²² Аутор Ал. И. К. у оквиру уводног дела изражава захвалност чланицама и председници Женске добротворне задруге Српкиња²³, јер се „на велико и естетско задовољство Кикинђана одржао уметнички концерт у просторијама хотела Национала, г. Царевића питомца Дома слепих у Земуну и г. Лебедева, студента. Г. Царевић, уз пратњу на клавиру г. Лебедева, отпевао је два дела свог програма, који је био састављен од најбољих дела светских оперских мајстора, а и наших националних музикалних композитора светског гласа.“²⁴ Затим су у разradi уследиле реченице које ближе описују начин интерпретације и успешност извођења: „Тешко је рећи, који је део програма био успешнији, јер је испуњавање арија светских мајстора, а и наших националних, било изванредно лепо.

¹⁶ Софија Цветков, виолина, Димитрије Ердџи, виолончело, и Борис Ердџи, клавир, из Суботице. Непознати аутор, „Концерт“, *Јуџословен*, бр. 2, 14. 1. 1934, 2.

¹⁷ Није наведено име виолинисте Сенеша. Непознати аутор, „Концерт г. Сенеша“, *Јуџословен*, бр. 4, 22. 1. 1933, 1.

¹⁸ Драмски тенор, члан Београдске опере Иван Анохин. Непознати аутор, „Концерт у В. Кикинђи“, *Јуџословен*, бр. 6, 5. 2. 1933, 2.

¹⁹ Тенор, члан Београдске опере Евгеније Марјашец. Непознати аутор, „Концерт г. Евгенија Марјашеца“, *Јуџословен*, бр. 508, 29. 10. 1939, 3.

²⁰ Један од примера представља краћи текст у форми најаве у којем се помињу само имена извођача уз сажето навођење програма. Непознати аутор, „Концерт“, *Јуџословен*, бр. 2, 14. 1. 1934, 3.

²¹ У напису нису наведена имена пијанисте руског порекла Лебедева и соло певача, тенора Царевића, који се бавио соло певањем и био питомец Дома и школе за слепе у Земуну. Ал. И. К., „Са концерта Царевића и Лебедева“, *Јуџословен*, бр. 25, 13. 9. 1931, 2. (Сл. 2)

²² Један од примера представља краћи текст у форми најаве у којем се помињу само имена извођача уз сажето навођење програма. Непознати аутор, „Концерт“, *Јуџословен*, 2/14. 1. 1934, 3.

²³ Женска добротворна задруга Српкиња настала је 1873. године по узору на чешке женске организације које су се истичале несебичним, родољубивим и хуманитарним активностима. Током свог деловања, утицала је на отварање првог забавишта, основала је школу шивења и ткања, често носећи улогу организатора забава и културних активности у граду. Деловала је до 1941. године. Уп. Рајков 1973: 254.

²⁴ Ал. И. К., „Са концерта Царевића и Лебедева“, *Јуџословен*, бр. 25, 13. 9. 1931, 2. (Сл. 2)

Са концерта Царевића и Лебедева

Старањем Женске Добротворне Задруге „Српкиња“ у Вел. Кикинди и уметничким радом вредних чланова, а особито личним радом вредне претседнице г-ђе Данице Др. Лазића, 6 о. м. на велико и естетско задовољство Кикинђана одржао се је уметнички концерт у просторијама „Хотел Национала“, г. Царевића питомца Дома слепих у Земуну и г. Лебедева, студента.

Г. Царевић, уз пратњу на клавиру г. Лебедева, отпевао је два дела свог програма, који је био састављен од најбољих дела светских оперских мајстора, а и наших националних музикалних композитора светског гласа.

Тешко је рећи, који је део његовог програма био успешнији, јер је испуњавање, арија светских мајстора, а и наших националних, било изванредно лепо.

Г. Царевић несумњиво има један нежан топао и душеван лирски тенор са врло чистим горњим регистром и мало слабијим доњим.

Опажа се и школа у извођењу, али природни недостатак ипак утиче на испуњавање, јер недостаје певачу слобода кретања, која би још више одухотворила његово певање а и придонела његовом успеху.

Г. Царевић у нашој средини пожео је

заслужени успех и оставио је дубок утисак код слушаоца, потпуно заслужен, а истовремено и доставио љубитељима певања велико задовољство.

Г. Лебедев, клавириста, са добром техником и осетљивом душом дорастао је име мајстора-уметника на клавиру.

Концертат је прошао са великим моралним успехом, а доста и материјалним, али је умесно пребацити нашој месној публици, да је ипак оваки уметнички концертат био слабо посећен.

Ал. И. К.

Освећење заставе Великокикиндске Хришћанске заједнице младих људи

Великокикиндска Хришћанска Заједница Младих Људи аугсбуршке — евангелистичке вере одржаће свечаност освећења своје заставе у 10 сати пре подне 13-ог септембра о. г. у богомољи аугсбуршке — евангелистичке вере (Краља Александра 40).

За куму заставе примила се госпођа Дра Рот Павла де Сепешбела.

Сл. 2. Лист *Јуџословен*, број 25, од 13. 9. 1931, стр. 2. (фотографисан напис)

Г. Царевић несумњиво има један нежан топао и душеван лирски тенор са врло чистим горњим регистром и мало слабијим доњим. Опажа се и школа у извођењу, али природни недостатак ипак утиче на испуњавање, јер недостаје певачу слобода кретања, која би још више одухотворила његово певање а и придонела његовом успеху.²⁵

Уредништво листа је здушно подржавало и одвајало новински простор за својеврсне културне манифестације, новогодишње забаве, игранке које су садржале мешовити програм. Догађаји у организацији удружења и певачких друштава најчешће су обухватили беседу, надметање хорова, реситал (декламовање) и на крају позоришни комад у извођењу дилетаната²⁶. Тиме се расветљава посве посебан период прошлости овог поднебља и спознају тада изузетно популарне друштвене праксе, којима се током више наредних деценија загубио траг. Текст под називом „Божична забава“ нашао се на трећој страници издања из 15. јануара 1938. године непознатог аутора под псеудонимом Стари дилетант. Као организатор се помиње Земљорадничка задружна омла-

²⁵ Исто.

²⁶ Реч дилетант (из италијанског језика *dilettare*, из латинског *delectare* ‘уживати’) у оно време користила се да значи аматера или лаика у глуми. Данас је у употреби израз глумац аматер.

дина²⁷, која се сматра иницијатором и оснивачем Ратарског певачког друштва, чији су чланови активно учествовали изводећи хорски део програма. У напису је дат одговор на уобичајених шест питања²⁸, равномерно распоређених кроз целокупан текст (Проданов-Крајишник и др. 2013). Текстови који су објављивани у том периоду, по узору на текстове дуговечнијих листова, махом су конципирани тако да путем одговора на питања упознају читаоца са догађајем у целини. Непознати аутор започиње текст навођењем програма хора, композицијама које су биле претежно националног карактера: „Мокрањац: Из моје домовине, Иван Зајц: За Краља и дом, и Песмо моја. Песме су отпеване под управом друштвеног хоровађе г. Саве Ивачковића, учитеља“²⁹, уследио је краћи опис наступа хора уз скроман аналитички приступ и опис изведбе члана Београдске опере, тенора Слободана Малбашког³⁰: „Све су песме врло добро отпеване. А нарочито морам истаћи певање нашега земљака г. Слободана Малбашког члана београдске народне опере, који је својим уметничким певањем изазвао међу публиком буру аплауза“³¹. Потом је уследила захвалност диригенту Сави Ивачковићу³² који је својим радом „допринео да је ова забава на опште задовољство

²⁷ Задружна земљорадничка омладина је повремено приликом већих празника приређивала забаве на којим је поред представа било и мањих концерата. Хор и глумачки одсек били су секције земљорадничке омладине. Чланови су основали Ратарско певачко друштво 1922. године у циљу неговања песме кроз један вид музичког образовања које је било доступно сиромашном слоју становништва, те је кроз деловање изнедрило неколицину касније истакнутих музичких уметника попут Слободана Малбашког. Удружење и хор били су активни све до немачке окупације. Уп. ДЕЈАНАЦ 2004: 113.

²⁸ Музичка критика, као уосталом и свака новинска вест, треба да пружи одговор на следећа питања равномерно распоређена у тексту: ко, где, када, како, шта и зашто. Уп. Проданов-Крајишник и др. 2013: 21.

²⁹ Стари дилетант, „Божјиња забава Земљорадничке задружне омладине“, *Јуџословен*, бр. 418, 15. 1. 1938, 3.

³⁰ Слободан Малбашки (1916–1944), тенор, члан Београдске опере. Након завршене основне школе у Великој Кикинди, по савету ментора одлази у Београд где похађа Музичку школу „Станковић“ и учи певање. Убрзо постаје члан Хора Београдске опере, а после одређеног времена и тумач тенорских партија. Као солиста певао је у операма: *Риолетто*, *Кавалерија русијикана*, *Травијата*, *Продана невеста*, *Кнез Игор*, а најзапаженији наступ му је улога Марија Кавадаросија у Пучинијевој опери *Тоска*. Због антифашистичког деловања бива прогоњен, након чега постаје борац партизанског одреда. Од оснивања 1953. године, музичка школа у Кикинди носи његово име. Уп. ДЕЈАНАЦ 2004: 113.

³¹ Стари дилетант, „Божјиња забава Земљорадничке задружне омладине“, *Јуџословен*, бр. 418, 15. 1. 1938, 3.

³² Сава Ивачковић (1891–1969), значајан великокикиндски културни радник који се поред учитељског позива бавио и музиком. Вршећи дужност хоровађе Ратарског певачког друштва, организовао је много наступа и турнеја, од којих се издваја она по фрушкогорским манастирима средином тридесетих година. Своје залагање и знање је несребично делио у раду са Омладинским ратарским хором, Хором трговачке омладине и глумачком секцијом. Према: ДЕЈАНАЦ 2004: 114.

публике изведена“,³³ писао је аутор под псеудонимом Стари дилетант. Након краћег концерта приказане су две представе у изведби дилетаната: „Кнез Иво од Семберије од Бранислава Нушића, историјска слика у једном чину, и Високи гост, комедија у једном чину од Аели и Анриона“.³⁴ На крају је истакнуто да су: „Дилетанти и дилетанткиње своје улоге са пуно разумевања одиграли. Сваки је био одличан јер је потпуно погодио своју улогу, а и трудили су се да од своје стране публици пруже што више задовољства“.³⁵ У тексту је више простора посвећено учесницима и диригенту, а мање композицијама, односно програму. Овакве текстове прати скроман аналитички приступ. Уследио је ауторов општи утисак који сведочи о успешности организације програма и доброј посећености, уз констатацију да је игранка трајала до зоре.

Хорским наступима је посвећен највећи број написа, али и доста простора на страницама листа, што је условило појаву текстова у форми критике, који се тичу концертних и фестивалских манифестација, као и оних у којима се говори о различитим музичким проблемима (Пејовић 1994: 50).

Године 1931. обележено је 40 година Грађанског певачког друштва. У тексту под називом „Свечана прослава 40-годишњице Грађанског Певачког Друштва у Великој Кикинди“³⁶ импресионистички интонираном, анонимни аутор истиче да је поред прославе приређена и певачка утакмица, „на којима је узело учешћа 16 певачких друштава“.³⁷ Написом је дочарана свечана атмосфера „када су се искупила сва друштва пред градском кућом где су под дириговањем г. Ј. Супица отпевала државну химну. У хору је било 600 певача тако да је песма испала величанствено. После благодарења у цркви, био је дефиле кроз град“.³⁸ Не упуштајући се у естетичку процену, аутор је пренео речи председника Друштва Фредерика Бренера, који је најавио певачку утакмицу.³⁹ Уз краћи извештај о резултатима и учешћу такмичара на певачкој

³³ Стари дилетант, „Божична забава Земљорадничке задружне омладине“, *Јуџословен*, бр. 418, 15. 1. 1938, 3.

³⁴ Исто.

³⁵ Исто.

³⁶ Непознати аутор, „Свечана прослава 40-годишњице Грађанског Певачког Друштва у Великој Кикинди“, *Јуџословен*, бр. 21, 15. 8. 1931, 3. и 4 (Сл. 3)

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

³⁹ Непознати аутор, „Прослава 40-годишњице Грађанског певачког друштва у Великој Кикинди“, *Јуџословен*, бр. 26, 12. 7. 1931, 2. и бр. 19, 2. 8. 1931, 2. „Тога дана одржаће се певачка утакмица на којој учествују *Гусле*, друштво за неговање музике Велика Кикинда, *Фрохсин њевачко друштво* Нови Сад, *Немачко њевачко друштво* Велика Кикинда, Св. Хубертско певачко друштво *Свејши Хуберџи*, *Вайројасно њевачко друштво* Немачка Црња, Шарлевилско певачко друштво *Шарлевил*, Хајфелдско певачко друштво *Хајфелд*, *Мушко њевачко друштво* Банатски Деспотовац, *Мађарско грађанско њевачко друштво* Нови Сад,

Свечана прослава 40-годишњице Грађанског Певачког Друштва у Великој Кикинди

Навршило се 40-годишња од како је основано Грађанско певачко друштво у Великој Кикинди. Да би се овај јубилеј прославио на што свечанији начин управа се постарала да је поред прославе, приредила и утакмице у певању на којима је узело учешћа 16 певачких друштава.

Гости из унутрашњости почели су да стижу још у суботу. На станицама су их дочекивали претставници домаћина те су у поворци са музиком на челу протизли кроз градске улице које су били искриве државним заставама.

Свечаност почела је пре подне у 9 часова када се скупила сва друштва пред градском кућом где су под дириговањем г. Ј. Сурица отпевала државну химну. У кору је било 600 певача тако да је песма испала величанствено. После химне са базикона градске куће госте као и домаће поздравио је једним говором г. Ж. Ротаров. После поздравља сва друштва са својим хоровама отишла су у католичку цркву где је одржано благодарење, а после благодарења било је дефиле кроз град.

У 11 часова пре поште одржана је свечана седница у сали хотел Национала. Поред управе на свечаној седници присуствовали су: епископ г. др. Георгије Лезић, градски начелник г. Ротаров, бански већници г. г. С. Будинић и др. В. Карловац, заменик претстојништва полиције г. Д. Томашић, окружни прог г. Татаровић, др. В. Рог и многа виђени грађана.

После отварања свечане седнице мушки збор од 600 певача отпевао је химну. Затим је г. Хегел одржао говор на државном језику. Између осталог г. Хегел је рекао: „Негујемо песму, као општу наравну културну потребу, не држимо се никаквих народносних гледишта, јер певамо српски, мађарски, немачки, латински, али у потпуном значају тога, куда потпадамо. Знамо и тврдило да се овај део свега наше земље и наша отаџбина, овде смо рођени, овде живимо, радимо и певамо у часоцима одмора, ту је животно снага за нас, овде нам је створена екзистенција, ова нам земља даје свакодневни хлеб, овде, желимо и даље живети, радити а ич певати, овде ће бити и престајање наше када нам то судбина одреди, те ћемо овде и онда наћи вечна мир, у овој земљи, у којој се наши претци у сретној тишини и у великом миру упокојења. После говора г. Хегела настале су одушевљене овалације Њ. В. Краљу коме је упућен телеграм следеће садржине:

Његовом Величанству Краљу
Александру Првом

Београд

Са данашњег свечаног збора Великокикиндско певачко друштво приликом јубилеја своје 40-годишњице уз учешћествовање, 16 певачких друштава и 600 певача са најдубљим поверењем моли Ваше Величанство да благоизволи приликом поздрав и изразе одушевљења љубави и непоколебливе верности према њиховом милом Владару.

Фридерик Бренер, претседник

Осим тога упућени су поздрави и г. Претседнику Краљевске Владе г. Петру Живковићу, бану Дунавске бановине г. Милану Николићу. После читања телеграма одржао је говор г. Бренер претседник Грађанског певачког друштва у коме је изнео значај песке и певања.

Главна свечаност почела је по подне када се у сали хотел Национала одржала певачке утакмице. На утакмици, друштва су била подељена на три дела и то: српски део састајао се од две групе. У првој групи I награду добило је Друштво „Гусле“ из Вел. Кикинде, а II, Занатлијско певачко друштво из Ст. Кањиже. Ову групу сачињавали су мешовити хорови. У другој групи српског дела — мушки зборови — прву награду однео је Обртнички хор из Суботице, а другу Жељинчарско певачко друштво из Велике Кикинде. У немачком делу било је такође две групе. Прву награду прве групе добило је Немачко певачко друштво из Велике Кикинде, а другу из Новог Сада. У другој групи прву а) награду Певачко дру-

штво из Светог Хуберта, б) награду из Шарлота Пај из Банатског Деспотовца, а II б) из Хафелзла. У мађарском делу у првој групи I а) награду добило је Обртничко певачко друштво из Сомбора, I б) награду друштво из Суботице а Награду Певачко друштво Касине из Сомбора. У другој групи I награду добило је Обртничко певачко друштво из Бачке Тополе, а II Обртничко и грађанско певачко друштво из Старе Кањиже.

Слављеницима се мора одати пуно признање за извођење прославе и развода гостију. Приликом развода гостију није било никаквих сметњи и свако је знао своје место. Кад се узме у обзир да је требало сместити 600 певача и да су сви смештени на опште задовољство, онда се види са колико је труда то све спроведено.

Сл. 3. Лист *Лујословен*, број 21, од 15. 8. 1931, стр. 3, 4. (фотографисан напис)

утакмици, могло се закључити да је Друштво „Гусле“ освојило прво место, али ни то није утицало да се стање у овом друштву у наредном периоду значајно поправи.⁴⁰ У закључку је истакнуто: „Слављеницима

Певачко друштво Касина Сомбор, Занатлијско певачко друштво из Сомбора, Суботице и Бачке Тополе, Занатско и Грађанско певачко друштво из Старе Кањиже.“

⁴⁰ О актуелном стању Друштва „Гусле“ могу се пронаћи конкретније информације у споменици посвећеној раду овог друштва. Уп. Рајков, Бојић 1976: 89–90.

се мора одати пуно признање за извођење прославе и развода гостију. Приликом развода није било никаквих сметњи и свако је знао своје место. Кад се узме у обзир да је требало сместити 600 певача и да су сви смештени на опште задовољство, онда се види са колико труда је то све спроведено“.⁴¹ Овом тексту претходила су два краћа најавна текста, која су имала за циљ буђење интересовања и позивање грађанства да у што већем броју испрати певачку утакмицу, уз навођење учесника и покровитеља.⁴²

Велики број текстова је оправдано посвећен наступима једног од најстаријих српских певачких друштава на овим просторима – „Гусле“. Лист *Јуџословен* се активно укључио у решавање новонасталих проблема у раду овог друштва који су обележили прву половину деценије и на тај начин се позиционирао као релевантан извор за упознавање његовог рада и његове организације.⁴³

Опсежнији текст под називом „Гусле на прослави и утакмици у Сомбору“,⁴⁴ поводом наступа Друштва „Гусле“ на прослави 60 година постојања и рада Црквеног певачког друштва у Сомбору, објављен је 7. јуна 1931. године. Том приликом је одржана певачка утакмица више од 16 певачких друштава, чланова Јужнословенског певачког савеза⁴⁵ који је одржао свој седми конгрес. Поред општих података о прослави

⁴¹ Непознати аутор, „Свечана прослава 40-годишњице Грађанског Певачког Друштва у Великој Кикинди“, *Јуџословен*, бр. 21, 15. 8. 1931, 3–4. (Сл. 3)

⁴² Два краћа најавна текста су објављена у два претходна броја. Непознати аутор, „Грађанско певачко друштво прославиће 9. августа ове године своју четрдесетогодишњицу“, *Јуџословен*, бр. 16, 12. 6. 1931, 2. Поред општих информација о времену и месту одржавања, истакнуто је и следеће: „Ово друштво које је толики број година радило на нези вокалне музике, имаће прилике да покаже колико је напредовало у музици. У вези са овом прославом одржаће се и утакмица између певачких друштава. По досадашњим пријавама које су већ стигле на овом такмичењу учествоваће 19 певачких друштава: немачких 8, мађарских 7 и 4 југословенска“. Из наведеног могло се закључити да Великој Кикинди предстоји велики музички догађај, а поред тога су и поменуте потенцијалне званице које ће својим присуством дати на још већој важности, попут начелника великокикиндског среза, града, епископа банатске католичке цркве, банских већника.

Непознати аутор, „Прослава 40-годишњице Грађанског певачког друштва у Великој Кикинди“, *Јуџословен*, бр. 19, 2. 8. 1931, 2. За разлику од првог најавног текста, у овом се налазе конкретније информације о званицама које су већ потврдиле своје присуство на прослави, као и бројна певачка друштва која су потврдила учешће на певачкој утакмици.

⁴³ Сомборски лист *Гусле*, предатно гласило Савеза српских певачких друштава, још је током 1913. године, помињући великокикиндско певачко друштво истог имена, указао на потребу материјалне и друштвене потпоре певачким друштвима. Уп. Васић, Голубовић 2021: 185.

⁴⁴ Непознати аутор, „Гусле на прослави и утакмици у Сомбору“, *Јуџословен*, бр. 11, 7. 6. 1931, 1–2. (Сл. 4 и 5)

⁴⁵ Потреба за институционалним повезивањем српских певачких друштава као тада најважнијих културних чинилаца, започиње још средином XIX века у Војводини и Београду. Прве иницијативе покренула су војвођанска певачка друштва, потом Београдско певачко друштво и Панчевачко српско црквено певачко друштво. Почетком XX века уследили су наредни покушаји приликом прославе педесетогодишњице Београдског певачког друштва,

и речи истакнутог музиколога, композитора и критичара др Милоја Милојевића, већи део текста посвећен је пласману са освртом на актуелну ситуацију у Друштву. Текст је импресионистички интониран, изразито емоционално. У њему није стављен акценат на стручну анализу наступа учесника, већ су кроз призму неуспеха и лошег пласмана на тој „утакмици“ аналитички тумачени наступ и опште стање најстаријег српског великокикиндског певачког Друштва „Гусле“, што текст приближава хибридном облику написа. Наиме, хор је учествовао у оквиру прве категорије, али је остварио веома низак пласман, што је истакнуто критиком анонимног аутора. Непознати аутор пише: „Овај неуспех треба мало дубље посматрати. И са правом се може пребаци-ти садашњој управи зато што је дозволила своме друштву да крене на овај клизави пут и да стави на коцку свој некадашњи углед, који су претходнији са толико мука створили. Но и ако се зна под каквим околностима и каквим потешкоћама и напорима су кренули наши певачи на своју дужност, онда им се мора дати пуно признање“.⁴⁶

Ангажованим текстом, јавности је указано на потешкоће које прате рад Друштва већ неколико година од избора нових челника, што се рефлектује на интерпретацију. Истичу се воља и залагање певача, али критикују недостатак моралне и материјалне потпоре и слабија заинтересованост грађана за опстанак ове „музичке институције“. У тексту је изражен социолошки, историјски, психолошки и педагошки аспект,⁴⁷

а од 1911. до 1914. године деловао је Савез српских певачких друштава са седиштем у Сомбору. Уп. Марковић 2005: 139–140.

Савез српских певачких друштава, као удружење које ће касније прерасти у много већу организацију (ЈПС), покренуо је своје гласило лист *Гусле*. Званично гласило Савеза је имало улогу промоције и пропагирања развоја музичке културе српског становништва, конкретно помоћ у оснивању и развоју постојећих певачких друштава. *Гусле* су излазиле до априла 1914. године до избијања Првог светског рата. Уп. Васић, Голубовић 2021, 182.

Експанзија идеологије југословенства на почетку XX века доприноси остваривању захтева за стварањем јединственог музичког удружења, што је реализовано 1924. године у Љубљани под називом Јужнословенски певачки савез (ЈПС). Савез је чинило 14 певачких жупа. У периоду између два светска рата најмасовније је музичко удружење на овим просторима. Уп. Цветковић 2017: 41–42.

Певачка друштва учлањена у ЈПС била су у обавези да на концертним плакатима и програмима истакну своју припадност Савезу и краљевско покровитељство. Уобичајена пракса приликом одржавања конгреса било је скоро редовно приређивање уметничког дела – сегмента у виду великог хорског концерта – слета. Реч је о масовној музичкој организацији која је путем певаштва намеравала да допринесе етничком и социјалном уједначавању различитих територија југословенске државе. Уп. Милановић 2011: 225–231.

⁴⁶ Непознати аутор, „*Гусле* на прослави и утакмици у Сомбору“, *Југословен*, бр. 11, 7. 6. 1931, 1–2. (Сл. 4 и 5)

⁴⁷ Употребу поменутих аспеката при писању текстова, есеја и критика Душан Плавша је детаљније разматрао у својој публикацији *Музика из разних аспекти*, по узору на филозофа и музиколога Ивана Фохта који је, разматрајући уметност и аспекте, установио много више, чак 21 (морални, хумани, политички, државни, религиозни...). Плавшин одабир је био

Концертно вече Пев. друштва „Гусле“

На Сретеније, 15. о. м. приредио је наше пев. друштво „Гусле“ своје концертно вече, које је од стране грађанства било очекивано са великим интересовањем. И судећи по одзиву публике и расположењу које је владало целог вечера, и ако на крају сезоне, уверили смо се да наше пев. друштво још увек ужива симпатије Кишванца.

Споменуто вече ми би раје назвали забавним вечером, него концертним, јер нити приказани репертоар, нити сама организација приредбе не одговара оквиру и значају једног концерта. На програму су биле махом хорске песме домаћих аутора, у лакој-фолклористичкој оградџи. Према навођењу оваког програма рекли би да наше пев. друштво још није повратило свој стари ранг. Оно одаје младост, свежину, али без довољне кохезије, упеваности и продорности. Тоне је разлог присуство већег броја млађег чланства, нарочито у женским гласовима, међу којима има доста таквих којима је ово био први наступ. Разумљиво је да се са таквим гласовним материјалом није могло упустити

у извођење крупнији музичких дела, која траже велико искуство, музикалност и одличан гласовни материјал. Али судећи по особинама, које је овај млади хор дао а то су: сигурна интонација, лепа дикција и динамика — уверени смо да ће ово наше музичко тело радом, издржљивошћу моћи постићи онај степен који одговара његовој прошлости и жељама његових пријатеља. Али зато је потребно још много и много да ради и потребно је да створи такве околности у којима ће без потреба стално моћи да ради и напредује. У ту сврху желимо да учинимо нешто напомена. Прва и преха је нужа појачање гласовни материјал и бројно и квалитативно, нарочито женске гласове компетирати. Јер мали хорови и са одличним гласовним материјалом нису у могућност да реше теже музичке проблеме, нарочито оне која савремено музика поставља. Даље завести стални, редован систем рада, што је поред безусловне унутарње дисциплине први услов за постизање виших квалитета.

Нама су познате тежње и напори управе око сакупљања добрих певача и обнове члан-

ства. Познато су нам тешкоће на које у том послу напало. Ми смо били они који су уопш наглашавали, да у нашој средини има доброг гласовног материјала и да наша омладина воли да пева. На ипак нас изненађује одсуство толиких омладинаца из нашег друтва. Ово се појављује појава, која је очигледно скоро у свима нашим установама, она па коју морамо да укажемо, а то је неактивност омладине. — Можда би и могли тумачити и донекле оправдати ову појаву, али — приморали смо да кажемо, — једно стоји: наша омладина није свесна вредности, поштује и избегавања малих, синги, дисциплинованих националних ред. То се приједије у свима омладинским организацијама. Али омладина мора знати да је њена дужност да ради у националним установама. Треба да је свесно тога, да вредност њеног народа, постоји у вредности народних установа. То важи за соколске, спортске, културне, певачке установе, све подједнако. Вредност, живо, рад и живот тих установа одаје вредност целокупног нашег народног живота. Само радом се служи народу, а неактивност води у смрт. Све што постоји створено је радом, читана људска цивилизација је продукт рада. Зато омладина ако воли свој народ, — као што то радо изјављује — најбољу услугу учиниће свом народу, ако сву своју интелектуалну, моралну и физичку снагу стави на расположење овим установама, које у ствари и репрезентују тај народ. —

Даље, потребно је спровести организацију публике. Не треба се ослањати само на симпатије и рекламу. Ово није ништа ново, то је нешто што раде и велика највећа музичка тела као што су филхармоније, па и опере. Наравно, треба покупити све пријатеље песме и музике било у засебно тело, било у оквиру самог пев. друштва те показује чланове, који ће бити увек стална посетница ових друштвених приредба, тако рећи готова публика. На тај начин створити једно залеђе, које ће прилићи на себе дужност и филасирања друштва а то је боља страна свих наших културних установа — а друго, које ће извршити организацију приредбе, те на тај начин растерети чланове — певаче, који се онако жртвују довољно времена и труда око припремања и спровођења свог програма.

Само тако проширено, ојачано, на широку основу постављено пев. друштво може вршити ову мисију у нашој средини ради које и постоји. А та мисија је нста, племенита, она је саставни део наше народне културе.

Сл. 6. Лист Југословен, број 318, од 23. 2. 1936, стр. 2.
(фотографисан напис)

концерт, потврђују тезу о активној улози штампе у очувању музичког живота. Лист је афирмативно-педагошким текстовима био укључен у проналажењу финансијских средстава и кроз апел локалном становништву и омладини утицао је на поновно активирање и деловање Друштва „Гусле“. Концепција овог написа је приближнија хибридно обликованом тексту који комбинује информације о наступу и изведби и критички осврт. На самом почетку је извршен скроман осврт на програм концерта, без конкретног навођења: „На програму су биле махом хорске песме домаћих аутора, у лакој фолклористичкој оградџи без великих музичких претензија. Према навођењу оваког програма рекли би да наше пев. друштво још није повратило свој стари ранг.

Оно одаје младост, свежину, али без довољне кохезије, упеваности и продорности⁴⁹. Према наведеном, Друштво је након бурних промена поново на почетку, пуно нове енергије. Уз скроман покушај краће стручне анализе изведбе, непознати аутор је читаоцима желео да дочара одушевљење поновним активирањем хора, али и тренутни извођачки квалитет и сонорност, пажљиво бирајући речи приликом анализе изведбе. У разради текста, аутор критички анализира актуелно стање уз препоруке за наредни период, без дубље естетске расправе: „Судећи по особинама, које је овај хор дао а то су: сигурна интонација, лепа дикција и динамика – уверени смо да ће ово наше музичко тело радом, издржљивошћу моћи постићи онај степен који одговара његовој прошлости и жељама његових пријатеља“⁵⁰. Фокусирајући се на неколицину важних елемената, таксативно наводи кораке које треба предузети, чиме открива главне недостатке: „Прва и прека је нужда појачати гласовни материјал и бројно и квалитативно, нарочито женске гласове комплетирати. Јер мали хорови и са одличним гласовним материјалом нису у могућности да реше теже музичке проблеме, нарочито оне које савремена музика поставља. Даље завести сталан, редован систем рада, што је поред дисциплине први услов за постизање виших квалитета“⁵¹. Одговоран приступ критичара је настављен и у другом делу текста у којем истиче потребу за активнијим и самосвеснијим ангажовањем омладине и свих грађана зарад унапређења рада и опстанка „установе која репрезентује наш народ... јер само ојачано, проширено пев. друштво може вршити ону мисију у нашој средини ради које и постоји, а та мисија је племенита, она је саставни део наше народне културе“⁵².

Закључак

Лист *Јуџословен* је својим написима о музици, пратећи локалне музичке догађаје, обележио једну културну епоху Велике Кикинде и на неки начин одражава време у ком је деловао. Кроз присуство и динамику различитих идеолошких тенденција, лист је тежио објективном приступу, приказу наступа уз доминацију естетског утиска путем описивања интерпретације и наступа. Деценија коју је обележио својим објективним извештавањем јавности, изражава и доказује ентузијазам непознатих аутора, активних сведока поновног успона концертног живота града. Не може се оспорити чињеница да је својим

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Исто.

⁵¹ Исто.

⁵² Исто.

извештавањем лист образовао јавност и успео у томе да остави неизбрисиви траг, који сведочи о тежњи и утицајима на формирање опште слике о месту музике у српској култури Велике Кикинде током последње међуратне деценије. Увидом у архивску грађу листа, пружа се и могућност делимичног сагледавања програмских одредница у погледу заступљености композитора, пре свега хорске музике.

У времену историјски значајних промена на територији Војводине и Велике Кикинде, позиционирање музике као уметности у написима представља на крају општи поглед односа средине и локалног становништва према култури и уметности. Чини се да је крајњи циљ био културно-просветитељски утицај на становништво, које се привикавало на бржи развој културног живота. Континуитетом излагања од читаве деценије, *Јуџословен* је доказао велико поверење локалног становништва које је, нажалост, прекинуто окупацијом. С правом се може закључити да лист заслужује статус локалне музичке периодике међуратне деценије, а то доказују и сабрани текстови свих доступних бројева прикупљени опсежним истраживањем.⁵³

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- БЕЛОДЕДИЋ, Светолик Г. *Кикинда 1918–1941*. Кикинда: Историјски архив Кикинда, 1967.
- ВАСИЋ, Александар, Марија Голубовић. „Часопис *Гусле* (1911–1914) у историји српске музичке периодике.“ *Музиколоџија* бр. 31. (2021): 181–211.
- ДЕЈАНАЦ, Душан. *Крујови сиваралаца у култури Кикинде*. Кикинда: Историјско-завичајно друштво Кинђа, 1999.
- ДЕЈАНАЦ, Душан. *Лексикон ђознајих Кикинђана*. Кикинда: Историјско-завичајно друштво Кинђа, 2004.
- ЗДРАВИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данијела (ур.). *Делатносћ нишке ђевачке жује Сјеван Сремац између два свейска раја*. Ниш: Универзитет у Нишу, Факултет уметности, 2017.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- МАРКОВИЋ, Татјана. *Трансфигурације српској романтизму – музика у контексту сјудуја култура*. Београд: Универзитет уметности, 2005.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији.“ *Музиколоџија* бр. 11 (2011): 225–231.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Кријике, чланци и посебне ђубликације у српској музичкој ђрошлости (1825–1918)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1994.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Писана реч о музици у Србији. Књије и чланци (1945–2003)*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 2005.
- ПЛАВША, Душан. *Музика из разних асјекаја, есеји и сјудује*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969.
- ПРОДАНОВ-КРАЈИШНИК, Ира и др. *Музика и медији*. Нови Сад: Академија уметности, 2013.
- РАЈКОВ, Миливој. „Прилог изучавању развитка штампарија и штампе у Кикинди.“ *Музеј* бр. 20 (1971): 322–334.
- РАЈКОВ, Миливој. „Великокикиндска добротворна задруга Српкиња.“ *Музеј* бр. 21–22 (1973): 250–256.

⁵³ Целокупна, интегрална библиографија листа *Јуџословен* налази се у прилогу овог рада, што представља полазну тачку за нека даља музиколошка истраживања.

- РАЈКОВ, Миливој, Вукашин Бојић. *Сјоменица Гусле 1876–1976*. Кикинда: НПУ Комуна, 1976.
- РАЈКОВ, Миливој. „Великокикинська српска занатлијска задруга.“ *Музеј* бр. 25 (1980): 121–125.
- РАЈКОВ, Миливој. *Култура у Кикинди до 1941*. Кикинда: Књижевна заједница Кикинде, 1987.
- ТРКУЉА, Јовица. „Контраверзе око Мирка Косића.“ *Hereticus* бр. 3–4 (2012): 11–80.
- ЦВЕТКОВИЋ, Соња. „Делатност нишке певачке жупе Стеван Сремац између два светска рата.“ Зборник са научног скупа *Умјетносћ и култура данас: Уметничко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса*. Ниш: БАРТФ, 2017, 41–42.

Aleksandar S. Mitrevski

Texts about Music in the Magazine *Jugosloven* published in Velika Kikinda

Summary

The magazine *Jugosloven* (The Yugoslav) represents the last circulation press in the Serbian language of the interwar period in Velika Kikinda. Launched at the beginning of the second pre-war decade, it existed in rather complex economic, political, and cultural circumstances and upheavals. As such, it gives a lot of information about the origin, development, and activities of the local music societies in this part of Vojvodina and Banat. This paper analyzes the activity of the magazine that educated the public through articles about music and influenced the creation of a general picture of the place music occupied in the Serbian culture of Velika Kikinda. Several aspects of music were covered in articles and certainly, the most pronounced was the advocacy for the survival and more active functioning of music societies. The paper presents different types of texts, from news to reviews, essays, or critiques, through the prism of assessing their importance and possible influence on the development of musical life in the local environment.

Keywords: *Jugosloven* magazine, articles, criticism, concert, choral society.

ПРИЛОГ

Библиографија написа у листу *Јуџословен* од 1931. до 1941.

Лист *Јуџословен*

Лист за културна, просветна и друштвена питања за град и срез Велико Ки-
киндски

Уређивачки одбор:

Радивој Јеринкић, Иван Николић, Александар Кордин.

Уредници: Милутин и Милан Сеђаков.

Издавач: Књижара и штампарија „Сеђаков“, Краља Александра 15.
Велика Кикинда

Март 1931, год. I, бр. 1:

1. Непознати аутор, *Друшћива и усџанове*, 3.

Април 1931, год. I, бр. 2:

2. Непознати аутор, *Локалне весџи. Скуџиџиџина Певачкој Друшћива „Гусле“*, 3.

3. Непознати аутор, *Умеџиџиџко вече љ-ђе и љ. Бандића*, 3.

4. Непознати аутор, *Забава са иџранком*, 3.

Мај 1931, год I, бр. 6:

5. Непознати аутор, *Концерџи Подмлаџика Црквеној Крсџа*, 3.⁵⁴

Мај 1931, год I, бр. 7:

6. Непознати аутор [Учесник], *Чајанка Доброџворне Задруџе Срџкиња*, 3.

Мај 1931, год I, бр. 10:

7. Непознати аутор, *Прослава 60. – љодиџиџиџе Црквеној Певачкој Друшћива
из Сомбора*, 3.

Јун 1931, год. I, бр. 11:

8. Непознати аутор, *„Гусле“ на љрослави и уџакмиџи у Сомбору*, 1–2.

Јун 1931, год. I, бр. 12:

9. Непознати аутор [Др. А. П.], † *Роберџи Толинџер*, 2.

10. Непознати аутор, *Концерџи I. Руско-срџске Гимназиџе*, 3.

Јун 1931, год. I, бр. 14:

11. М. Груџић [Милутин Груџић], *Поводом две љприредбе*, 2.⁵⁵

Јул 1931, год. I, бр. 16:

12. Непознати аутор, *Грађанско љевачко друшћиво љрославиће 9. авџуста ове
љодине своју чеџрдесетљодиџиџиџу*, 2.

⁵⁴ Ученици Државне реалне гимназиџе у Великој Кикинди су чинили подмладак по-
менуџе организациџе и често су организовали муџичке вечери.

⁵⁵ Извешџај са муџичких догађаја које су организовали Руско-српска гимназија (кон-
церџ) и Соколско друшџтво у част др Федору Никићу (приредба).

Август 1931, год. I, бр. 19:

13. Непознати аутор, *Прослава 40-годишњице Грађанској певачкој друшћива у Великој Кикинди*, 2.

Август 1931, год. I, бр. 20:

14. Непознати аутор, *Са кермеса А. К. Србије*, 3–4.⁵⁶

Август 1931, год. I, бр. 21:

15. Непознати аутор, *Свечана прослава 40-годишњице Грађанској Певачкој Друшћива у Великој Кикинди*, 3–4.

Август 1931, год. I, бр. 23:

16. Непознати аутор, *Јавна захвала*, 4.⁵⁷

Септембар 1931, год. I, бр. 25:

17. Непознати аутор [Ал. I. К.], *Са концерта Царевића и Лебедева*, 2.

Новембар 1931, год. I, бр. 34:

18. Непознати аутор, *Чајанка Доброћворне Загрује Српкиња*, 3.

Новембар 1931, год. I, бр. 36:

19. Непознати аутор, *Свечаност Соколској друшћива*, 3.

Јануар 1932, год. II, бр. 1:

20. Непознати аутор, *Забава З. њ. г. „Омлагине“*, насловна страна.

Јануар 1932, год. II, бр. 4:

21. Непознати аутор, *Концерт у „Националу“*, 2.

Фебруар 1932, год. II, бр. 5:

22. Непознати аутор, *Прослава Шћросмајеровој дана*, 2.

Фебруар 1932, год. II, бр. 6:

23. Непознати аутор, *Занайлијска загрута*, 4.

Фебруар 1932, год. II, бр. 8:

24. Непознати аутор, *Забава занайске омлагине*, 4.

Март 1932, год. II, бр. 9:

25. Непознати аутор, *Доброћворна забава склонишћа руској друшћива црвеној крсти*, 3.
26. Непознати аутор, *Тишцева прослава*, 3.

⁵⁶ Прослава Атлетског клуба са наступима Певачког друштва „Гусле“ и Немачког певачког друштва.

⁵⁷ Српско занатлијско певачко друштво „Омладина“ изриче захвалност Удружењу трговаца и индустријалаца на финансијској потпори.

Март 1932, год. II, бр. 10:

27. Непознати аутор, *Синоћна чајанка друшћива „Гусле“*, 3.

28. Непознати аутор, *Бал ѿод образином*, 3.⁵⁸

Април 1932, год. II, бр. 16:

29. Непознати аутор [Музикант], *Кикинда ѿлеще*, 2.⁵⁹

Јун 1932, год. II, бр. 23:

30. Непознати аутор, *Чајанка „Јагранске сћираже“ уз суделовање ѿ. Сћевана Бабина*, 3.⁶⁰

Јун 1932, год. II, бр. 25:

31. Непознати аутор, *Кикиндски живоѿ. Соколско весело вече*, 3.

Јул 1932, год. II, бр. 26:

32. Непознати аутор, *Кикиндски живоѿ. Бачка забава*, 4.⁶¹

Јул 1932, год. II, бр. 30:

33. Непознати аутор, *Госћовање ѿрује чланова беоћрадске оћерейе*, 3–4.

Септембар 1932, год. II, бр. 36:

34. Непознати аутор, *Конћераѿ соколскоѿ друшћива*, 1.

Септембар 1932, год. II, бр. 37:

35. Непознати аутор, *Конћераѿ војне музике*, 2.

Октобар 1932, год. II, бр. 43:

36. Непознати аутор, *Прослава једноћодишћнице доласка склонишћива Рускоѿ Црвеноѿ Крсћа у Великоу Кикинду*, 1.

Јануар 1933, год. III, бр. 2:

37. Непознати аутор „Обилић“ у Великој Кикинди, 2.

Јануар 1933, год. III, бр. 4:

38. Непознати аутор, *Весћи. Конћерѿ у Великој Кикинди*, [ѿшенор Иван Анохин, бившћи члан беоћрадске оћере], 4.

Јануар 1933, год. III, бр. 5:

39. Непознати аутор, *Прослава Св. Саве у Вел Кикинди*, 1.⁶²

40. Непознати аутор, *Прийреме за свечану Академију ѿоводом Шћиросмајеровоѿ дана*, 1.

⁵⁸ Српско занатлијско певачко друштво „Омладина“ прирећује забаву под образинама (маскама).

⁵⁹ Утисци члана оркестра, извођача на игранкама, о посећености и играма у циљу просвећивања.

⁶⁰ У програму учешћовали Соколска „Фанфара“, Певачко друштво „Гусле“ и Немачко певачко друштво.

⁶¹ Извештај о забави у Југословенском дому, наступима и програму мешовитог хора гимназије, соло наступа уз гласовир.

⁶² На прослави су наступили хор и оркестар ученика гимназије.

Фебруар 1933, год. III, бр. 6:

41. Непознати аутор, *Весѣи. Концерай* *ї. Сенеца*, [виолиниста *Сенеца*], 1.

Јун 1933, год. III, бр. 25:

42. Непознати аутор, *Концерѣй Државне Гимназије*, 2.

Децембар 1933, год. III, бр. 49:

43. Непознати аутор [Соколско друштво Велика Кикинда], *Прослава I. дец.* 1933. *ї.*, 1.⁶³

Децембар 1933, год. III, бр. 50:

44. Непознати аутор [„Нови лист“], † *Какви су били їрави їаленїи*, [Енрико Карузо, Николо Паїанини], 1–2.

Децембар 1933, год. III, бр. 53:

45. Непознати аутор, *Весѣи. Забава са иїранком*, 3.⁶⁴

Јануар 1934, год. IV, бр. 2:

46. Непознати аутор, *Весѣи. Забаве са їевањем и иїранком*, [Занайлијско їевачко друштво организује забаву са їевањем], 3.

47. Непознати аутор, *Весѣи. Концерѣй*, [најава насїуїа їијанискиње Марије Хусаї и соло їевачице Ирме Дангра], 3.

48. Непознати аутор, *Весѣи. Концерай*, [насїуї камерної сасїава], 4.⁶⁵

Јануар 1934, год. IV, бр. 4:

49. Непознати аутор, *Весѣи. Умейнички концерай у Великој Кикинди*, [насїуї їијанискиње Марије Хусаї и соло їевачице Ирме Шифлиш], 4.

Фебруар 1934, год. IV, бр. 8:

50. Непознати аутор, *Разне весѣи. Једанаесї хїљада їевача на окуїу*, 4.

Мај 1934, год. IV, бр. 20:

51. Непознати аутор [М. Ђ.], *Срїска Занайлијска Загруїа у Великој Кикинди*, 2.

Јун 1934, год. IV, бр. 23:

52. Непознати аутор, † *Мишца Боїосављев*, 2.⁶⁶

Јул 1934, год. IV, бр. 185:

53. Непознати аутор, *Весѣи. Госїовање овд. їевачкої друштва „Гусле“ и Рускої Ц. Крїста у Меленцима у Бањи Русанди*, 3.

⁶³ Концерт поводом прославе ослобођења и уједињења, наступало је Певачко друштво „Гусле“, соло наступ у Синагоги уз пратњу на оргуљама г. Волкренфелда.

⁶⁴ Занатлијско певачко друштво „Омладина“ организује приредбу.

⁶⁵ Виолинисткиња Софија Цветкова, виолончело Димитрије Ердєљи и клавир Борис Ердєљи, уз навођење програма.

⁶⁶ Помен локалном културном раднику, оснивачу Српског занатлијског певачког друштва „Омладина“ и члану Добровољног ватрогасног друштва.

Април 1936, год. VI, бр. 326:

67. Непознати аутор, *Једно лејо изненађење*, стр. 2.⁷¹

Мај 1936, год. VI, бр. 332:

68. Непознати аутор, *Весџи, Концератџи кола срџских сесџара*, 2.

Јул 1936, год. VI, бр. 337:

69. Непознати аутор, *Умеџничко џуџовање кроз Шџанију*, 2.

Новембар 1936, год. VI, бр. 356:

70. Непознати аутор, *Прослава двадесетџеџиџодиџиџиџе џ. Франџе Ваха*, 2–3.⁷²

Новембар 1936, год. VI, бр. 357:

71. Непознати аутор, *Прослава 25-џодиџиџиџе Франџе Ваха и Миџе Поџова*, 2.⁷³

Децембар 1936, год. VI, бр. 362:

72. Непознати аутор, *Весџи. Госџовање одличних џаз оркесџара [џоводом џосџовања оркесџра Воџвођанских Сџџугенатџа из Беџтрага]*, 2.

Јануар 1937, год. VII, бр. 364 и 365:

73. Непознати аутор, *Весџи. Забава Земљорадничке Задружне Омладине у Великој Кикинди*, 3.

Март 1937, год. VII, бр. 374:

74. Непознати аутор, *Приређивање Јагранске свечаносџи у Вел. Кикинди*, 3.

Март 1937, год. VII, бр. 375:

75. Непознати аутор [М.], *Масариково филхармоничко друџџџво „Коло“ из Шибенџика у Вел. Кикинди*, 2.

Април 1937, год. VII, бр. 376:

76. Непознати аутор, *Масариково филхармоничко друџџџво „Коло“ из Шибенџика*, 2.

Април 1937, год. VII, бр. 377:

77. Непознати аутор, *Свечаносџџ Јагранске Сџџраже у Великој Кикинди*, 2.

⁷¹ Приредба у организацији Друштва за просвеђивање жене, критика наступа и изведбе соло песама.

⁷² Најавни текст предстојеће прославе уз осврт на професионални ангажман наставника музике великокикиндске гимназије и једног од најдуговечнијих диригената Друштва „Гусле“ и неколицине потоњих хорских и оркестарских друштава у Великој Кикинди.

⁷³ Опис и критика наступа локалних музичких друштава: Ратарског певачког друштва, Друштва „Гусле“, Оркестра ватрогасног друштва „Фанfare“, Оркестра „Филхармонија“, уз осврт на значај музичког просвеђивања и ангажовања диригента чешког порекла Франитеча Ваха.

Јануар 1938, год. VIII, бр. 418:

78. Непознати аутор [Стари дилетант], *Божјиња забава „Земљорадничке Задружне Омладине“ у В. Кикинди*, 3.⁷⁴

Април 1938, год. VIII, бр. 428:

79. Непознати аутор [Ђ. Ш.], *Поводом јосићовања Београдских Радио ђевача и чланице Г-ђе Жанке Сјокић*, 2.

Август 1938, год. VIII, бр. 447:

80. Којин Г. [Којин Горан], *Кермес А. К. „Слоје“*, [Поводом јосићовања шам-бурашкој оркестра „браће Мачкашки“], 2–3.⁷⁵

Јануар 1939, год. IX, бр. 469:

81. Непознати аутор [Кикинђанин], *Забава Трјовачке Омладине*, 2.

Јануар 1939, год. IX, бр. 470:

82. Непознати аутор, *Весџи. Свејјосавске јрославе*, 3.

Фебруар 1939, год. IX, бр. 472:

83. Непознати аутор, *Концертај са ијранком Трјовачке омладине*, [Поводом јосићовања Хора Београдске јрјовачке омладине], 4.

Фебруар 1939, год. IX, бр. 473:

84. Непознати аутор [Сељак], *Друшћивене весџи. Сјајан усјех „Сељачкој кола“*, 3.⁷⁶

Фебруар 1939, год. IX, бр. 474:

85. Непознати аутор [-ић], *Друшћивене весџи. Ноћ севдаха*, [најава јосићовања сјуденајиа Музичке академије из Београда], 2.

Март 1939, год. IX, бр. 475:

86. Непознати аутор [-ић], *Друшћивене весџи. Севдалије у Кикинди*, [Поводом јосићовања сјуденајиа Музичке академије из Београда], 4.

Април 1939, год. IX, бр. 481:

87. Непознати аутор [Сељак], *Друшћивене весџи. Ускршња забава „Сељачкој кола“*, 4.

Мај 1939, год. IX, бр. 485:

88. Непознати аутор [М-ев], *Друшћивене весџи. Концертај ђевачке жује „Мија Тојаловић“*, 3.

⁷⁴ Наступ хора „Омладина“, наведени програм и дилетанска представа.

⁷⁵ Свечаност Атлетског клуба „Слога“.

⁷⁶ Сељачко коло представља организацију чији је огранак формиран почетком 1939. године у Великој Кикинди. Организација је радила на популаризацији и развоју културног потенцијала сељака кроз организацију приредби, сарадњу са осталим друштвима, кроз активнију улогу у друштвеном животу широм земље.

Октобар 1939, год. IX, бр. 508:

89. Непознати аутор, *Друшћивене весџи. Концерџи ї. Евїенија Марјаџеца*, [їосїовање члана беоїрадске Оїере], 3.

Децембар 1939, год. IX, бр. 514:

90. Непознати аутор [В], *Из Соколских редова. Прослава 1-ої децембра*, 3.

Мај 1940, год. X, бр. 530:

91. Непознати аутор, *Концерџи Срїскої Црквеної Певачкої Друшћива из Сомбора*, 3.

Мај 1940, год. X, бр. 531:

92. Непознати аутор, *Усїео концерџи Срїскої Црквеної Певачкої Друшћива из Сомбора*, 2.

Јун 1940, год. X, бр. 532:

93. Непознати аутор, *Усїело село Женске занайске школе*, [насїуї хора школе] 3.

Јул 1940, год. X, бр. 537:

94. Непознати аутор, *Друшћивене весџи. Усїело село друшћива за їросвећивање жене*, 3.

ДИНА Д. ВОЈВОДИЋ НИКОЛИЋ

Музичка школа „Др Милоје Милојевић“, Крагујевац*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ДОПРИНОС РАДИЈСКОМ МЕДИЈУ: ПЕТАР БИНГУЛАЦ И АНГАЖМАН НА ТРЕЋЕМ ПРОГРАМУ РАДИО БЕОГРАДА

САЖЕТАК: У овом раду говори се о доприносу једног аутора медију радија кроз анализу његових критика. Циљ је да се осветли један мањи, али изузетно значајан сегмент музиколошког рада једног од најистакнутијих музичких писаца и критичара XX века на нашим просторима, Петра Бингулца. Он се, са извесним, мањим прекидима, посветио писању радио-критика од 60-их година прошлог века па све до своје смрти 1990. године. Увек када је за то било прилике, инсистирао је како на извођењу тако и на пуштању савремених дела домаће и стране музике на радио-програмима. У раду су анализи подвргнути одабрани прилози, с обзиром на то да је у готово свим текстовима методолошки поступак идентичан. Из аналитичке визуре произлази закључак да Бингулчеви радијски текстови пружају широк спектар историјских, али и стилских и аналитичких података који доприносе бољем квалитету разумевања музичког дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Петар Бингулац, радио, критика, „60 емисија“, „Остварења“.

Увод

Непосредно после Другог светског рата, Радио Београд у погледу програмског и музичког уређења обнавља предратну уређивачку политику чији је циљ био развој аудиторијума брижљиво осмишљеним и квалитетним садржајем. Ипак, београдска радио-станица се у послератним годинама суочила са новим изазовом. У питању је појава локалних, а касније и других, комерцијалних радио-станица, које су имале стандардну програмску концепцију а она је подразумевала три компоненте – музику, информације и економску пропаганду (Николић 2007). За разлику од ових станица, у послератној ери, Радио Београд

* dinavojvodic@yahoo.com

конципиран је кроз мешовити програм, при чему се тежило да се ‘изађе у сусрет’ одређеним интересовањима слушаоци. Иако је од 1958. године појава Телевизије Београд радио ставила у други план, брзина преноса информација, све већа популарност транзистора и могућност слушања радија ‘свуда и у свако време’ били су довољни фактори за опстанак радио-станице и одржавање њеног значајног места у домаћој култури.

У првим деценијама након Другог светског рата, уметничка музика није била доминантан музички жанр у етру београдске радио-станице, као што то није била ни у периоду између два светска рата. Уредништво је излазило у сусрет ширем аудиторијуму, те се посебна пажња поклањала формама популарне музике. Уметничка музика нашла је своје место кроз различите програмске сегменте на Првом¹ и Другом програму Радио Београда², Београду 202³ и специјализованим програмима попут „Стереорама“⁴. Поред тога, љубитељи уметничких жанрова музике имали су прилике да у овом жанру уживају пратећи целокупан садржај Трећег програма Радио Београда у којем је уметничка музика имала највише простора.

Како наводе Коцић и Миљковић (1979: 125), разлози за настанак Трећег програма Радио Београда уобличавају се шездесетих година прошлог века у виду потребе за програмском трибином која ће музичке вредности приказати у њиховом изворном облику. Иако је идеја уред-

¹ Први програм био је конципиран као примарно политичко-информативни, а заступљеност музике је била знатно мања у односу на говорну реч. Музичка матрица Првог програма конципирана је кроз одређене емисије: „Вече уз радио“, „Југословенска музичка естрада“ (забавна музика), „Панорама цеза“ (цез музика), „Музички пејзажи Југославије“, „Караван“ (народна музика), „У свету музике“, „Сусретања“ (уметничка музика).

² Други програм почео је са емитовањем у фебруару 1958. године и био је усмерен ка популарној култури, уз културно-уметнички и забавни програм. Од почетка је имао тенденцију да одговара на захтеве и потребе младе публике. Био је погодан за прве програмске експерименте у смислу испитивања интересовања аудиторијума за неке нове форме. За разлику од Првог програма, постепено се одвојио од устаљеног мешовитог система какав је био типичан за јавни сервис те је имао много више простора за креативност и слободу у уређивању музичког програма. Ипак, током седамдесетих и осамдесетих година XX века, Други програм Радио Београда биће преобликован кроз примарно културно-уметничке садржаје, при чему се тежило ка томе да се популарна музика стави у други план у односу на уметничку музику. У овом периоду емитоване су реномиране емисије попут „Инспирација“, „Концерт на Другом програму“, „Време музике“, „Класику молим“ и друге.

³ Покренут је у јуну 1969. године. То је био сервисно-информативно-забавни радио и прва комерцијална станица на нашим просторима. Емитовао је музику различитих жанрова – уметничку, популарну, рок, цез и филмску музику.

⁴ „Стереорама“ је покренута 1983. године у оквиру Трећег програма и била је програм кроз који се први пут емитовао стерео пренос концерта из Беча, али који је имао и мноштво едукативних емисија у којима је пуштана најквалитетнија уметничка музика. У питању су емисије „Неке давне дирке“, „За будуће слушаоце“ и друге.

ништва била да се прикаже свеукупност музичког развоја, основни акценат је ипак на композицијама већих димензија, мање познатим, али несумњиво уметнички релевантним. Трећи програм је убрзо по свом оснивању 10. новембра 1965. године, наставио да емитује запажени циклус јавних концерата Првог програма „Музичке вечери Радио-Београда“, у сарадњи са Хором и Симфонијским оркестром РТБ, а увео је и нову серију јавних концерата „Музичка модерна“⁵ са тенденцијом емитовања дела савремене музике.

И друге музичке емисије имале су своје квалитете: „Историјски снимци“, фонографски бележене интерпретације уметника, „Арс антика“, „Стари инструменти“, „Остварења“ и друге, при чему су запажени музиколошки осврти Петра Бингулца, Драгомира Папандополоса, Николе Херцигоње, Павла Стефановића, Марије Корен (= Бергамо), Мирјане Веселиновић (= Веселиновић Хофман) и Ане Котевске. У оквиру Трећег програма, поред остварења класичне музике свих периода, представљања савремених музичких тенденција, директних преноса културних манифестација из земље и света, посебан куриозитет било је оснивање „Електронског студија“ 1972. године чији је идејни творац композитор Владан Радовановић: „Најважнији задатак студија био је остваривање дела уметничке електро-акустичке музике“. Други задатак било је остваривање пропратне и функционалне музике за потребе радија, телевизије и филма. Остале активности Студија биле су: семинари, психоакустички експерименти и организовање концерата сопствене продукције (Радовановић 2015).

Колики значај Трећи програм има за културно образовање нације и неговање публице потврђује више од пет деценија његовог постојања. Овај радио-програм може се окарактерисати као медиј који иде у корак са савременим тенденцијама у области високе културе и уметности, јер његови садржаји нису комерцијални и не карактерише га мешовито уређење. Управо из тих разлога, Марија М. Каран у својој докторској дисертацији истиче да се Трећи програм може и треба тумачити као „*prva muzički strogo formatizovana radio stanica u okviru nacionalnog javnog servisa*“ (KARAN 2019: 109).

⁵ Овај циклус концерата савремене музике, реализован у директном преносу, покренут је 1967. године. Првобитно је носио назив „Музика данас“, а од фебруара 1968. усталио се наслов „Музичка модерна“ који се одржао све до 1985. године, када је преименован у „*Musica viva*“. Директни преноси су организовани у сарадњи са институцијама као што су Музичка продукција Радио-телевизије Београд, концертна агенција Југоконцерт, фестивал БЕМУС итд. Сви концерти пропраћени су јавним дискусијама на којима су учествовали композитори, музиколози, естетичари и други стручњаци, као и критичким написима објављеним у дневној штампи или емитовани у емисији „Хроника Трећег програма Радио Београда“.

Анђажман Пејтра Бингулца на Радио Београду

Први ангажман Петра Бингулца на Радио Београду почиње по пензионисању на Музичкој академији, средином 60-их година прошлог века, и то управо на таласима Трећег програма са којим је, са извесним прекидима, сарађивао до пред сам крај свог живота. Било му је поверено да, у својству сталног сарадника, уређује циклусе „60 емисија“⁶ и „Остварења“⁷. Поред тога био је и главни уредник циклуса од петнаест емисија посвећених стваралаштву Јосипа Славенског,⁸ емитованих на овом програму од марта до октобра 1965. године.⁹ Увек када је имао прилике, Бингулац је инсистирао како на извођењу тако и на пуштању савремених дела домаће и стране музике на радио-програмима. Једном приликом овако је одговорио на питање којим делима би припало посебно место у неком радијском антологијском избору:

Јосип Славенски... Тај наш велики, огромни цин југословенске музике... Ја случајно, ево баш од почетка ове године, од 1. јануара, у споразуму са Трећим програмом Радија, ми смо установили, по мом предлогу, да се изведе један изванредан низ познатијих и боље успешних дела наше најмодерније музике. Мислим она дела која су доказала да вреде и дела на која би требало упозорити публику (BINGULAC 1979).

Поред тога што је писао прилоге за одређене циклусе емисија, Бингулац је дао допринос у одређеним емисијама у којима је постојала

⁶ Циклус „60 емисија“ садржи прилоге Петра Бингулца о делима страних аутора: Клаудија Монтевердија (*Claudio Monteverdi, Борба Танкреда и Клоринге*), Сезара Франка (*César Franck, Симфонијске варијације*), Густава Малера (*Gustav Mahler, IV симфонија*), Клода Дебисија (*Claude Debussy, Пелас и Мелисанда, Море*), Мануела де Фалје (*Manuel de Falla, Ноћи у цијанским врбовима*), Леоша Јаначека (*Leoš Janáček, Млагосић*), Сергеја Прокофјева (*Александар Невски*), Паула Хиндемита (*Paul Hindemith, Мајин сликар, Реквијем за оне које волимо*) и Арона Копланда (*Aaron Copland, Мексички салон*). Сви поменути прилози објављени су у зборнику радова Петра Бингулца *Најиси о музици* (Београд: Универзитет уметности, 1988).

⁷ За овај циклус Бингулац је писао коментаре крајем седамдесетих година прошлог века и то за дела Јосипа Славенског (*Концерт за виолину и оркестар, Соната за виолину и орџуле, Балканска симфонија*); Милана Ристића (*Концерт за клавир и оркестар, Трећа симфонија*), Љубице Марић (*Песме просијора, Пасакаља, Византијски концерт, Прајсна*), Станојла Рајичића (*Трећи концерт за клавир и оркестар*), Николе Херцигоње (*Јама*), Људмиле Фрајт (*Еклоја, Гужбалица*), Енрика Јосифа (*Концерт за клавир и оркестар, Зайиси*), Александра Обрадовића (*Петна симфонија*) и Душана Радића (*Пеле-кула*). Сви поменути прилози објављени су у зборнику радова Петра Бингулца *Најиси о музици*.

⁸ Бингулац је у свакој засебној емисији коментарисао по једно дело Ј. Славенског: *Гудачки кваријет, Ноктурно, Са Балкана, Југословенска свита, Соната за клавир, Славенска соната, Са села, Гудачки трио, Хаос, Печелбари, Песме моје мајке, Музика 1936, Музика 1938, Менехми, Симфонијски ејос*. Прилози су такође објављени у поменутом зборнику Бингулчевих радова.

⁹ Током 1978. године написао је коментаре за циклус емисија „Награђена дела“: Ристо Аврамовски – *Црвени цветици* за бас и камерни оркестар и Ингеборг Бугариновић – *Чувари свита* циклус песама.

тема недеље. Нажалост, у архиви Трећег програма Радио Београда сачувана су, и то у рукопису, само три прилога: *Весници модерној музичкој сензибилизијата: Ерик Сати* (Erik Satie) – *нејација владајуће естетике* (емитовано 1. августа 1966. године), *На мајинама музике: Даријус Мијо* (Darius Milhaud, емитовано 13. августа 1972. године) и *Текстови за ојере: Леополд Јаначек: Излећи јосјодина Броучека на месец у XV век* (емитовано 7. августа 1978. године).

Бингулац је дао прилоге и популаризацији уметничке музике у издаваштву Продукције грамофонских плоча Радио-телевизије Србије (ПГП РТС)¹⁰ и то кроз текстове које је написао за едиције „Савремени домаћи композитори“ (1974)¹¹ и „Стеван Стојановић Мокрањац“ (1981)¹². У питању су кратки прилози, налик на белешке, у којима наводи основне податке везане за стваралаштво композитора, његову стилску оријентацију и снимљено дело. Ипак, без обзира на намену ових прилога, они садрже и аналитичке коментаре налик на оне које је писао за радио-емисије.

Поред тога што су Бингулчеви радијски текстови документ времена у којем су настајали, они су и важно сведочанство његових ставова, знања и умећа. Мада су били временски ограничени одређеном минутажом програма, Бингулчеви прилози не губе на вредности и аналитичности. Страница и по текста, колико у просеку садржи сваки од чланака, испуњена је бриљантно коришћеним епитетима које аутор додељује композитору и делу о којем пише. Методолошки поступак је у готово свим прилозима исти. У уводном делу представља се композитор чије је дело на програму, и то у најкраћим цртама, док је акценат стављен на само дело. Бингулац, имајући у виду и аудиторијум којем се обраћа, користи ускостручну терминологију само онда када је то

¹⁰ Реч је о текстовима који су се налазили на омоту плоче или у програмској књижици.

¹¹ Писао је делима Стевана Христића (*Охридска лејенда*), стерео 2501, Љубице Марић (*Песме просјора*), стерео 2502, Миховила Логара (*Свијта за јудачки кваријет, Партијата концертантне*), стерео 2503, Енрика Јосифа (*Симфонија у једном сјауу*), стерео 2504, Душана Радића (*Вукова Србија*), стерео 2505, Витомира Трифуновића (*Асоцијације*), стерео 1506, Јосипа Славенског (*Симфонија Оријентала*), стерео 2507, Светомира Настасијевића (*Сегам народних ијара*), стерео 2508, Лудмиле Фрајт (*Тужбалица*), стерео 2509, Предрага Милошевића (*Симфонијетта*), стерео 2510, Александра Обрадовића (*Кроз свемир*) и Константина Бабића (*Левачка свијта*), стерео 2511. Текстови се чувају у архиву ПГП-а.

¹² Плоча под бројем стерео 3330036 на којој су *Руковейи, Приморски најјеви, Козар, Ојело и Лишурјија* Стевана Мокрањца садржала је и брошуру у којој су исписани Бингулчеви коментари ових дела. Овом приликом захваљујем колегиници Марији Маглов на свесрдној помоћи приликом истраживања ове документације. У питању је незаведена грађа, која се чува у архиву ПГП-а и Радио Београда. Она се састоји од докумената на којима су штампани подаци о садржајима носача звука, то јест подаци који су штампани и на омотима одговарајућих носача звука. О грађи ПГП-а која се односи на уметничку музику вид. MAGLOV 2016.

неопходно. Његов језик овде је прожет литерарним квалитетима, са доста поетског израза.

Како наводи Снежана Николајевић (2015: 131–140), за успех једне музичке емисије подједнако су заслужни и текст и музичка драматургија. Музика је у Бингулчевим прилозима у средишту пажње, а текст има функцију да фокусира пажњу слушаоца на њу. Наиме, Бингулац се често у својим написима питао да ли музику треба препричати или објаснити, те одговара да је најважније да музика продре до слушаоца, да ће је он сам оценити, а да је задатак аутора прилога да му у томе помогне. Бингулац се зато користи језиком који је пријемчив и препознатљив широком кругу слушалаца. На многим местима он то чини цизелираним одабиром појединости и детаља из историје музике и њиховим повезивањем са ванмузичким доменима.

Бингулчеви радијски текстови имају и информативну и образовну ноту, а све у циљу популарисања уметничке музике. Треба нагласити да се популарисање музике разликује од едукативног процеса у коме је циљна група тачно и унапред одређена (Николајевић 2015: 133). У Бингулчевим радијским прилозима, али и у већини других који су писани за београдску радио-станицу, музика и текст који је прати и објашњава конципирани су тако да привлаче слушаоце различитог знања, образовања и афинитета.

Сврсисходно је на овом месту указати на класификацију текстова у музичким емисијама Радио Београда коју је извршила Снежана Николајевић, како бисмо одредили место Бингулчевих радијских прилога у тој подели (Николајевић 2015: 134–137). Највећи је број оних текстова који имају едукативно-информативну улогу и који су намењени широком аудиторијуму.¹³ Текстови су засновани на подробној анализи теме „и на умећу да се све то преведе на занимљив текст“ (Николајевић 2015: 137).

У трећу категорију ауторка сврстава музиколошко-естетичке текстове, који су, као што је наглашено, били превасходно везани за Трећи програм који је окренут високо образованој публици. Реч је о прилозима који се налазе у посебном сегменту емисије и укомпоновани су у програм као целину. Одређени Бингулчеви радијски текстови могу

¹³ Такав тип текстова данас се емитује у једносатном програму „Време музике“ на Другом програму Радио Београда сваким даном осим недеље. „Ауторска емисија класичне музике вибрира у складу с актуелностима, прати одјеке наших најзначајнијих манифестација, бележи најзначајније музичке догађаје у свету, доноси интервјуе са уметницима (композиторима и извођачима), осветљава музички живот Београда и других градова, представља нова дела, књиге и часописе и открива таленте.“

<https://www.rts.rs/page/radio/ci/series/28/radio-beograd-2/4108/vreme-muzike.html>. (приступљено 28. 3. 2021).

се сврстати у ову групу. У њима се Бингулац, као што је то чинио и Павле Стефановић у својим текстовима, који су се пре више од деценије, сабрани, појавили као књига (INĐIĆ 2009), ослања на мноштво историјских чињеница, стилских запажања и анализа. Ови прилози, за разлику од Бингулчевих, прате развој симфонизма од његовог настанка у XVIII па све до развоја у XIX и XX веку, док се Бингулац посвећује једном делу и његовом аутору, али је стил писања оба аутора врло близак.

Као први пример може послужити Бингулчев текст о композицији *Ђеле-кула* Душана Радића из циклуса емисија „Остварења“ који је емитован 20. фебруара 1979. године. Аутор је прво осветлио текст Васка Попе који је у Радићевој музици добио „моћног савезника“ и „аутентичног тумача“, затим је приказао садржај поеме и на крају дао аналитички приказ композиције.

У целини композиције и у детаљима израде највећи naglasak је на horu, kome је и поверен главни изразјни задатак. Ова, с једне стране, релативна самосталност у уčešћу hora и оркестра, и, с друге стране, њихова сарадња види се одмах у првом певању. У широком инструменталном уводу прво се слушају неки нејасни звуци, као неке аморфне масе, али се убрзо осећа све више да се нешто гiba и креће: и звук постаје све одређенији. Hor će početi тihом intonacijom у prologu драме, а затим će, на позадини cvilećih трилера код гудача, да добије тврде, челичне акценте јер то Карађорђе овде позива своје курјакe meзимce, и то теће даље без застоја – јер речи казују позив: без освртанја безбудућни за мном (BINGULAC 1988: 336).

Други пример представља занимљиву причу о *Симфонијским варијацијама* Сезара Франка при чему је аутор осветлио његово детињство, породичну атмосферу, рану младост, његово стваралаштво са посебним акцентом на композицији која је на програму:¹⁴

Mora se odati priznanje Sezaru Franku – koji је, како је добро познато из његове биографије, отпочео своју музичку каријеру, у раној младости, под pritiskом оца, као virtuoz-pijanista – да је, у својој шеzdesetoј години, začuđen и zapanjen siromaštvом озbilјnih композиција за нови klavir, svesно и одлуčno, с mladalačkim žаром, počео да primenjuje modernu tehniku klavira на озbilјne klasične forme. (...) Muzika је punа poetskih sanјarenја, која ništa zajedničko немају са starom formом teme с варијацијама, gde sukcesivne варијације slede једна drugу у простом nizaњу, odvojene једна од друге приметним zarezima. Овде postoје – што је već neobično – две teme, и one се појављују први put у неком опет neobičnom чудном vidу, простом и uprošćenом,

¹⁴ Овде неће бити говора о другој категорији типова радијских текстова јер је реч о оним који имају строго информативни карактер и доносе најаве различитих догађаја са домаће и међународне музичке сцене.

ali odmah i istaknutom. Najpre se javlja druga tema, ili, bolje, njena skica, njen nagoveštaj, u oštrom unisonu gudača, u vidu ritmičke transformacije. A zatim dolazi u klaviru nežno izložena prva tema, njena prva skica, jer, motivi ovih variranih tema stvaraju se pred nama, u toku dela (BINGULAC 1988: 425–426).

У Бингулчеве најбројније и најзрелије радијске прилоге спадају они посвећени савременим (домаћим) композиторима. Међу њима истакнуто место заузимају текстови који су посвећени композицијама Јосипа Славенског. То нису само уобичајени, популарни пропратни текстови, већ често, као у изабраном примеру, прерастају у есеје и мале студије о композиторима и делима са програма. Бингулчева анализа композиција Ј. Славенског можда је најбоље одсликана речима које му је у писму од 17. априла 1965. године упутио Павле Стефановић:

Овако избеумљен (тј. Изван граница логичког ума) од екстазе у часу у којем Вам ове покидане речи са незнаног стабла времена и простора шаљем, приморан сам, и сам згранут над дрским чудом које се многа игра у ветру људских крпица од речи, да овако зајаучем, да зацвилим као шакал у пустуњи, да пустим неки искомски јаук света, који се у мени слегао: ја, грешни отпадак богова и демона, био сам сродан, свео, сабио свој однос према Јосипу на нешто незнатно као што је људско пријатељство (иначе, најузвишенији вид разумских и осећајних међуљудских односа), а нисам знао да из сподобе сличне мени, добро замаскиран телом, звањем, грађанским идентитетом, једном стручном радиношћу (случајно уметничком) и једним именом, струји апсолутни и ирационални геније. За ово последње сазнање-откровење дугујем, Петре, Вама, као подстрекачу и изазивачу стихије ума, па Вас смерно молим, добри пријатељу, да примите у загрљај мој плач надземаљске среће о моје ридање над свим вековима. Сакрите добро ове речи, драги Петре, јер обојица морамо још наставити да живимо и будемо оно за шта су нас прогласили (STEFANOVIĆ 1965).¹⁵

У Бингулчевом дискурсу наилази се на опште приказе стваралаштва Ј. Славенског, детаљне анализе дела (*Симфонија Оријентала*), маестралну минуциозну студију о његовој хорској музици као и на велики број приказа композиторских дела који су писани за потребе циклуса емисија „Остварења“ на Трећем програму Радио Београда. Треба нагласити да је Бингулац посветио опусу Ј. Славенског читаву серију студија и чланака којом је, за то време ексклузивно и међу реткима, допринео објављивању података и, што је можда и значајније, тумачењу

¹⁵ Овом приликом свесрдно захваљујем колегиници Ивани Стефановић која ми је најљубазније уступила на коришћење писма из личне архиве Павла Стефановића.

композиторских дела значајним аналитичким коментарима и закључцима. Занимљиво је да је Славенски био једини београдски композитор чија је дела Бингулац посебно анализирао. Из његових текстова исијава безрезервно одушевљење целокупним опусом композитора, „човека топлог погледа“, те га сматра правим представником југословенске модерне музике између два светска рата и после, све до његове смрти. Бингулац је анализирао композиторова дела *Први ђудачки кварић*, *Ноктурно*, *Са Балкана*, *Југословенска свиџа*, *Соната за клавир*, *Славенска соната*, *Са села*, *Други ђудачки кварић*, *Гудачки трио*, *Хаос*, *Печелбари*, *Песме моје мајке*, *Музика 1936*, *Музика 1938*, *Менехми*, *Симфонијски ејос*, *Концерт за виолину и оркестар*, *Соната за виолину и орџуле*, *Балканофонија*, у којима је дао сажета али аналитички прецизна тумачења, која и данас могу да послуже истраживачима приликом сагледавања опуса Ј. Славенског. Ови текстови се могу окарактерисати као научни радови, као они посвећени стваралаштву Стевана Мокрањца или Корнелија Станковића. У великом броју радијских чланака о опусу Ј. Славенског Бингулац даје конкретне аналитичке податке о одређеном делу, са нагласком на композиционо-техничке поступке којима се композитор служио. Методолошки поступак је готово увек исти. У уводном делу аутор саопштава опште податке о томе када је и где дело први пут изведено, о позицији одабраног дела у композиторовом целокупном стваралаштву, а затим, у централном делу чланка, даје аналитички приказ композиције.

Следећи примери који такође говоре у прилог чињеници да Бингулчев радијски текст прераста у озбиљну научну студију могу бити текстови из емисија „Весници модерног музичког сензибилитета“ и „На маргинама музике“.¹⁶ На преко десет страница текста, што је за радијски медиј неубичајено, Бингулац пише о стваралачкој поетици Ерика Сатија и члана „француске шесторке“ Даријуса Мијоа. Текст је налик онима у којима је портретисао лик одређеног аутора, а које је објављивао у *Савременим акордима*. И овај напис садржи биографске податке о аутору који представљају базу за даље проучавање стила, стваралачких поступака и слично:

Sati, rođen 1866-te od osnivača impresionizma Debisija mlađi je samo četiri godine. Od drugog predstavnika impresionizma Ravela Sati je mlađi skoro deset godina. A ipak će se desiti da će on, njihov bliski savremenik, otvoriti proces protiv impresionizma. Mlada impresionistička estetika i praksa Debisija i Ravela u času kad je, boreći se još žestoko protiv ostataka moćnog

¹⁶ У питању су два једина Бингулчева сачувана текста из архиве Трећег програма Радио Београда која су остала у рукопису. Захваљујем уредници Ксенији Стевановић на помоћи приликом истраживања архивског материјала.

romantizma, tek rasla, jačala i razvijala se, susrela je još pre svog uspona Satiјevu остро polemičku neprijatelјsku estetiku (BINGULAC 1966).

Када пише о Мијоу, централни дискурс Бингулац посвећује естетичким питањима. Пише да је „хладни сатирик“ Сати утицао на „романтичног“ Мијоа више својим идејним примером него самим музичким делима и сатиричним насловима; да је од Сатија ‘примио’ иронију а не ‘скептичну уздржаност’. Потом прелази на аналитичко представљање композиторовог опуса. Овде није у питању ‘класичан’ аналитички поступак какав је уочен у претходно анализираним радијским прилозима, већ је реч о ‘префињеној’¹⁷ анализи:

Мијо је, на пример, увек био nemilosrdni protivnik scenske spektakularne koncepcije Vagnerove. За њега циљ је важан, и он је условљен естетским (francuskim) principima, тако да његова музика, ма колико да је гласита и бучна по звуку, и сложена по поступцима, pripada, по рећеним естетским заhtevima, увек чистој уметности, без компромиса. Јер његова ефикасност није retorika, и она нема тежњу да доказује, да убеђује, па ни да привуче пажњу, ни да се dopadne (BINGULAC 1972).

Закључак

Анализа Бингулчевих радијских критика потврдила је постојање његовог типичног критичарског манира – широко постављена тема коју сагледава из различитих углова а потом и давање критичке оцене композитора, дела, концерта и слично. Музика је у његовим радијским прилозима оса симетрије текста док се око ње ‘окрећу’ ауторова аналитичка запажања. Аутор слушаоцу не сугерише одређени доживљај музике већ му на прави начин ‘помаже’ при евентуалним недоумицама. С друге стране, они доносе широк спектар историјских и аналитичких података, који такође доприносе квалитету разумевања музичког дела и стилске оријентације његовог аутора. Ови прилози стварају погодну атмосферу за слушање дела, при чему ће сваки слушалац доживети дело на свој начин, али уз познавање одређених детаља из живота ствараоца, његових естетичких начела, стила компоновања и самог дела.

¹⁷ Термин је преузет од аутора текста.

ПРИЛОГ

ХРОНОЛОШКИ ПРЕГЛЕД РАДИЈСКИХ ТЕКСТОВА ПЕТРА БИНГУЛЦА¹⁸

- „Јохан Себастијан Бах и његова Миса у ха-молу.“ *Радио Београд* 139 (1952): 14–16.
- „Мануел де Фалџа и шпански фолклор.“ *Радио Београд* 120 (1952): 6.
- „Клод Дебиси.“ *Југославенски радио* 12 (1953): 4.
- „Опера М. Равела: Час Шпаније.“ *Југославенски радио* 18 (1953): 6–7.
- „Мајстор соло песме Хуго Волф.“ *Радио Београд* 145 (1953): 6.
- „Бела Барток.“ *Југославенски радио* 39 (1955): 3, 18.
- „Бела Барток и његов Концерт за оркестар.“ *Југославенски радио* 49 (1955): 20.
- „Јосип Славенски (1896–1955).“ *Југославенски радио* 50 (1955): 3, 19.
- „Гудачки квартети Јосипа Славенског.“ *Југославенски радио* 11 (1956): 3.
- „Vesnici modernog muzičkog senzibiliteta. Erik Sati – negacija vladajuće estetike.“ (rukopis). Beograd: Radio Beograd III program, 1. 8. 1966.¹⁹
- „Кад слушате Брамса и Стравинског.“ *Радио Ревуја ТВ* 17 (23. 6. 1967).
- „Прокофјев у домаћој, руској средини.“ *Радио Ревуја ТВ* 23 (4. 7. 1967).
- „Најлепше странице симфонијске музике.“ *Радио Ревуја ТВ* 19 (7. 7. 1967).
- „Волите ли Бритна и Моцарта.“ *Радио Ревуја ТВ* 20 (14. 7. 1967).
- „Наташин лик под велом заборава.“ *Радио Ревуја ТВ* 21 (21. 7. 1967).
- „Григ – нордијски Шопен.“ *Радио Ревуја ТВ* 22 (28. 7. 1967).
- „Ноћи у шпанским вртovima.“ *Радио Ревуја ТВ* 24 (11. 8. 1967).
- „Море Клода Дебисија.“ *Радио Ревуја ТВ* 26 (25. 8. 1967).
- „Симфонијета Душана Радића.“ *Радио Ревуја ТВ* 28 (8. 9. 1967).
- „Барток – градител модерног звука.“ *Радио Ревуја ТВ* 28 (8. 9. 1967).
- „Продужена рука Баха и Бетовена.“ *Радио Ревуја ТВ* 30 (22. 9. 1967).
- „Марјан Козина, Еквиноцио.“ Из циклуса „60 емисија“ (емитовано 30. 9. 1967).
- „IV симфонија Густава Малера.“ *Радио Ревуја ТВ* 32 (6. 10. 1967).
- „Четири увертире за једну оперу.“ *Радио Ревуја ТВ* 33 (12. 10. 1967).
- „Остварени сан Клода Дебисија.“ *Радио Ревуја ТВ* 34 (19. 10. 1967).
- „Симфонија револуције и победе.“ *Радио Ревуја ТВ* 35 (26. 10. 1967).
- „Непознати Шуман.“ *Радио Ревуја ТВ* 36 (2. 11. 1967).
- „Поема о снази и љубави.“ *Радио Ревуја ТВ* 37 (10. 11. 1967).
- „Прве опере Жана Филипа Рамоа.“ *Радио Ревуја ТВ* 38 (17. 11. 1967).
- „Композитор, лекар и њихово дело.“ *Радио Ревуја ТВ* 39 (24. 11. 1967).
- „Сјај и беда Ђузепеа Вердија.“ *Радио Ревуја ТВ* 40 (1. 12. 1967).
- „Искре о Војиславу Вучковићу.“ *Радио Ревуја ТВ* 41 (8. 12. 1967).
- „Заборављене опере.“ *Радио Ревуја ТВ* 42 (15. 12. 1967).
- „Борба Танкреда и Клоринде.“ *Радио Ревуја ТВ* 43 (22. 12. 1967).
- „Сергеј Прокофјев Александар Невски.“ Из циклуса „60 емисија“ (1967).
- „Сезар Франк, Симфонијске варијације.“ Из циклуса „60 емисија“ (1967).
- „Мађионичар на клавиру.“ *Радио Ревуја ТВ* 45 (5. 1. 1968).
- „Лепота је вечна у делима великих уметника.“ *Радио Ревуја ТВ* 46 (12. 1. 1968).
- „Ученик чаробњака.“ *Радио Ревуја ТВ* 47 (19. 1. 1968).
- „Чар животне радости.“ *Радио Ревуја ТВ* 48 (26. 1. 1968).
- „Смешне маске старе скаске.“ *Радио Ревуја ТВ* 49 (2. 2. 1968).
- „Моћна симфонија Балкана.“ *Радио Ревуја ТВ* 50 (9. 2. 1968).

¹⁸ Текстови у којима нема ознаке где су објављени, већ само када су и у оквиру којег циклуса емисија емитовани, налазе се у зборнику Бингулчевих радова *Најиси о музици*.

¹⁹ Чланак се налази у рукопису у архиву Трећег програма Радио Београда.

- „Рођена у пламеном часу.“ *Радио Ревуја ТВ* 51 (16. 2. 1968).
- „Гуноов Фауст или снага једноставности.“ *Радио Ревуја ТВ* 52 (23. 2. 1968).
- „Музика Купрена Великог.“ *Радио Ревуја ТВ* 53 (1. 3. 1968).
- „Добре опере из Естерхаза.“ *Радио Ревуја ТВ* 54 (8. 3. 1968).
- „Песник норвешке музике.“ *Радио Ревуја ТВ* 55 (15. 3. 1968).
- „Лили, Шуберт, Албениз – три века – три стила.“ *Радио Ревуја ТВ* 56 (22. 3. 1968).
- „Чаробњак клавира.“ *Радио Ревуја ТВ* 57 (29. 3. 1968).
- „Први успех Артура Хонегера.“ *Радио Ревуја ТВ* 58 (5. 4. 1968).
- „Вечита младост Леоша Јаначека.“ *Радио Ревуја ТВ* 59 (12. 4. 1968).
- „Хиндемит и његова музика.“ *Радио Ревуја ТВ* 61 (26. 4. 1968).
- „Паул Хиндемит Матис сликар.“ Из циклуса „60 емисија“ (емитовано 29. 4. 1968).
- „Арон Копленд, Мексички салон.“ Из циклуса „60 емисија“ (1968).
- „Дело Петра Коњовића.“ *Радио Ревуја ТВ* 62 (3. 5. 1968).
- „Патње Отела.“ *Радио Ревуја ТВ* 63 (10. 5. 1968).
- „Народна песма Славенског.“ *Радио Ревуја ТВ* 64 (17. 5. 1968).
- „Лирик Гуно.“ *Радио Ревуја ТВ* 65 (24. 5. 1968).
- „Јадна драга.“ *Радио Ревуја ТВ* 66 (31. 5. 1968).
- „Необични Берлиоз.“ *Радио Ревуја ТВ* 67 (7. 6. 1968).
- „Чајковски, песник људске судбине.“ *Радио Ревуја ТВ* 68 (14. 6. 1968).
- „Пучинијева Тоска.“ *Радио Ревуја ТВ* 69 (21. 6. 1968).
- „Јосип Славенски: Концерт за виолину и оркестар.“ *Радио Ревуја ТВ* 70 (28. 6. 1968).
- „Дворжакова Сонатина.“ *Радио Ревуја ТВ* 71 (5. 7. 1968).
- „Реквијем за оне које волимо.“ *Радио Ревуја ТВ* 72 (12. 7. 1968).
- „Стравински и музе.“ *Радио Ревуја ТВ* 73 (19. 7. 1968).
- „Звезда Париза.“ *Радио Ревуја ТВ* 74 (26. 7. 1968).
- „Акорди монументалног звука.“ *Радио Ревуја ТВ* 75 (2. 8. 1968).
- „Опера и истина.“ *Радио Ревуја ТВ* 76 (9. 8. 1968).
- „Доживљаји на плесу у Мексику.“ *Радио Ревуја ТВ* 77 (16. 8. 1968).
- „Слављење лета.“ *Радио Ревуја ТВ* 78 (23. 8. 1968).
- „Судбина фантазије.“ *Радио Ревуја ТВ* 79 (30. 8. 1968).
- „Легенда о Тилу Ојленшпила.“ *Радио Ревуја ТВ* 80 (6. 9. 1968).
- „Опус Стевана Христића.“ *Радио Ревуја ТВ* 81 (13. 9. 1968).
- „Игоов и Вердијев Риголето.“ *Радио Ревуја ТВ* 82 (20. 9. 1968).
- „Скицирана симфонија.“ *Радио Ревуја ТВ* 83 (27. 9. 1968).
- „Маснеова Манон.“ *Радио Ревуја ТВ* 84 (4. 10. 1968).
- „Музика инспирисана фрескама.“ *Радио Ревуја ТВ* 85 (11. 10. 1968).
- „Грандиозно музичко дело.“ *Радио Ревуја ТВ* 86 (18. 10. 1968).
- „Верди и Шекспир.“ *Радио Ревуја ТВ* 87 (25. 10. 1968).
- „Оркан музике.“ *Радио Ревуја ТВ* 88 (1. 11. 1968).
- „Прокофјев – Хајдн нашег доба.“ *Радио Ревуја ТВ* 89 (8. 11. 1968).
- „Чудесни Дебиси.“ *Радио Ревуја ТВ* 90 (15. 11. 1968).
- „Ако волите Брамса.“ *Радио Ревуја ТВ* 91 (22. 11. 1968).
- „Чаробни Бокерини.“ *Радио Ревуја ТВ* 92 (29. 11. 1968).
- „Комика Продане невесте.“ *Радио Ревуја ТВ* 93 (6. 12. 1968).
- „Тристан и Изолда.“ *Радио Ревуја ТВ* 94 (13. 12. 1968).
- „Вагнер у очима Исидоре Секулић.“ *Радио Ревуја ТВ* 95 (20. 12. 1968).
- „Романтична фантастика Мусоргског.“ *Радио Ревуја ТВ* 96 (27. 12. 1968).
- „Na marginama muzike. Darijus Mijo.“ (rukopis). Beograd: Radio Beograd III program, 13. 8. 1972.²⁰
- „Ингеборг Бугариновић Чуvari света.“ Из циклуса „Награђена дела“ (емитовано 28. 2. 1978).

²⁰ Вид. фусноту бр. 19.

- „Ристо Аврамовски Црвени цветови за бас и камерни оркестар.“ Из циклуса „Награђена дела“ (1978).
- „Душан Радић Ћеле-кула.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 20. 2. 1979).
- „Љубица Марић Песме простора.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 6. 3. 1979).
- „Љубица Марић Византијски концерт.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 20. 3. 1979).
- „Милан Ристић Трећа симфонија.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 3. 4. 1979).
- „Милан Ристић Први концерт за клавир и оркестар.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 17. 4. 1979).
- „Људмила Фрајт Еклога и тужбалица.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 8. 5. 1979).
- „Енрико Јосиф Записи за дувачки квинтет.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 22. 5. 1979).
- „Никола Херцигоња: Јама.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 11. 9. 1979).
- „Јосип Славенски Соната за виолину и оргуље.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 9. 10. 1979).
- „Љубица Марић Праг сна, камерна кантата Остинато супер тема октоиха.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 9. 10. 1979).
- „Љубица Марић Пасакаља за оркестар.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 23. 10. 1979).
- „Енрико Јосиф Концерт за клавир и оркестар.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 25. 11. 1979).
- „Станојло Рајичић Трећи концерт за клавир и оркестар.“ Из циклуса „Остварења“ (емировано 15. 4. 1980).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Коцић, Љубомир, Љубинко Миљковић. „Траговима сазвучја музике.“ У: Булатовић, Милан, Радивоје Марковић, Милутин Миленковић и Слободан Џунић (ур.). *Овде Радио-Београд, Зборник новог једесетогодишњице*. Београд: Радио Београд, 1979, 103–128.
- Медић, Ивана. „Циклус концерата Музичка модерна Трећег програма Радио Београда (1967–1985).“ У: Медић, Ивана (ур.). *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–174.
- НИКОЛАЈЕВИЋ, Снежана. „Садејство текста и музике као основа драматургије музичких емисија Радио Београда.“ У: Медић, Ивана (ур.). *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 131–140.
- РАДОВАНОВИЋ, Владан. „Електронски студио Радио Београда.“ У: Медић, Ивана (ур.). *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 79–100.
- BINGULAC, Petar. *Vesnici modernog muzičkog senzibiliteta. Erik Sati – negacija vladajuće estetike* (rukopis). Београд: Радио Београд III програм, 1. 8. 1966.
- BINGULAC, Petar. *Na marginama muzike. Darijus Mijo* (rukopis). Београд: Радио Београд III програм, 13. 8. 1972.
- BINGULAC, Petar. *Intervju* (rukopis). Београд: Радио Београд III програм, 1979.
- BINGULAC, Petar. „Dušan Radić Čele-kula.“ У: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *Napisi o muzici*. Београд: Универзитет уметности, 1988, 335–337.
- BINGULAC, Petar. „Sesar Frank Simfonijske varijacije.“ У: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *Napisi o muzici*. Београд: Универзитет уметности, 1988, 425–426.
- INĐIĆ, Dragan (ur.). *Pavle Stefanović. Putevima simfonije. Radijska predavanja*. Београд: Центар RTS за истраживање јавног мњења, програма и аудиторijума, 2009.
- KARAN, Marija. *Muzička koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum – vidovi transformacija međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija* (doktorska disertacija). Београд: Универзитет уметности, 2019.

- MAGLOV, Marija. *The best of: Umetnička produkcija u PGP-u*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije – FMK, 2016.
- NIKOLIĆ, Mirjana. „Savremeni lokalni radio u Beogradu.“ U: *Anatomija radija*. Prir. Nikola Maričić. Beograd: RDU RTS – Radio Beograd, 2007, 69–87.
- STEFANOVIĆ, Pavle. *Pismo Petru Bingulcu*. Beograd: Privatna arhiva Ivane Stefanović, 17. 4. 1965.

Dina D. Vojvodić Nikolić

Contribution to the Radio Media: Petar Bingulac and His Engagement in the Third Program of Radio Belgrade

Summary

Petar Bingulac started his career as a music writer in 1927 when he began publishing his first music reviews of concerts in the magazine *Misao* (Thought). After the Second World War, he focused entirely on writing about music and collaborated with a large number of professional music publications such as *Muzika* (Music), *Savremeni akordi* (Contemporary Chords), *Pro muzika* (Pro Musica), and others. In this period, and especially in the mid-1960s, he started to write reviews for the Radio Belgrade broadcasts, which were not only accompanying texts but often grew into essays and smaller studies about the composers and the broadcasted pieces. His radio shows were also specific because they emphasized contemporary works by domestic and foreign composers, some of which Bingulac was the first to write about, and sometimes (until then), the only one.

In his radio broadcasts, Bingulac presented the works of foreign authors such as César Franck, Claude Debussy, and Paul Hindemith while among domestic authors, he paid attention to the works of Ljubica Marić, Milan Ristić, Nikola Hercigonja, Aleksandar Obradović, Dušan Radić, and others. Bingulac's texts analytically approached one piece or the entire opus of the composer. They do not suggest in what way listeners should experience music, but help them with certain doubts. They bring a wide range of historical and analytical data that contribute to the quality of understanding the musical work and the stylistic orientation of its author.

Keywords: Petar Bingulac, radio, criticism, “60 emisija”, “Ostvarenja”.

МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

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

САЖЕТАК: Јосип Кулунцић је редитељ који је богатим редитељским опусом у Српском народном позоришту обележио период после Другог светског рата. Чињеница да је био свестрана личност омогућава сагледавање његовог редитељског рада из више углова. Осим што је режирао драмске представе, Кулунцић је режирао оперске представе, а писао је и театролошке студије. Ова чињеница омогућава да помоћу сачуваних фотографија, малобројних критика и друге литературе, па и оне коју је сам писао, буде сагледана аутентичност сценског језика Јосипа Кулунцића изражена кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта.

Кулунцићева књига *Фрагменти о театру* драгоцен је театролошка студија о уметности стварања позоришног дела и свим елементима који помажу то стварање. Ова књига, коју је написао позоришни познавалац, од велике је важности за тумачење и самог Кулунцићевог сценског језика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јосип Кулунцић, Српско народно позориште, сценски језик, покрет, фотографија.

Редитељи који су стварали непосредно после Другог светског рата, захваљујући чињеници да су обнављали позоришни живот, били су стављени пред изазове да буду први који ће покренути неки од важних позоришних сегмената. Тако је Јован Коњовић основао Балет Српског народног позоришта¹, а Јосип Кулунцић је режирао прву² оперску представу после Другог светског рата – *Травијату*.

* prpafink.m@gmail.com

** Текст је настао као део истраживачког пројекта Матице српске *Сценски језик изражен кроз јокеји шела 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.

² Било је неколико оперских представа пре и после Првог светског рата, али је ова представа (*Травијата*) била прва стална опера Српског народног позоришта.

Јосип Кулунџић (1899–1970) апсолвирао је на Филозофском факултету у Београду и завршио специјалне студије драматургије и режије у Паризу и Берлину. С обзиром на то да је био свестрана позоришна личност: драмски писац, преводилац драмских дела, редитељ како драма тако и опера, теоретичар драме и позоришта, професор драматургије, глуме и режије, уредник часописа *Сцена*, његов опус је богат аутентичним тумачењима времена у ком је живео, као и елементима сценског израза које је усвојио кроз велико и животно и позоришно искуство.

У Српском народном позоришту, где је постављен за редитеља у сезони 1946/47, Јосип Кулунџић је успешно режирао три драмске представе: *Оклојни воз* Всеволода Иванова (Всеволод Вячеславович Иванов) – 1946, *Господа Глембајеви* Мирослава Крлеже – 1946. и *Шума* Александра Островског (Александр Николаевич Островский) – 1947, а као гост Дrame Српског народног позоришта поставио је једну од својих најбољих представа – *Маџкарајџе исјод куйља* Иве Војновића – 1957. године (МАРЈАНОВИЋ 1989: 32).



Јосип Кулунџић са глумцима на проби *Маџкарајџа исјод куйља*

У Опери Српског народног позоришта после Другог светског рата Кулунџић је режирао следеће опере: *Травијата* (1947), *Еро с оноја свијета* (1948), *Ријолејџа*³ (1948), *Продана невеста* (1948), *Ауга* (1955),

³ Вероватно је у питању штампарска грешка, назив опере је *Ријолејџо*.

Фићарова женидба (1956), *Рићолејџа*⁴ (обнова 7. јуна 1956), *Заљубљен у љири наранџе* (1957), *Кнез Иво од Семберије* (1959), *Женидба Милошева* – *Вилин вео* (1960) (МАРИАНОВИЋ 1989: 32).



Јосип Кулунџић са ансамблом опере *Травијата*

Чињеница да је Кулунџићев редитељски опус садржао режије драмских и оперских представа, омогућава нам да сагледамо колико је *јокрејџ* *ишела извођача* који је различито изражен у ове две категорије заиста нужно различит у изражавању кроз сценски језик.

Јосип Кулунџић у књизи *Фрајменџи о ишејџу* о целовитости сценског израза пише:

Наше тело је (као и скулптура) просторни феномен. Осећања што их наше тело осећа су временски феномен. Ми не можемо нашим телима у простору (целовито, у тренутку) изразити све карактеристичне визуелне моменте, који су уствари израз низа емоција, ако све те емоције не схватимо у целини. Другим речима, на нашем визуелном типу морају се, у његовом основном карактерном ставу (као на „слици“ карактера) одједном, на први поглед, „просторно“, видети све његове емоције, цео ток његових емоција (Кулунџић 1965: 99).

⁴ Исто.

Изражавање емоција помоћу тела и успостављање драмске радње помоћу покрета заступљено је у драмском и оперском позоришном изразу. Тако принцип *ћредизражајносћ*⁵ у Кулунцићевом тумачењу постаје универзалан принцип за оба облика позоришне уметности.



Целовићносћ израза, односно емоцију у целини, у тренутку, сагледавамо на фотографији из драмске представе *Мащкараиће исћод куйља* кроз драматургију радње где усредсређеност оба лика гради целовитост радње у правцу погледа. Глумице играју значај радње која се догађа испред њих, кроз ротације њиховог тела. Горњи план тела је измештен из равнотеже код оба лика, са заротираним главама у правцу погледа, а рука пружена у правцу погледа продужава радњу гледања.

⁵ Израз Еуђенија Барбе (Eugenio Barba) који је користио да би објаснио план на ком глумчева изражајност постаје сценски жива, односно план на којем глумчево присуство одмах привлачи гледаочеву пажњу.



У истој представи уочавамо драмску радњу изражену кроз *промену равношeже*, где се глумица у стојећем положају изразито креће у правцу пружених руку са телом подељеним на два плана. Њена емоција се читава како на њеном лицу тако и на раширеним прстима обе шаке. Њену емоцију изражену кроз покрет подржава глумица у седећем положају која јасно показује кроз положај руке на грудима и изразом лица да је у потпуности део радње коју друга глумица изводи и да њена радња изражена кроз покрет доприноси току кретања драмске радње.

О *шоку* и *креишању* унутар радње Кулунцић у књизи бележи:

Најосновнији разлог зашто морамо перципирати емоције нашег лика у *шоку* лежи у чињеници да је, с једне стране, глумачко средство објективизације наше тело, а, с друге стране, глумачка уметност просторно-временска (Кулунцић 1965: 97–98).



У радњи плеса је могуће перципирати емоције кроз ток и кретање извођача. *Плес* је једна од најснажнијих и веома сложених сценских радњи изражених кроз покрет. Помоћу плеса је могуће најбрже успоставити односе на сцени, са публиком, изградити сукоб или променити ритам у представи. Очигледно је редитељ Кулунцић користио ово средство у грађењу аутентичног сценског језика. На фотографији из оперске представе *Травијата* јасно је да плес, помоћу ротација тела и опасне равнотеже⁶ коришћењем угаоне инерције положаја ногу и руку, омогућава централну драмску радњу на сцени и снажан ритам кроз покрет тела и инструмената.

Јосип Кулунцић припада школи која је неговала унутрашње осећање глумца као суштинско средство у грађењу лика. Он пише: „Осећање утврђује и све друге визуелне атрибуте лика (гестику, мимику, костим, маску, итд.)“ (Кулунцић 1965: 89).

Међутим, редитељу Кулунцићу није непознато колики је значај за изражавање емоција управо положај и став тела. Из његове књиге сазнајемо:



⁶ Израз Еуђенија Барбе који је користио да би објаснио положај тела извођача који захтева већи, изузетан напор да би присуство извођача било оживљено.

Ми смо рекли да доминантне емоције могу да одреде физички став тела. Може ли да буде обрнуто, да извесни физички ставови изазову у нама извесне емоције? Ако то може да буде, онда извесне физичке радње, у оквиру неког основног телесног става лика, могу да покрену проживљавање одређених врста осећања (Кулунџић 1965: 114).

Пласћичносћ ѿкрећѣа изражена кроз покрет руку пре свега, у кинетичком ланцу покрета у оперској представи *Заљубљен у ѿри наранџе*, изазива емоцију како у самом телу извођача тако и у гледаоцу. Покрет десне руке два тела у стојећем положају; једно тело је са пруженим прстима, благо заротирано супротно од правца пружене руке у *ѿлесу суѿроѿносћѣ*⁷. Друго тело је са бодежом у руци и горњим планом повијеним у правцу треће особе, која је у чучњу са опасном равнотежом и обе руке су савијене у лакту, чиме се наглашавају угаона инерција и отпор тела у односу на радњу која се одиграва иза и испред њеног тела. Емоција коју редитељ гради кроз пластику покрета изазвана је и појачана покретом извођачица, и цео сукоб грађен између три лика чини целину управо кроз покрет руку, а планови тела који су подељени и заротирани у целини граде облик „купе“, чиме је појачан синхронизација у кинетичком ланцу покрета.



Руке које су подигнуте са шакама окренутим према публици (у истој представи), са телом вертикално постављеним, помоћу угаоне

⁷ Израз Еуђенија Барбе који објашњава да глумац започиње радњу из њене супротно-сти и покрет се не изводи у правој већ у кривудавај линији, што подсећа на плес.

инерције савијених руку у лактовима сугеришу значај тренутка драмског сукоба у ком се ликови налазе.

Када говори о „оживљавању лика“, Кулунџић каже:

Он треба да се освести, да учини неку радњу, неки покрет, да каже неку реч или изусти само један (макар и неартикулисан) тон, па да из тога закључимо посебно стање или расположење у коме се тај човек налази, он, најзад, може да нам саопшти неку мисао из које бисмо разабрали посебан став тог човека према некој појави (Кулунџић 1965: 88).



Очигледно је да у опери *Заљубљен у џири наранџе* стање и расположење три лика гледалац тумачи на основу ставова тела. Умножавање покрета кроз подизање руку сва три лика додатно дефинише став ликова према појави пред којом се налазе.

Синхронизација као један од важних елемената у грађењу сценског језика Јосипа Кулунџића огледа се у сцени из опере *Травијата*. Синхронизација се огледа у усмерености пажње ликова, али и у односу на сценографију, где препознајемо нацртане ликове који својим положајима тела доприносе главном сукобу синхроно са ликовима на сцени.

Градијација коју Кулунџић гради у положају ликова чија су тела усмерена према ликовима који су у чучњу у *опасној равнотежи* са благим ротацијама свих присутних, које усмеравају пажњу гледаоца и одају атмосферу напете пажње, јесте такође важан елемент Кулунџићевог сценског језика.



У оперској представи *Женидба Милошева* редитељ користи *ширење* тела извођача елементима костима, као што је вео. Овако проширено тело не само једног извођача него више њих, гради ритам који умножава емоцију и појачава дејство на гледаоца. Централна фигура на овај начин добија посебан значај оваквом режијом сцене.



Осим што у истој представи редитељ проширује тело, он *шири мисао* игром и положајем тела извођача. Тако помоћу опасне равнотеже кроз положај ногу, са телом подељеним на планове и ротираним кроз ланац покрета, игром угаоне инерције у положају руку и стиснутих шака са благо заротираном главом, и погледом према горе, извођач је изградио карактер. Тако је кроз мисао о циљу који лик треба да оствари проширио мисао на радњу.

Редитељ Кулунцић на аутентичан начин тумачи специфичност извођачке уметности у позоришту на следећи начин:

Док у осталим уметностима кад се дело заврши нема раздвојености између садржаја и форме, у позоришном уметничком делу она постоји, и то баш ради специфичности средстава објективизације у театру: људско тело. Независно од завршене форме позоришне уметности, од позоришне представе, глумац може средствима свога тела и његових органа да створи уметничко дело (Кулунцић 1965: 87).



У опери *Фићарова женидба*, где положај руку јасно показује правац и карактер сукоба, положај тела извођача у стојећем положају чије је тежиште тела на десној нози, целим телом усмерено према партнерки на левој страни и одупирући се о леву ногу, помоћу силе реакције земље, гради кинетички ланац покрета. Силином свог по-

крета делује на тело које је у седећем положају, те је ово тело повијено и придржава се за наслон. Јасно је да однос између ова два партнера редитељ гради кроз *линију сукоба на нивоу њокрејша*.



У представи *Господа Глембајеви* вертикално постављено тело глумице са десне стране у односу на глумца који седи, омогућава доминацију фигуре која стоји и њена вертикална позиција у грађењу осе сукоба нужно доводи до благе ротације главе глумца који седи. Такође, скупљене руке глумице, деле њено тело на два плана и тиме појачавају *вертикалу њела* али и духовну уздржаност. Елемент костима у горњем делу тела глумице додатно истиче лице и издваја га из целине њеног тела. Глумчево тело у испрекиданим линијама, немарно наслоњеним рукама и шакама окренутим надоле, са додатком прстена, луле и наочара, указују на лик чије тело није могуће поставити у вертикалан положај у ситуацији сукоба који на фотографији посматрамо.



Такође у представи *Машкараде испод кулѝа*, свеће које су вертикално постављене у односу на тело које лежи граде контраст који у композицији свих елемената сцене има важно место у грађењу сценског израза. Редитељ осим тела у вертикалном положају продужава његову радњу избором реквизита – свеће, и артикулише језик сценске радње положајима и односима између тела.



Реквизији као продужења руке извођача може да буде снажно средство у грађењу драмске радње. У оперској представи *Еро с оној свијетла* предмети за рад које извођачи држе у рукама постају оружје у сукобу са протагонистом у лежећем положају. Повијена и заротирана тела која су усредсређена на њега, обликују сукоб помоћу предмета који држе у руци.

Чињеница је да је Јосип Кулунџић имао богато позоришно искуство пре Другог светског рата и да су бројни текстови објављени о његовом раду у том периоду, о чему сведочи књига Тодора Манојловића *Позориштина кријка*. Познато је да је Кулунџић писао театролошке студије чији су делови цитирани и у овом раду, озбиљно је промишљао уметност позоришта, али када је у питању његов рад на драмским и оперским представама у Српском народном позоришту после Другог светског рата, критички суд није довољно заступљен.

У књизи др Петра Марјановића проналазимо да је критичар Милан Ђоковић на гостовању три представе Српског народног позоришта у Београду замерио редитељу представе *Шума*, писца Островског, Јосипу Кулунџићу, што „је дело поставио супротно тенденцији писца, јер се не види морална надмоћност двојице глумаца-скитница над тривијалном средином провинцијских спахија.“ (МАРЈАНОВИЋ 1989: 39). У наставку критичар Ђоковић пише да су редитељи поменутих гостујућих представа „глумце ставили пред ‘питање како се те *улоге* играју’, па су они играли само на спољне облике сценских лутака и расипали свој таленат тражећи површне детаље, како би одржали будну радозналост гледалаца“ (МАРЈАНОВИЋ 1989: 39).⁸ Према овој критици рекло би се да је Кулунџићева судбина била слична судбини Всеволода Мејерхољда (Всеволод Емилевич Мејерхољд), јер је Мејерхољд такође тумачио Островског у духу „нове епохе“ далеко од реализма и био оптужен за футуризам (ПРПА Финк 2014: 26). Тако гледано, истраживање сценског покрета које је обележило сценски језик XX века, које је Мејерхољд спроводио са глумцима, наишло је на осуду и у Совјетском Савезу и у Југославији. Чињеница је да је Ракитин (Јуриј Љвович Ракитин), који је био Мејерхољдов ученик, сарадник и пријатељ, дошао у Југославију и режирао прво у Београду а онда и у Новом Саду. Својим доласком и радом у позоришту Ракитин је донео и начин рада који је подразумевао рад на покрету и сценском језику заснованом на пластици покрета. Могуће је да је и сам Кулунџић под утицајем старијег и искуснијег редитеља Ракитина усвојио пластику покрета и изражава-

⁸ Петар Марјановић наводи да су сви наводи из написа Милана Ђоковића: „Гостовање Војвођанског народног позоришта“, *Политика*, Београд, 19. март 1947, међутим у тексту под тим датумом је најављена представа која је одиграна 23. марта 1947.

ње на сцени кроз покрет тела, о чему сведоче фотографије из драмских и оперских представа, а и критика Милана Ђоковића.

Такође, познато је да је Кулунџићева прва представа после рата *Оклопни воз* била забрањена, што није ометало његов даљи рад (Марјановић 1989: 33). Дванаест година после тога, Кулунџићева драмска представа *Маџкарајџе исџод кујља* Ива Војновића⁹ била је награђена.

Боривоје С. Стојковић пише:

Маџкарајџе исџод кујља Ива Војновића представља увек сложен глумачко-режијски и сценско-технички задатак који изводи на уметнички испит Позориште. На том испиту Српско народно позориште је 1958. године, на трећим југословенским позоришним играма, дало убедљиве доказе да је дорасло и најсложенијим сценским остварењима, што је морало да призна, макар и са непотребним и већ конвенционалним ублажавањима суда и позоришна критика. „Колектив Српског народног позоришта, нарочито његови женски чланови, каже рецензент Ели Финци (Политика 30. мај 1958) умео је да прихвати и, саобразно својим искуствима и моћима, свесрдно тумачи редитељевој поетској концепцији“ (Стојковић 1961: 451).

Ели Финци у истој критици објављеној у *Полиџици* пише осврћући се на Кулунџићев редитељски приступ Војновићевим поетским интонацијама и уводним инструкцијама:

Да би тим поетским Војновићевим интенцијама дао што потпунији сценски израз, Кулунџић се послужио једним стилизованим, поетским начином тумачења, који је све аутентичне, реалистичке појединости неосетно претварао у симболе и знамења, и на тај начин ублажио разлике између два плана на којима се радња одвија, реалном и поетском, и стопио два изражајна тока, природни и узнесени, у један једини, јединствени, фиктивни ток једне сентименталне покладне приче. Тим стилизованим апстраховањем речи од њене стварне суштине, плачевна мелодрама умирања 17-тогодишње Анице у поткровљу једне госпарске куће преображена је у један симболичан тужан напев, који се губи и утапа у uzavрелу, сумануту мелодију једног ускомешаног покладног поподнева, у коме се срећу, под помпезним образама, величајни тренуци прошлости са ништавним битисањем садашњости (Финци 1958).

Стилизован сценски језик који је деловао несвакидашње, што можемо да сазнамо из критике Елија Финција, имао је снажно дејство на

⁹ Представа *Маџкарајџе исџод кујља* је награђана на Трећим југословенским позоришним играма, 1958.

гледаоца и оправдао је слојевитост сценског догађаја у Кулунџићевој режији, али Финци додаје у истој критици:

У коленди, машкаратама и играма учествовао је готово цео колектив овог позоришта. Док је плес „госпођа антикијех“, у кореографији Јелене Вајс, имао изразитих стилских одлика, група „госпара антикијех“, и у држању и у изгледу, имала је нечег грубог, карикатуралног (Финци 1958).

Овде критичар запажа да у покрету две групе плесача постоји битна разлика у изразу и та разлика се одражава управо кроз ритам који је у садејству са појавом и покретом. Можемо да наслутимо да је можда намера редитеља Кулунџића била да изгради сукоб кроз два различита карактера плеса и ова врста грађења сукоба кроз плес има снажно дејство на гледаоца.

У листу *Дневник*, критичар Јован Виловац поводом премијере *Машкарата* исцрпљујући пише:

Кулунџић је из мелодраме извукао њен животни нерв, ништа не импровизујући, и не претерујући у спољној сликовитости, на коју могу да одвуку пишчеве инструкције. Тако радећи, Кулунџић је вешто спојио песничке блескове и лиризме са унутрашњим, психолошким збивањима ликова, развинувши складну и хармоничну игру гестова, говора и преживљавања. Отуда су и све личности природно укомпоноване у општи замисао драме, непосредне су, одмерене и без овештаних манира и лоше театарности (Виловац 1957).

Критичар оцењује да је стилизација којој је прибегао Кулунџић управо хармонично деловала у целини и да су различити нивои на којима се Кулунџић изражавао били у складу како са Војновићевим делом тако и са гледачевим очекивањима. Посебно је значајно за тумачење Кулунџићевог сценског језика мишљење критичара Виловца да је редитељ развио складну и хармоничну игру гестова, говора и преживљавања.

О оперској представи *Женидба Милошева* у листу *Полиџика*, критичар пише:

Изванредно свеж и продоран у звуку, хор је био много убедљивији у шаблонски третираном ефектном финалу трећег чина, него у пластици стилизованог плесног покрета у вилинстану Мироч-Планине (Драгутиновић 1960: 9).

Како у драмским тако и у оперским представама поједини критичари се једнако противе пластици покрета бранећи реализам и емоционално уживљавање гледаоца кроз форму реалистичког сценског језика.

У часописима *Наша сцена* и *Војвођанска сцена* критичари нису показали велико интересовање за анализу изведених представа Јосипа Кулунџића у послератном периоду. Занимљиво је да се у часопису *Војвођанска сцена* налазе само програми са поделом за две оперске представе: *Риолето* (*Војвођанска сцена*, бр. 14) и *Еро с оној свијет* (*Војвођанска сцена*, бр. 15).

У истом часопису објављени су текстови који се односе на анализу текста драмских комада или оперских либрета које је режирао Јосип Кулунџић без анализе изведбе и са фотографијама извођача који тумаче ликове. Текстови су потписани иницијалима Ј. К.

У часопису *Наша сцена* проналазимо критику Оливера Новаковића који пише:

Редитељ „Машкарата“ оживео је овај скерцо богатством свог сценског искуства исто толико колико и богатством свог редитељског духа. Са ванредно истанчаним смислом за уједначеност стила, за музицирање глумачких фраза за садржајни мизансцен и комплексну контролу збивања на позорници некадашњи новосадски редитељ, а онда редитељ Опере (!) у Београду приказао нам је истинског Војновића, а од његових *Мацкараића исход кукља* дело којим можемо без имало зазора да се појавимо и на идућем Позорју и у иностранству. Овом претставом Кулунџић је још једном потврдио свој реноме (Новаковић 1957).

У часопису *Сцена* из 1965. проналазимо чланак Владимира Петрића где говори о Кулунџићевом методу рада тумачећи књигу *Фрајмен-џи о ѿеаѿиру*, а рефлектујући на Кулунџићев однос према покрету на сцени, у поређењу са односом Лија Стразберга (Lee Strasberg):

Глумца ће своју визуелну замисао материјализовати посредством кретања свог тела и сада ће физичке радње, мимика, став, мизансцен, ретроградно да делује на инфлексije (па и на емоције које оне собом носе) мењајући их, обогаћујући их и редукујући их. Слично поступа и Ли Страсберг у раду са глумцима у њујоршком „Глумачком студију“. Присуствујући вежбама које је Страсберг држао (у оној неугледној згради недалеко од Бродвеја), слушао сам његове примедбе које су се, највећма, односиле на говорни израз глумца, при чему је увек допуштао могућност да изванредан гест или поступак интерпретатора на проби, измени инфлексију како би се дошло до „што изражајније сценске форме за одређену емоцију“ (Петрић 1965: 186–194).

Нема сумње да је Јосип Кулунџић позоришну уметност тумачио на најсложенији начин, те да је његово комплексно виђење и тумачење ове уметности у књизи коју је написао могуће поредити са писањем

неких од најзначајнијих позоришних стваралаца и педагога из XX века. Кулунџићево разумевање значаја изражавања кроз покрет на сцени и грађење сценског језика кроз покрет извођача у представама које је режирао, драмским и оперским, указује на слојевитост сценског израза који је за циљ имао аутентичну реакцију гледаоца.

ЛИТЕРАТУРА

- БАРБА, Еуђенио, Никола Саварезе. *Речник ђозоришне аниђројолођије: ђајна умеђносђ ђлумца*. Београд: Факултет драмских уметности, 1996.
- ВИЛОВАЦ, Јован. „Машкарате испод купља.“ *Дневник* (11. октобар 1957).
- ДРАГУТИНОВИЋ, Бранко. „Петар Коњовић: *Женидба Милошева*.“ *Полиђика* (27. фебруар 1960): 9.
- КУЛУНѢИЋ, Јосип. *Фрађмениђи о ђеатђру*. Нови Сад: Стериђино позорђе, 1965.
- МАНОЛОВИЋ, Тодор. *Позориђна криђика*. Зређанин: Градска народна библиотека, 2010.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. „Најзначајниђи редитељи драме Српског народног позориђта у раздобљу 1945–1952. године.“ *Зборник Мађице срђске за сценске умеђносђи и музику* бр. 4–5 (1989).
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Новосадска ђозориђна режиђа (1941–1974)*. Нови Сад: Академиђа уметности – Позориђни музеђ Војводине, 1991.
- МЕЈЕРХОЉД, Всеволод Е. *О ђозориђђу*. Београд: Нолит, 1976.
- МИРОСАВЉЕВИЋ, Јован. *Драма Срђскођ народнођ ђозориђђа. Ређерђоар од 1945. до 1995. ђодине*. Нови Сад: Српско народно позориђште, 2006.
- НОВАКОВИЋ, Оливер. „Уз прве премиђере у Новом Саду.“ *Нађа сцена* бр. 128–129 (1957).
- ОПАВСКИ, Павле. *Основи биомеханике*. Београд: Народна књига, 1990.
- ПЕТРИЋ, Владимир. „КулунѢићев емоционално-инфлексивни метод.“ *Сцена* бр. 7–8 (1965): 186–194.
- ПРПА Финк, Мариђана. *Биомеханика Међерхоља, значађ и уђицађ на ђозориђђе XX века (Грођовски, Барба, Брук)*. Нови Сад: Позориђни музеђ Војводине – Академиђа уметности Нови Сад, 2014.
- СТОЈКОВИЋ, Боровође С. „Српско народно позориђште и позориђна критика.“ *У: Сђоменица 1861–1961*. Нови Сад: Српско народно позориђште, 1964, 437–460.
- ФИНЦИ, Ели. „Иво Војновић: *Мађкарађе испод куђља*.“ *Полиђика* (30. мај 1958).
- GLADKOV, Aleksandr. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London & New York: Routledge, 1997.
- HALL, S. J. *Basic Biomechanics*. New York: The McGraw-Hill Companies. 2003.
<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=6583>
- PITCHES, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*. London & New York: Routledge, 2003.

Захваљујем Архиву Српског народног позориђта на уступљеним фотографијама.

**Kulundžić's Stage Language Expressed through Bodily Movement
in the Performances at the Serbian National Theatre**

Summary

The stage language created and analyzed by Josip Kulundžić was based on the movement of the performer's body to a large extent. In the performances he directed, both dramatic and operatic, Kulundžić paid special attention to the actions expressed through movement. Also, he devoted a significant part of his work to the analysis of stage language and theatrical art. His book *Fragmenti o teatru* (Fragments about the Theater) is among the most significant theatrical writings deeply considering theatrical art, the art of acting, diving into performing secrets, and all the reasons why theatrical art is an art.

Even though there were not many criticisms published in post-war theater magazines about Kulundžić's successful directions in the period after the Second World War (as evidenced by the number of performances), Kulundžić's dramatic and operatic oeuvre undoubtedly remains a valuable work because of both the choice of repertoire he performed and the stage language he was creating.

In his dramatic plays: *Oklopni voz* (Armored Train), *Gospoda Glembajevi* (The Noble Glembays), *Šuma* (Forest), and *Maškarate ispod kuplja* (Masquerades in the Attic), as well as in opera plays: *La Traviata*, *Ero s onog svijeta* (Ero the Joker), *Rigoletto*, *Prodaná nevěsta* (The Bartered Bride), *Aida*, *Le nozze di Figaro* (The Marriage of Figaro), *L'amour des trois oranges* (The Love for Three Oranges), *Knez Ivo od Semberije* (Prince Ivo of Semberia), and *Ženidba Miloševa – Vilin veo* (The Marriage of Miloš – The Fairy's Veil), the stage language expressed through movement is equally represented. Therefore, by analyzing the photos and theatrical writings published by Kulundžić, it can be concluded that stage expression through bodily movement is important both in opera and drama performances, contrary to the common opinion that movement in drama and opera is different.

Analyzing the stage language expressed through bodily movement in Josip Kulundžić's dramatic and opera performances, there are elements of the stage language that make Kulundžić truly an authentic author of this region. These elements are *comprehensive expression, change of balance, flow, movement, dance, plasticity of movement, hands, synchronicity, gradation, the vertical, expansion, and lines of conflict at the level of movement*.

The authenticity of the stage language of the director Josip Kulundžić presented in his plays, photographs of the plays, and theatrical writings, gets the theatrical art in the Serbian National Theatre after the Second World War closer to knowledge and understanding of the modern spectator.

Keywords: Josip Kulundžić, Serbian National Theatre, stage language, movement, photography.

САЊА Б. РАНКОВИЋ

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

МОРФОЛОШКЕ ДОМИНАНТЕ – ЗНАКОВИ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ БАНИЈСКОГ ВОКАЛНОГ ДИЈАЛЕКТА У ВОЈВОДИНИ**

САЖЕТАК: У оквиру рада се разматра традиционално вокално наслеђе становника Војводине који су се током прошлог века преселили са простора Баније (Република Хрватска) у северне делове Србије. Они у новом животном простору и даље негују музичку традицију родног краја, посебно вокално наслеђе старијег начина извођења које се именује као певање „на глас“. Дефинисање банијског вокалног дијалекта у овом раду се разматра кроз научно промишљање Игора Мацијевског (Игорь Мациевский) о морфолошкој доминанти, као и поставке Берислава Поповића о структурном тежишту, које су примењене у науци о музичким облицима. Имајући у виду традиционалне вокалне реализације банијске певачке праксе, издвајају се примарни елементи који чине базичне структурне компоненте поетских и музичких текстова, попут асиметричне десетерачке версификације, рефрена, тонских структура, сазвучних карактеристика, тембра и метроритма. Њиховим дејствовањем у музичком току и комбиновањем са секундарним елементима стабилизује се целокупна музичка структура. Поред тога, компоненте које се означавају као структурно тежиште уједно представљају звучне знакове распознавања банијског вокалног дијалекта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: морфолошка доминанта, структурно тежиште, банијски вокални дијалекат, певање „на глас“, Војводина.

Војводина је хетерогени културни простор Републике Србије, карактеристичан по разноврсној традиционалној певачкој пракси, у оквиру које посебно место заузимају динарски вокални дијалекти. Ради се о музичкофолклорном наслеђу српског становништва досељеног током XX века из различитих крајева Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске, које покушава да сачува музички језик матичних

* sanjaetno@gmail.com

** Овај рад је настао у оквиру пројекта *Музика као репрезентација и медијум претоварања културних идентитетa у Војводини* Матице српске.

области преносећи га на млађе генерације.¹ Као сегмент динарског вокалног израза издваја се банијско двогласно певање старије сеоске праксе које се у емској терминологији назива „на глас“ и карактеристично је по препознатљивим звучним реализацијама базираним на сазвуку секунде.² Функција првог и другог гласа исказана је народним терминима, тако да се за водећег певача, оног који изводи солистичку деоницу, каже да „првачи“, док остали „прате“.³

Проучавање и бележење банијске певачке традиције на територији Војводине отпочело је деведесетих година прошлог века, када су настали први радови са транскрипцијама примера.⁴ У исто време је покренуто и лично интересовање ауторке за снимање, праћење, записивање и тумачење банијског вокалног дијалекта и његових музичких особености, у оквиру пројекта Матице српске *Музика као репрезентација и медијум преговарања културних идентитетима у Војводини*.⁵ Имајући у виду да уски мелодијски амбитуси и секунда као звучна парадигма одликују старије облике певања на ширем географском простору Балкана, интригантно је установити специфичности ових музичких елемената, као и других аудитивних карактеристика у оквиру банијског музичког корпуса.

Проучавање и дефинисање банијског вокалног дијалекта изискује ураћање у морфолошке одлике музичко-поетских текстова и означа-

¹ Српско становништво из Републике Хрватске и Босне и Херцеговине досељавало се у Војводину након Првог и Другог светског рата, као и за време грађанског рата у Југославији деведесетих година прошлог века. У досадашњим испитивањима динарског вокалног наслеђа издвојени су црногорски, херцеговачки, купрешки, крајишки, лички, кордунашки, банијски, као и вокални дијалекат далматинског залеђа (РАНКОВИЋ 2012).

² Фрањо Кухач је први истраживач који је у другој половини XIX века на подручју Баније прикупљао различите облике традиционалног певања (КУНАС 1880). Међутим, етномузиколошко испитивање ове области интензивирало је након Другог светског рата, о чему сведоче богата звучна грађа и рукописне збирке транскрипција које су похрањене у Институту за етнологију и фолклористику у Загребу. Ради се о теренским записима Твртка Чубелића, Љубана Пјевалице, Ивана Иванчана и рукописним збиркама Стјепана Степанова (СТЕПАНОВ 1959а; 1959б). Поред звучног и писаног материјала који није публикован и део је архивске грађе, банијска вокална пракса је представљена и у научним етномузиколошким радовима хрватских научника (МАРИЋИЋ 1985; IVANČAN 1986; MAROŠEVIĆ 1991).

³ Идентична терминологија је забележена и од других казивача са простора Баније, што указује на постојаност народне музичке терминологије (SLAVKOVIĆ 2002: 11; РАДЕКА 2013: 26).

⁴ Банијска вокална традиција на територији Републике Србије забележена је у публикованим етномузиколошким студијама (MARJAS 1990; IVKOV 2009), необјављеним докторским, мастер и семинарским радовима (SLAVKOVIĆ 2002; ОБРАДОВИЋ 2007; РАНКОВИЋ 2012; РАИЋ 2012; РАДЕКА 2013), као и у текстовима истраживача аматера (ЂОРОВИЋ 2003).

⁵ Под окриљем Матице српске од 2013. године реализује се пројекат *Музика као репрезентација и медијум преговарања културних идентитетима у Војводини*, којим руководи др Данка Лајић Михајловић. У оквиру овог пројекта певачко наслеђе северног дела Србије проучавам теренским испитивањима која су део теме *Фолклорна музика као репрезентација и медијум преговарања културних идентитетима у Војводини*.

вање примарних и секундарних чинилаца музичког тока. Нарочито је важно издвајање оних компонената које се могу дефинисати као морфолошке доминанте, које је у етномузикологији експлицирао Игор Мацијевски (Игорь Мациевский), истакавши значај успостављања најизразитијих чинилаца у оквиру музичко-структурне хијерархије.⁶ Упориште оваквог методолошког приступа Мацијевски је преузео из рада руског фолклористе Владимира Пропа (Владимир Пропп) који се бавио синтаксичким, наративним планом бајке и тумачењем константних вредности које конструишу форму.⁷ Сходно томе, Мацијевски је указао на значај звучног препознавања одређеног музичког елемента који се издваја у оквиру музичког дијалекта, индивидуалног извођачког стила, етнографске зоне, региона и другог (Мациевский 2002: 13). Овакав начин анализе нашао је примену при сагледавању вокалне и инструменталне музичкофолклорне грађе српског етничког простора. Бранко Тадић је преко морфолошке доминанте објаснио распознавање „гласова“ у Кнешпољу (северозападна Босна), где је као основни елемент традиционалних песама издвојио метроритам у комбинацији са поетском формом (Тадић 2009: 141). Међутим, приступ Мирјане Закић представља изузетан методолошки искорак, у оквиру кога је успостављена корелација између морфолошке доминанте и теоријског концепта структурног тежишта, произашлог из дугогодишњег преданог рада Берислава Поповића у области науке о музичким облицима (ЗАКИЋ 2022: 213–224). Дате поставке Мирјана Закић је користила при проучавању протока примарних и секундарних елемената у музичком току инструменталних народних мелодија на плану њихове жанровске одређености, као и музичке презентације у дијахронијским оквирима. Она је истакла значај Поповићевог промишљања о структурном тежишту, које се заснива на „степену активности садржаних музичких компонената и смењивању њихових функција као координатора у музичком току“ (ЗАКИЋ 2022: 213). То значи да поједине музичке компоненте могу имати „смањену активност“ или „смањено дејство“, те „повећану активност“ и „повећано дејство“ у одређеном распореду елемената једног нивоа, као и једносмерну активност свих компонената – збирну акцију

⁶ Према Мацијевском, одређено дело, жанр или стил у различитим етапама развоја могу задржати своје основне одлике „докле год стабилно функционишу на основу одређеног структурног закона, који се ослања на чврсте међусобне односе основних, доминантних елемената и строге структурне хијерархије“ (Мациевский 2002: 13).

⁷ Владимир Пропп је проучавао бајке према функцији ликова и установио да функција има мало, док су ликови бројнији. У одређеном контексту, функција се дефинише као „поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње“. Према Проповом мишљењу, на тај начин се остварује „двојство бајке“, то јест „њена зачуђујућа разноликост, њена шаренило и богатство боја, с једне стране, и њена не мање зачуђујућа једнообразност, њена поновљивост“ (ПРОП 2012: 28, 29).

(Popović 1998: 109). Поповић је као основни циљ формалне анализе означио идентификацију елемента који би у датом скупу услова, односно у датом моменту, „преузео улогу знака распознавања структуре и тиме понео тежиште у музичком излагању“ (Исто: 114).

Имајући у виду теоријска полазишта Мацијевског и Поповића, као и њихову примену у раду Мирјане Закић, пружа се могућност дефинисања банијског вокалног дијалекта кроз призму морфолошких доминанти / структурних тежишта. При разматрању певачког наслеђа треба имати у виду да мелострофе, као градивне јединице које се анализирају у вокалној традицији, представљају кратке форме. То може бити отежавајућа околност при опажању карактеристика музичког тока, будући да је смањена могућност испољавања варијабилна, док су звучне особености мелострофе „компресоване“ у краћем временском оквиру. Важно је нагласити да структурна тежишта, посебно променљиви елементи, имају већу „видљивост“ у уметничкој музици или примерима традиционалне инструменталне праксе чије је трајање дужи. Међутим, понављање мелострофа при вокалним интерпретацијама омогућава аудитивну перцепцију морфолошких доминанти, а понекад и секундарних елемената поетског и музичког тока који остају у еху структурних тежишта.

Како би се што адекватније применила поставка о морфолошкој доминанти на пољу вокалне традиције, као референтни аналитички материјал у овом раду послужиће неколико типичних примера старије сеоске праксе, забележених од певача пореклом са Баније, а настањених у Руми и селу Пригревица у Бачкој (примери у прилогу рада бр. 1, 2, 3, 4 и 5).⁸ На основу истраживања која су у више наврата вршена у поменутиим насељима (од деведесетих година прошлог века до данас), испоставља се да у локалној музичкој терминологији појам „песма“ означава поетске карактеристике напева, а „глас“ или „арија“ – музичке. Називи који се користе за именовање музичких специфичности појединачно су присутни у сфери народне вокалне праксе, с тим што се термин „глас“ користи за старије облике сеоског певања. Постоји више гласова чија се разлика успоставља кроз функцију, односно присвојне придеве, као што је нпр. „сватовски глас“ итд. Међутим, поједини „гласови“ су изгубили потребну атрибуцију услед десакрализације обредног живота и нестајања укупног традиционалног музичког система.

Будући да извођење народне песме представља јединство поетског и музичког текста, неопходно је дефинисати структурна упоришта у оба поља. У том смислу, банијски напеви на версификационом плану

⁸ Женска певачка група из Пригревице, као и певачи из Руме, представљају најбоље репрезенте банијског певања у Војводини.

показују висок степен унифицираности, јер су засновани на римованим асиметричним десетерачким дистисима који се испостављају као морфолошка доминанта. Међутим, организација основног текста (без рефрена) у оквиру мелострофе, као и начин рада са чланцима стиха, представљају варијабилну вредност и слушно се теже запажају. Парадигматички статус десетерачке структуре допуњује се у синтагматском следу краћим или дужим рефренима који се јављају као упеви (пример бр. 4) или припеви (примери бр. 1, 2 и 3). У песмама које су обogaћене овим текстуалним додацима певачице из Пригревице најчешће користе рефрене: *ој, дјевојко, јајодо, њрава је мала и ђејелина њанана*. Скраћене верзије назначених синтагми имају индексичку вредност и представљају морфолошке доминанте, јер се често читава песма или „глас“ именују речима: *јајодо, њрава и ђејелина*. На тај начин ове лексеме, као и десетерачка версификација, имају улогу примарних јединица које се смењују у поетском току и елемент су на основу кога се препознаје читав дијалекат.

Поред поетских елемената који одређују банијско певање, на музичком плану се такође могу идентификовати структурне јединице које стабилизују ток и чине га звучно препознатљивим. Наиме, сваки пример је грађен на супротстављеном односу солистичке фактуре и групног извођења, то јест смене двају различитих интерпретативних поља. За време солистичког излагања тежиште структуре је на мелодијској осцилацији финалиса и хиперфиналиса, док је метроритмичка компонента варијабилна. Међутим, израженија таласаста тематска основа, тонски систем, тембр, сазвучно и метроритмичко устројство успостављају се тек у групном извођењу. Тако се солистички наступ, чији су потенцијали искоришћени једноличном променом две тонске висине, замењује новим током који је у сваком погледу другачији, а самим тим и звучно израженији (Роровић 1998: 111).

Препознатљивост вокалног дијалекта остварује се карактеристичним тембром који се може описати кроз „тамније боје“ гласова које су резултат поставке горње вилице певача при изговору текста. Наиме, подизањем горњег непца вокали се додатно „заобле“, чиме се постиже жељени ефекат при интерпретацији, са благим „замагљивањем“ речи. Тембр се може дефинисати као повремено структурно тежиште (када преузима ову функцију од других музичких карактеристика), мада најчешће дејствује симултано са осталим елементима и има улогу секундарне јединице. Поред тога, морфолошку доминанту у већини песама чини тонски систем, то јест његова реализација у сазвучној процесуалности. Мелодика вокалних примера углавном је заснована на уском хроматском (*f1, fis1, g1, as1, a1, b1, h1*), ређе дијатонском (*f1, g1,*

al, hl) тонском материјалу⁹, у највећем броју случајева у обиму тритонуса (видети примере бр. 1, 2, 3, 4 и 5). Лествични обрасци денотирају вокални дијалекат банијских Срба и имају важну улогу у препознавању овог особеног музичког језика.¹⁰ Код песама чија је мелодијска линија грађена на хроматским низовима стиче се утисак да се мелодика напева формира из синтагматског низа делова тока који су базирани на хроматском *fisl-asl-bl* и дијатонском тонском садржају *fl-gl-al*. Својеврсно презначење и прелаз из једног система у други одвија се на секунди *gl-al* која пребацује музички ток из једног система у други (сегмент из примера бр. 1). На тај начин се један елемент, у овом случају тонска структура као „аутоматски предвидива“, замењује другим који представља „неаутоматизовани ниво“ (Роровић 1998: 111). Истовремено се интонациони спектар током мелодије помера за малу секунду навише, односно наниже, чиме се добија упечатљива звучна слика.



основу. Делимична активност свих чинилаца укључује се тек након изазивања тензије у оквиру завршних фраза напева.

Линеарни поглед на тонске обрасце има потпуни смисао у њиховој употреби у вертикалним сазвучним склоповима. Као што је речено, у питању је двогласна фактура, базирана на развијенијој мелодици првог гласа и једноставнијој деоници другог, које у корелацији доводе до хетерофоног певања. Изразито дисонантно сазвучје секунде најчешће се изводи у паралелном, а понекад и у бочном мелодијском кретању (РАДЕКА 2013: 42–44), што у првом случају додатно појачава дејство енергетског набоја. Међутим, у мелодици која је транспарентно секундна немају све секунде у мелострофи исту улогу. Секундни односи који се формирају од виших тонова, нпр. *al-hl*, *asl-hl* или *asl-bl*, имају функцију подизања тензије у мелодији, а секунде *gl-al*, *gl-asl* или *fl-gl* смиривања музичког тока. Посебан значај има сазвук, који образују финалис и хипофиналис у каденцијалној формули, као својеврсно иконичко пресликавање које је као појава углавном специфично у инструменталној традицији (ЗАКИЋ 2022: 215). Каденцијалне фразе се најчешће реализују на два начина, при чему први подразумева смену велике секунде (*al* и *hl*), унисона на финалису и завршног сазвука финалиса и хипофиналиса. Други обухвата симултано извођење умањене терце *fisl-asl*, честе у медијалним и каденцијалним формулама као „двоструке вођице“ (ТАДИЋ 2009: 40), са разрешењем у финалису, након којег следи завршни сазвук велике секунде. Идентичан начин разрешења умањене терце јавља се и у вокално-инструменталној пракси, односно певању уз гусле, које је на подручју Баније записао Стјепан Степанов 1959. године.¹¹ Описани ток каденцијалних фраза, укључујући завршни сазвук велике секунде, препознатљиво је морфолошко обележје банијског певања.

Важну улогу у креирању музичке структуре има *parlando rubato* метроритмичка организација која у садејству са осталим елементима музичког израза, у појединим сегментима музичких текстова, доприноси препознатљивости банијског вокалног дијалекта. Наиме, метроритам је у оквиру мелодијског тока најчешће заснован на смени дужих и краћих нотних вредности које стабилизују целокупну структуру мелострофе. Опозиција дуже – краће, или обратно, истакнута је кроз учело коришћење ритмичких нуклеуса, сачињених од осмина и четвртина (као и четвртина са тачком или половина). У неким случајевима

¹¹ Стјепан Степанов је забележио песму „Откако је постала Крајина“ (у селу Дивуша на Банији), изведену једногласно све до каденце, у којој се реализује двоглас (СТЕПАНОВ 1959b: пр. 18860). Овакво кретање гласова заступљено је и у северозападној Босни (која се географски „наслања“ на Банију), у оквиру певања старије сеоске праксе (ТАДИЋ 2009: 40–41).

однос две неједнаке вредности може бити исказан и кроз обрнуто пунктиране фигуре, што је у мањој мери заступљено у музичким текстовима (примери бр. 1 и 2). Понекад се јавља ритмички покрет који асоцира на троделну поделу и остварује се различитим средствима, а најчешће продужавањем појединих слогова у музичком току: шестог и деветог (пример бр. 4), петог и деветог (пример бр. 1), а у неким случајевима и претпоследњег слога (примери бр. 1 и 4).

Синергија мелодијске и ритмичке компоненте, као и њиховог симултаног дејства, посебно се огледа у комплементарном ритму који карактерише банијске вокалне форме старије сеоске традиције. У неким деловима музичког тока стиче се утисак да се реализују, условно схваћено, полифони сегменти услед симултаног извођења покрета и застоја у мелодијским линијама оба гласа. Комплементарни ритам преузима улогу морфолошке доминанте након изазивања мелодијске напетости променом тонског система, након чега се структурно тежиште поново пребацује на тонски систем који смирује мелодијску напетост. Овакав синтагматски ланац морфолошких доминанти указује на успостављање равнотеже у оквиру мелострофе и начин креирања музичког тока у вокалним формама.

Кроз аналитички процес поетских и музичких текстова репрезентативних примера установљене су закономерности музичке процесуалности и морфолошке доминанте / структурна тежишта банијског вокалног дијалекта у Војводини. Оне подразумевају коришћење асиметричног десетерца и рефренских скраћеница (*јајого*, *џрава* и *ђејелина*); смену солистичких и групних извођења; мелодику солистичког извођења базирану на осцилацији између финалиса и хиперфиналиса; секундне сазвуке и повремено кретање у паралелним секундама; смену два тонска система, од којих један доноси напетост, а други смирење; специфичне каденцијалне фразе; тембр препознатљив по „тамнијој боји“ гласова; метроритам исказан у *parlando rubato* систему и односу дужих и краћих нотних вредности. Означени елементи су „координатори свих догађања“ и „знакови распознавања“ (Роровић 1998: 111, 114) у музичкој процесуалности, а њихова заступљеност у банијском певању чини дијалектичку повезаност и звучно одређује овај музички израз.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МАЦИЕВСКИЙ, Игорь В. „О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке.“ У: *Искусство устной традиции, Историческая морфология*. Санкт-Петербург: Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия наук, Российский институт истории искусств, 2002, 12–27.
- ОБРАДОВИЋ, Милица. *Стилска обележја банијској хејтерофоној певања на примеру КУД-а „Крајишници“ у Руми* (семинарски рад у рукопису). Београд: ФМУ, 2007.

- РАДЕКА, Никола. *Специфичности вокалних облика Срба Банијаца* (мастер рад у рукопису). Београд: ФМУ, D 136, 2013.
- РАИЋ, Мирјана. *Вокална пракса Банијаца у просторно-временском контексту на примеру ситановићева Двора на Уни* (дипломски рад у рукопису). Нови Сад: Универзитет уметности у Новом Саду, 2012.
- РАНКОВИЋ, Сања. *Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини* (докторска дисертација у рукопису). Београд: ФМУ, D45, 2012.
- ТАДИЋ, Бранко. *Вокална и вокално-инструментална традиција Кнежића* (дипломски рад у рукопису). Београд: ФМУ, D110, 2009.
- ТОРОВИЋ, Милорад. „Народне игре у Банији.“ У: *Народне игре Србије, Народне игре Срба из Баније, Зајадне Славоније и игре Хејошине крајине*. Св. 23. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 2003, 5–52.
- IVANČAN, Ivan. *Plesni običaji Banije i Pounja*. Zagreb: Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, 1986.
- IVKOV, Vesna. *Oj, ojkanе, pjesmo moja mila (ojkanje – savremeni vojvođanski vokalni oblik Srba iz Hrvatske)*. Sombor: Gradski muzej Sombor, 2009.
- КУНАЧ, Франјо Ш. *Južno-slovenske narodne popevke*. I. Zagreb, 1878.
- КУНАЧ, Франјо Ш. *Južno-slovenske narodne popevke*. III. Zagreb, 1880.
- MARIČIĆ, Ljuban. „Folklor i masovna kultura na Baniji.“ *Rad XXXII KSUFJ (Sombor, 1985)*. Novi Sad: SUFJ, 1985.
- MARIJAŠ, Bela. „O nekim zakonitostima muzičkog oblikovanja arhaičnog narodnog pevanja ‘baninaca’ u Vojvodini (Na primeru sela Prigrevica).“ *Rad XXXVII KSUFJ (Plitvička jezera, 1990)*. Zagreb: SUFJ, Društvo folklorista Hrvatske, 1990: 40–45.
- MAROŠEVIĆ, Grozdana. „Folklor u zapisima 19. i 20 stoljeća.“ *Dvor na Uni. Od prijeslavenskog doba do naših dana. Zbornik naučnih i publicističkih radova I*. Dvor na Uni: Skupština općine Dvor na Uni, 1991, 574–584.
- ПОПОВИЋ, Берислав. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio, Kulturni centar Beograda, 1998.
- PROP, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2012.
- SLAVKOVIĆ, Radmila. *Uloga pojedinca u kreiranju, prenošenju i čuvanju narodnih pesama svoga kraja, na primeru Save Prošić iz Dvora na Uni* (дипломски рад у рукопису). Београд: ФМУ, D 64, 2002.
- СТЕПАНОВ, Степан. *Narodne pjesme iz općine Dvor na Uni (Banija)*, pjesme s napjevima (rukopisna zbirka br. 1). Zagreb: Institut za etnologiju, 1959a.
- СТЕПАНОВ, Степан. *105 pjesama sa napjevima iz Pounja* (rukopisna zbirka br. 2). Zagreb: Institut za etnologiju, 1959b.
- ЗАКИЋ, Мирјана. „Aspekti determinisanja ‘strukturnog težišta’ / ‘morfološke dominantе’ u muzikologiji.“ У: ПОПОВИЋ МЛАДЕНОВИЋ, Тјана, Ivana Petković Lozo, Ivana Miladinović Prica (ur.). *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića*. Beograd: UU u Beogradu, FMU u Beogradu, Muzikološko društvo Srbije, 2022, 213–224.

Sanja B. Ranković

Morphological Dominants – Identification Signs of the Banija Vocal Dialect in Vojvodina

Summary

This paper examines the traditional vocal heritage of the inhabitants of Vojvodina who migrated from Banija, the Republic of Croatia, to the northern parts of Serbia during the last century. In their new settlement, they continued to nurture the musical traditions

of their native region, especially the singing forms of the older way of interpretation, also known as “on voice” singing. In this paper, the definition of the Banija vocal dialect is considered through Igor Matsiyevsky’s (Игорь Мациевский) scientific reflection on the morphological dominant, as well as Berislav Popović’s concept of structural centre of gravity used in the science of musical forms. Considering the traditional vocal realizations of Banija singing practice, the primary elements of basic structural components of poetic and musical texts such as asymmetric decasyllabic versification, refrains, tonal structures, harmonic characteristics, and metro-rhythm can be distinguished. Using these elements in the musical flow and combining them with secondary elements stabilizes the entire musical structure. Moreover, the components marked as the structural centre of gravity also represent the sound signs for recognizing the Banija vocal dialect.

Keywords: morphological dominant, structural centre of gravity, Banija vocal dialect, “on voice” singing, Vojvodina.

МУЗИЧКИ ПРИМЕРИ:

Пример бр. 1

Нешто ме је срце забољело

Пригреница

$\text{♩} = \text{ска } 50$

Не - што, не - што ме је ср - це за - бо
 - ље - ло, ср - це за - бо - ље - ло,
 ће - те - ли - на та - на - на(ј),
 ће - те - ли - на та - на - на,
 по - зра - ви ми дра - га - на(ј),
 по - зра - ви ми дра - гог мо - га,
 а ја о - ло' за дру - го - га(ј).

Нешто, нешто ме је
срце забољело, срце забољело,
ћетелина танана(j),
ћетелина танана,
поздрави ми драгана(j),
поздрави ми драгог мога,
а ја одо' за другога.

Нешто ме је срце забољело,
сјетило се кога је вољео.

запис: Сања Ранковић

Пример бр. 2

Ал' се драги нагазио росе

Пригrevица

♩ = cca 56



Ал' се, ал' се дра - ги на - га -

-зи - о ро - се, на - га - зи - о ро -

-се, ој, дје - вој - ко, ја - го - до(ј).

Ал' се, ал' се драги нагазио росе,
нагазио росе, ој, дјевојко, јагодо(ј).

Ал' се драги нагазио росе,
све због моје валовите косе.
Поточићу, моја тија водо,
залуд, драги, што си за мноm 'одо.

запис: Сања Ранковић

Пример бр. 3

Од кад браћа нису запјевала

Рума

$\text{♩} = \text{ска } 79$

Од кад, од кад браћа, од кад, од кад браћа, ни - су за - пје - ва - ла, ој, дје, ој, дје - вој - ко.

Од кад, од кад браћа,
од кад, од кад браћа
нису запјевала,
ој дје, ој, дјевојко.

Од кад браћа нису запјевала,
ој, црна је земља заплакала.
Немојмо се ни бријати, брале,
цуре воле кад бркови жаре.

запис: Сања Ранковић

Пример бр. 4

Ој, Божићу, један у години

Пригревица

$\text{♩} = \text{сса } 51$

The musical score is written on two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a simple harmonic accompaniment. The lyrics 'Ој, Бо - жи - ћу, ој, дје - вој - ко,' are written below the first staff. The second system also has two staves with similar notation. The lyrics 'је - дан у го - ди - ни.' are written below the first staff. The piece ends with a double bar line.

Ој, Бо - жи - ћу, ој, дје - вој - ко,

је - дан у го - ди - ни.

Ој, Божићу, ој, дјевојко,
један у години.

Ој, Божићу, један у години,
лоло моја, један у родбини.
Иде Божић, иду благи дани,
удаје се ко за кога кани.

запис: Сања Ранковић

Пример бр. 5

Јесен иде, курузово брање

Пригревица

♩ = сса 86

The musical score is written on two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is a bass clef. The melody is on the top staff, and the lyrics are written below it. The second system also has two staves, with the melody on the top staff and lyrics below it. The score ends with a double bar line.

Је - сен и - де, ку - ру - зо - во бра - ње,
до - ђи, ја - ње, би - ће пе - ру - ша - ње.

Јесен иде, курузово брање,
дођи јање, биће перушање.

Јесен иде, курузово брање,
дођи, јање, биће перушање.
Сви се жене, тебе драги нека,
тебе твоја голубица чека.
О, јесени, моја дуга ноћи,
једва чекам кад ће драги доћи.

запис: Сања Ранковић

МИЛЕНА М. ЛЕСКОВАЦ

Стручни рад, грађа / Professional paper*

РАД НА ЕНЦИКЛОПЕДИЈИ СРПСКОГ НАРОДНОГ
ПОЗОРИШТА, НАЈЗНАЧАЈНИЈОЈ ПУБЛИКАЦИЈИ
СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

САЖЕТАК: *Енциклопедија Српског народног позоришта* објављена је у три тома, а обухвата период од оснивања СНП-а 1861. до 1986. године. Рад је трајао од 1972, када је почело са реализовањем идеје, па до 2021, када је *Енциклопедија* објављена. У овом периоду рад је био прекинут од 1989. до 2009. године, када се ништа није радило на *Енциклопедији*. Истраживање и писање енциклопедијских јединица био је дуготрајан посао и захтевао је ангажовање људи ван СНП-а. Прво се приступило изради Азбучника, потом је уследило пописивање свих објављених текстова везаних за рад СНП-а и затим израда појединачних јединица, што је и највећи и најдуготрајнији посао.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српско народно позориште, енциклопедија, енциклопедијске јединице, истраживање, драма, опера, балет.

Енциклопедија Српског народног позоришта објављена је у три тома, а обухвата период од оснивања СНП-а 1861. до 1986. године. Одлуку о издавању *Енциклопедије СНП-а* донео је Позоришни савет СНП-а на седници одржаној 7. фебруара 1972. године. Истовремено је изабрана Редакција која је радила у саставу: Душан Поповић, главни и одговорни уредник, Божидар Ковачек, носилац научноистраживачког пројекта, Милош Хацић, управник СНП-а, Лука Дотлић, помоћник управника СНП-а, и Влада Поповић – уредници, као и Мирослав Радоњић, секретар. Касније су се у рад Редакције укључили: Зоран Т. Јовановић и Петар Марјановић, који су дотле, уз још десетак чланова, били у Редакционом одбору.

Врло брзо је почело са радом на *Енциклопедији*, а први посао је био да се сачини Азбучник. Затим је утврђен списак сарадника и истраживача. Сарадници и истраживачи који су одабрани да пишу јединице били су тадашњи југословенски еминентни стручњаци и познаваоци

* milenena.ns@gmail.com

области историје позоришта, књижевности, позоришне критике, балетски педагози и оперски и музички стручњаци.

Прва фаза рада била је истраживање у архивима, музејима, библиотекама, црквеним и световним општинама (у матичарским одељењима), а успостављена је и сарадња с другим институцијама у којима је било могуће пронаћи било какав податак везан за рад СНП-а. За овај посао ангажовано је десетак студената са Филозофског факултета у Новом Саду, са одсека књижевности и српског језика. Само у Библиотеци Матице српске они су прегледали периодiku од почетка излагања сваког листа. Сваки чланак везан за рад СНП-а обрађен је и записан на картону (којих има око 20.000). Сваки објављени чланак добијао је свој број који је после стављан на картон сваког појединачног учесника на који се односи текст и на тај начин су садржаји картона укрштани: кратак садржај на картону са актерима представе или догађајима, па је било лако касније те чланке уписивати у литературу сваке енциклопедијске јединице на коју се односе. Овај истраживачки рад био је дуготрајан, сложен и исцрпан. Истовремено је за сваког уметника направљен попис свих улога, режија, сценографија, костимографија, драматуршких обрада, композиција, музичких аранжмана...

После овог истраживачког рада започета је обрада енциклопедијских јединица, за шта је ангажовано око 100 сарадника из разних крајева Југославије, а њих 81 је написало коначне јединице. Редакција је саставила основна упутства ауторима за рад, како би јединице биле уједначене, па су тако постојала упутства за појединачног уметника, за представу, али и за општу јединицу која није ни једна од ове две претходне. За рад на *Енциклопедији СНП-а* наглашено је да свака јединица која се односи на појединца садржи основну и радну биографију, затим да се посебно издвоји попис улога које је уметник остварио у СНП-у (драмске, оперске и балетске улоге, режије, сценографије, костимографије, дириговања, кореографија итд.), списак објављених радова (ако постоји) и на крају литература (договорено је да у литературу не уђу издања СНП-а и енциклопедије јер је подразумевано да је то општа литература). У литературу су тако ушли сви они чланци који су пописани у Библиотеци Матице српске. Акценат сваке јединице, која се односи на појединца, јесте рад у СНП-у, а рад у осталим позориштима или институцијама је само наведен. Када се јединица односи на представу, поред наслова и аутора дела, први наведени податак је прво извођење тог дела у позоришту у свету, затим прво извођење у нашој земљи (мисли се на Југославију) и прво извођење у СНП-у, затим следе комплетан списак свих учесника у премијерним извођењима тог комада у СНП-у, број извођених представа и укупан број гледалаца, као и попис критичких приказа свих ових извођења. Није било никаквих ограничења ни у обиму јединице, ни у начину

обrade материјала. Сваком истраживачу је препуштено да напише јединицу онако како мисли да је најбоље. Са садашње дистанце, у неким биографијама наилазимо на, можда, претерано акцентовани призвук тада актуелног друштвеног и политичког контекста, али то касније није исправљано будући да је овакав приступ одраз епохе. Како су аутори долазили са свих подручја Југославије, јединице су остављене онако како су ти аутори писали, нису све преведене у екавицу.

Широк је спектар јединица у *Енциклопедији СНП-а*. Првенствено су обухваћени сви чланови СНП-а – од ауторских тимова и сарадника, преко свих уметника, до техничког и административног особља, као и представа изведених у овом периоду. Посебне јединице су посвећене гостујућим уметницима у Драми, у Опери и Балету, па тако постоје и јединице пописа свих места где су гостовали Драма, Опера и Балет. Нису заборављени ни оснивачи и чланови Друштва за СНП. Своје јединице у *Енциклопедији* су добили и историчари позоришта и критичари који су писали о СНП-у у том периоду, добротвори и све институције које су значајно утицале на рад СНП-а или су основане на његову иницијативу. Тако се у *Енциклопедији* нашло око 5300 јединица.

За период након оснивања Редакције карактеристичан је и најинтензивнији рад на *Енциклопедији*. Финансирање овог пројекта је у то време било независно од рада СНП-а, а *Енциклопедија* је имала свој посебан банковни рачун. Нажалост, рад на *Енциклопедији* је прекинут крајем 1989. када је, почетком кризе у држави, укинута финансирање. Прекид рада на *Енциклопедији* трајао је наредних двадесет година. Међутим, када се СНП примакло обележавању 150 година постојања, рад на *Енциклопедији* је настављен. Нови замах је уследио почетком 2009. године. Првобитан план је био да *Енциклопедија СНП-а* обухвати период од 120 година – од оснивања 1861. до 31. августа 1981. године. Обновом рада на *Енциклопедији* тадашња управа је одлучила да период који ће *Енциклопедија* обухватити буде продужен до 30. јуна 1986, тако да буде обрађено првих 125 година рада СНП-а. Дошло се до компромисног решења: да одговарајуће јединице буду допуњене подацима о раду свих који су до тог датума постали чланови СНП-а и да се њихов рад прати и после 1986. године. Одлучено је да се ово односи само на уметнике СНП-а, а не и на остале јединице, како би се рад на *Енциклопедији* у неком наредном периоду привео крају. Ово и није било баш срећно и најбоље решење. Свака енциклопедија мора да има дефинисан период који обухвата, мора да постоји тачан датум до ког се прате све јединице, тако да ће се *Енциклопедија СНП-а* по овоме разликовати од других сличних публикација. Навешћемо само један од разлога зашто ово није добро решење: уметницима се наводе улоге које су остварили после 1986. (до 2020), али представе после 1986. нису обрађене, тако да

већ ту долази до неслагања и немогућности праћења репертоара, а не наводе се ни гостујући учесници у тим представама.

Због продуженог периода на који се односи *Енциклопедија* морали су се допунити и Азбучник и постојеће јединице, али морало се и написати много нових јединица. Од јануара 2009. поново је почео интензиван рад на *Енциклопедији*. Све дотадашње написане јединице су куцане на писаћој машини, па их је требало пребацити у рачунар. Како би прекуцавање било веома дуг процес, обезбеђени су адекватна опрема и програм помоћу којих су све јединице скениране и на којима се одмах могло интервенисати. На скоро свим оригиналним јединицама било је исправки што машином што руком преко написаних слова, па такве исправке програм за претварање машинописа у компјутерски текст није препознавао. Зато су се у сваком тексту морале одмах уносити исправке. Због тога је овај рад био дуготрајан. Више није било могуће ангажовати нове сараднике, па је рад на *Енциклопедији* сведен на неколико запослених у СНП-у. Вера Василић, која је радила у Архиву СНП-а, и која је почела рад на *Енциклопедији* као студенткиња, скенирала је све дотадашње јединице и урадила прву коректуру. Убрзо по обнављању рада на овој значајној публикацији, из Позоришног музеја Војводине Милена Лесковац је прешла у СНП и придружила се раду на *Енциклопедији*, и заједно са В. Василић састављала јединице које нису биле обрађене. Паралелно с радом на јединицама, започета је и припрема фото-материјала за штампано издање, што је радио фотограф СНП-а Миомир Ползовић. Тако се рад на *Енциклопедији* свео на свега троје. Нажалост, рад на фото-материјалу је прекинут због изненадне смрти фотографа. Више није било могуће ангажовати друге раднике јер СНП није добијало средстава за рад на *Енциклопедији* као раније. Због специфичности балетских и оперских и оперетских јединица у помоћ су прискочили Љиљана Мишић, балетски педагог-репетитор, и Миодраг Милановић, оперски певач, аутори већ написаних јединица.

После пет година од обнове рада, све обрађене јединице 2014. године постављене су на сајт СНП-а, те је *Енциклопедија* постала доступна читаоцима. Свака нова јединица је одмах стављена на сајт. У уводној напомени позвани су читаоци да, ако уоче евентуалне грешке или могу да допуне неку од јединица, контактирају Редакцију како би грешке биле исправљене, а допуне унете. Међутим, нико се није јавио, тако да евентуалне допуне нисмо могли да унесемо. Као и у свакој енциклопедији, и у овој има пропуста, без обзира на то што су се сви који су радили на њој трудили да дођу до сваког релевантног податка како би комплетна *Енциклопедија* била најбоље обрађена.

Највећи проблем је био доћи до података везаних за личности које су отишле из СНП-а, а нико није знао где су наставиле свој рад. Поغو-

тово је после распада Југославије било тешко пратити уметнички и животни пут особа које су напустиле Србију или оних гостујућих уметника који никада у њој нису ни живели. Запослени у Архиву СНП-а, који су радили на *Енциклопедији*, ступали су у контакт са свим позоришним центрима бивше Југославије и покушавали да дођу до података о уметницима који су каријере настављали у њиховим срединама. Неки су нам доставили податке, а неки су остајали неми на све апеле о важности ове публикације. Велику помоћ смо добили из Матичарске службе у Новом Саду. Наиме, како су матичарске службе у већини градова у Србији умрежене, запослени у новосадској служби су били у могућности да нам провере списак од близу 200 личности за које нисмо знали датуме и места смрти. Доставили су нам податке за више од сто особа. Нажалост, и даље неке јединице немају ове податке. У једном тренутку морали смо престати са тражењем и окончати рад.

Средином 2021. године, СНП је добило средства за штампање *Енциклопедије*. Због обима је одлучено да она буде штампана у три тома и да визуелно изгледа као све сличне публикације у земљи, поготово оне које издаје Матица српска (*Српски биографски речник*, *Српска енциклопедија*), да буде писана ћирилицом, двостубачно. Први том обухвата слова од А до И, други од Ј до Пљ а трећи од По до Ш, и на тај начин смо успели да сва три тома имају приближно исти број страна. На почетку првог тома је уводни текст: кратка историја СНП-а, која обухвата почетак рада, међуратни и послератни период, затим следи историјат Опере, Оперете и Балета. Мада цела *Енциклопедија* представља историју СНП-а, ови уводни текстови су значајни као посебна целина која сведочи о настанку нашег позоришта и његових сегмената и описује неке догађаје који нису могли да буду у оквиру јединица, као што су политичка превирања у држави, у граду и сл. На почетку сваког тома налазе се попис аутора јединица и попис скраћеница.

Првобитно је планирано да сваку јединицу, где год је то могуће, прати одговарајућа фотографија (портрет или сцена из представе), што је и урађено за слова А, Б и В, али како после смрти М. Ползовића није ангажован други фотограф, тако ни фото-материјал није завршен. Такође, није било ни довољно средстава да свака јединица има фотографију, јер би тада *Енциклопедија* морала да се штампа у више томова, будући да има око 5300 јединица. Зато је одлучено и примењено компромисно решење: да у сваком тому буде по четири блока фотографија организованих по азбучном реду, и то прво опште, па драмске, оперске и балетске. У опште су биле уврштене фотографије најзначајнијих управника, редитеља, диригената, сценографа и костимографа, док су у остале три одабрани најзначајнији уметници из драмске, оперске и балетске уметничке јединице СНП-а. Тај одабир је био један од најтежих задатака,

јер се морало водити рачуна о истом броју страна на којима ће бити штампане фотографије у сва три тома. Било је тешко одлучити који уметник ће добити фотографију, а који не. Најлакше је било одабрати фотографије за општи део, јер је ту знатно мање личности, а и критеријуми су јасни. За одабир фотографија уметника у сва три сегмента рада СНП-а одлучили смо да то буду најзначајнији уметници који су носили репертоар СНП-а и који су свој радни век провели у СНП-у.

Како је највећи посао око *Енциклопедије* урађен од 1972. до 1989. године, било је логично да Редакцију која је покренула *Енциклопедију* и урадила највећи део посла ставимо на прву страну сваког тома и тиме јој на неки начин одамо почаст, а имена садашњих учесника нашла су се у импресуму.

Прошло је много времена од 1972. године када је идеја о реализацији *Енциклопедије* почела да се остварује. Њен излазак из штампе не би требало да буде крај рада јер, сходно ранијем договору, он треба да буде настављен, па би тако нова и допуњена издања *Енциклопедије СНП-а* могла да обухвате сваких наредних 25-30 година. Не смемо да заборавимо да је сваки јучерашњи дан већ историја, и да сваки уметник, представља или догађај после 1986. заслужују да добију своју енциклопедијску јединицу, јер су сви они допринели стварању историје најстаријег и једног од најзначајнијих театара на овим просторима. Значај овакве публикације, *Енциклопедије Српског народног позоришта*, превазилази оквире Српског народног позоришта као најстаријег професионалног театра који континуирано ради од 1861. Ова прва енциклопедија неког домаћег позоришта важно је сведочанство театарског живота и културе на овим просторима.

Milena M. Leskovic

Work on the *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*, the Most Important Publication of the Serbian National Theatre

Summary

The work on the *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta* (Encyclopedia of the Serbian National Theatre) was a long-term process. This publication represents the most significant work of the Serbian National Theatre history. It is published in three volumes and contains around 5,300 units. There is an online edition at the website: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/>. New volumes of the Encyclopedia are going to be published because it is already possible to cover a 35-year period from 1986 to 2021. The Serbian National Theatre is the first theater in the region and beyond to have such a significant publication. It is an important testimony of our oldest theatre and the entire culture of this region.

Keywords: Serbian National Theatre, encyclopedia, encyclopedia entries, research, drama, opera, ballet.

КОРНЕЛИЈУ У СПОМЕН.

*Лейпња школа појања – тридесет година појања –
Сремски Карловци 1993–2022. Звучна споменица.*

Уредник др Наташа Марјановић. Нови Сад: „Прометеј“;
Сремски Карловци: Друштво за неговање традиција и развој
Сремских Карловаца; Београд: Музиколошки институт САНУ, 2022.

„Восхваљу Господа в животје мојем,
појем Богу мојему дондже јесам“
(Псалтир Давида пророка и цара ђесн, Псалам 145).

Године 1996. овим симболичним псаламским стиховима професорка др Даница Петровић под сводовима карловачке Саборне цркве завршава говор, одржан пред финални концерт четврте по реду Летње школе црквеног појања „Корнелију у спомен“, вероватно и не слутећи да ће четврт века касније то бити почетна нумера звучне споменице објављене поводом тридесетогодишњице постојања и опстајања ове манифестације у Сремским Карловцима. Доајен домаће музиколошке мисли о српској православној музици, оснивач и селектор програма Летње школе црквеног појања основане у част Корнелију Станковићу, једном речју *spiritus movens* током првих двадесет и пет година, Даница Петровић је у свом обраћању истакла идејне ослонце манифестације, виталне и свеприсутне и дан-данас у преданом раду и ангажовању њене наследнице др Наташе Марјановић, научног сарадника Музиколошког института САНУ и уреднице ове звучне споменице. Бивајући сведок и учесник великог броја Летњих школа „Корнелију у спомен“, Наташа Марјановић у уводном сегменту пратеће књижице звучног компакт-диска сумира досадашњу делатност и постигнућа:

Током три протекле деценије, кроз рад ове школе однегована је идеја о окупљању младих људи са основним циљем упознавања православне црквене музике, посебно српског појања, али и шире, музичке, културне и духовне историје. У спомен Корнелију Станковићу (1831–1865), композитору који се средином 19. века посветио пионирском подухвату бележења напева традиционалног српског црквеног појања, неговано је и сећање на његове наследнике међу музичким ствараоцима, појцима и мелографима, учитељима, диригентима, делатницима на

пољу српске културе и музичке просвете, заслужним за очување наше црквено-музичке традиције.

Угледајући се на Корнелијеву родољубиву делатност, учитељи и ученици Школе су успели да пасионираним залагањем изграде респектабилну организацију у Сремским Карловцима, као једном од кључних центара самодржања нашег народа у прошлости. Захваљујући томе, иницијална замисао овог издања да се превасходно остави звучни траг прегалаштва групе ентузијаста и посвећеника, знаних као „Корнелијевци“, бива преображена у сведочанство далекосежних и дубљих одјека о поимању многоликости српске православне музике и њених релација према другим ортодоксним традицијама, сагледаним из многоструких ракурса. Исход тога је концептуално озбиљно замишљена публикација која се квалитетом реализације у свим аспектима сврстава у репрезентативна издања домаће дискографије и примењене музикологије. У остварењу наума учествовали су Друштво за неговање традиције и развој Сремских Карловаца, уз финансијску подршку Министарства културе и информисања Владе Републике Србије, и Музиколошки институт САНУ преко пројекта „Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society“ („APPMES“, руководилац пројекта др Ивана Медић, виши научни сарадник МИ САНУ), који финансирају Фонд за науку Републике Србије и „Прометеј“, издавачка кућа из Новог Сада.

Наликујући богослужењу које обједињује сакраменте, светоотачка словеса и појање у обредни круг, тако и ово издање у нашим очима, духу и слуху повезује слику, реч и звук у јединствену раван искуства. У ходу од иконе ка песми, указује нам се изванредно осмишљени визуелни идентитет тзв. *digipack* албума за који је заслужан дизајнер Милан Јанић. Дајући крсту илузију тродимензионалности, помоћу крупних сферичних тачака у нијансама плаве и беле боје, Јанић здружује амблематично и дигитално, религиозно и технолошко, савремено и традиционално, у естетски елегантном, сведеном и ефектном графичком решењу, с тежњом да окупи и повеже различите генерације поклоника духовне музике.

Текст који потписује Наташа Марјановић, реализован на десет страница формата књижице компакт-диска, није само језгровита сторија Школе с минуциозно прикупљеним и презентованим, релевантним подацима, већ и путоказ за могуће разумевање и слушање из различитих интерпретативних и истраживачких перспектива. Читајући пропратну књижицу, можемо се упознати са генезом Школе, њеним „вјерују“ и главним актерима међу онима „који се труде и поју“, стасалих под менторством академика др Димитрија Стефановића, музиколога и хорског диригента, пионира на пољу разнородних модалитета српске православне музике. Под његовим будним оком као асистенти су сазревали др уметности Тамара Адамов Петљевић (диригент Хора „Св. Стефан Дечански“ из Новог Сада) и др Богдан Ђаковић (диригент Хора „Св. Георгије“ из Новог Сада), а током претходних година стицала је искуство плејада значајних диригентских имена у земљи и иностранству,

од којих ћемо поменути Предрага Миодрага (диригент Хора „Св. Деспот Лазаревић“ у Цркви Св. Марка у Београду), Оливеру Секулић Барац (диригент симфонијског оркестра „Orchestergesellschaft Zürich“ и вокалног састава „Херувим“ у Швајцарској), Радета Радовића (професор на Одсеку за црквену музику Музичке академије у Источном Сарајеву) и Милицу Јелић (диригент Хора „Aliluja“). Школа се разгранала оснивањем појачке радионице коју је током две деценије водио др Предраг Ђоковић, најпре ангажован као професор Богословије „Св. Арсеније“ у Сремским Карловцима, а затим и на Одсеку за црквену музику и појање Музичке академије у Источном Сарајеву. Данас га на месту руководиоца појачке радионице наслеђују његови дугогодишњи ученици Радослав Нунић (свештеник у Прњавору), Борислав Бјелогрић (професор појања у Богословији „Свети Петар Дабробосански“ и диригент Српског православног црквеног певачког друштва „Побратимство“ у Фочи) и Јован Станковић (професор појања у Богословији „Св. Арсеније“ у Сремским Карловцима). Организовањем радионице за дечји хор под руководством мр Милице Андрејевић, најмлађи нараштаји су придружени дијапазону разноврсних профила полазника међу професионалним и аматерским музичарима, љубитељима хорског звука и појања. Представивши учеснике Школе и њихова поља деловања, Наташа Марјановић потом мапира главне правце у погледу одабира репертоара и сходно томе образлаже критеријуме којима се као уредница издања водила при селекцији снимака и њиховој организацији у целине, а имајући следећу замисао:

Збирком аудио снимака желели смо да објединимо и јавности учинимо доступном раскошну звучну палету репертоара припреманог током рада Летње школе. У години јубилеја желели смо да начинимо још једно аутентично, звучно сведочанство о виталности традиционалног српског црквеног појања, нашег јединственог духовног и културног наслеђа.

На диску (формат mp3) нашао се импозантан број од 126 нумера распоређених у два сегмента. У првом сегменту сабрани су репрезентативни примери архивских снимака, почевши од најстаријих па све до најновијих. Други сегмент чине песме традиционалног, једногласног српског појања, снимљене поводом тридесетогодишњице рада Школе. Наш еминентни продуцент Зоран Јерковић био је задужен за техничку припрему архивске грађе, која, претпостављамо, није била нимало једноставна узевши у обзир различите услове под којима су снимци начињени, као и неравномерност њиховог звучног квалитета. Међутим, обављени мастеринг је умногоме успео да „ретуширањем“ поврати изворни колорит хорског слога и истакне његов документаристички аспект. Такође, Јерковић је био задужен за снимање и постпродукцију новог материјала.

Редослед песама кроз први сегмент издања груписан је према певачком саставу, тј. радионицама Школе (хор / појачка група / дечји хор) и према жанру (црквена/световна музика) уз поштовање хронологије настанка снимака.

Одабране композиције рефлектују интерпретативне увиде и домете диригентата у обимном корпусу православне хорске црквене музике који обухвата транскрипције средњовековних неумских записа црквених песама из пера Димитрија Стефановића, затим низ нумера који показује да су на репертоару хорске радионице биле најзаступљеније богослужбене композиције српских стваралаца XIX и XX века, превасходно Корнелија Станковића, Стевана Ст. Мокрањца, Тихомира Остојића, Исидора Бајића, али и концертантна остварења духовне музике Марка Тајчевића, Станислава Биничког и Предрага Милошевића. Поред поменутих аутора домаће духовне музике за потребе литургијског и концертног програма била су припремана и дела руске и бугарске хорске традиције истог периода. Репертоар појачке групе заступљен на диску садржи песме традиционалног српског појања из записа наших знаменитих мелографа – Корнелија Станковића, Стевана Ст. Мокрањца, Ненада Барачког, Бранка Цвејића, Стефана Ластавице, као и напеве које су за потребе богослужења записивали руководиоци радионице. Међу одабраним снимцима с концерата дејег хора налазе се традиционални напеви из пера Владимира Р. Ђорђевића и митрополита Дамаскина Грданичког, поједини савремени записи црквених песама, као и избор нумера из световне грађанске музике. Избор световних композиција на компакт-диску чине хорске композиције Станковића, Мокрањца, Бајића, Тајчевића и других композитора, настале на основу народних и грађанских песама, укључујући и савремене хорске аранжмане којима су традиционално окончавани програми завршних концерата Школе у свечаној сали Карловачке гимназије, увек отворени за грађанство.

Као што је напоменуто, други сегмент се састоји од снимака једногласног појања, начињених поводом јубилеја у сарадњи с појцима који су током три деценије били сарадници и полазници Летње школе. Њиховим залагањем дат је пресек живе, савремене праксе традиционалног српског појања кроз слику неколико карактеристичних мелографских, односно појачких манира у извођењу одабраних црквених песама. Поред појединих песама Општег појања, снимљени су и ретко лепи примери међу химнама Празничног појања, а посебан нагласак је био на песмама „великог“ појања и примерима мање познатих напева. Свој допринос пружили су следећи појци: др Ненад Ристовић, професор античке књижевности на Филозофском факултету у Београду, инжењер Дејан Попов из Темишвара, предан очувању појачког наслеђа међу Србима у Румунији, као и некадашњи студенти Одсека за црквену музику Музичке академије у Источном Сарајеву јереј Видак Вујадиновић, Борислав Бјелогрић и мср Јован Стојановић, професор Карловачке богословије. Поред њих учествовали су Марко Јовановић, појац у Цркви Св. Александра Невског у Београду, и Лука Воларевић, појац у Храму Св. Тројице у Земуну.

Приказ овог драгоценог доприноса дискографији наше духовне музике можемо да заокружимо речима Наташе Марјановић, која осветљава дивергентне правце до којих сежу одблесци звучне споменице:

Имајући у виду превасходно документарни значај овог издања у целини верујемо да ће оно бити одслушано из много различитих пер-

спектива. Полазници Летње школе готово свих генерација у њему ће вероватно пронаћи јединствену успомену; хорски певачи, појци, диригенти и сви љубитељи црквене музике низ примера за проширење певачког или слушаљачког репертоара; истраживачи још једну звучну слику заоставштине низа делатника посвећених неговању српске музике кроз векове – међу композиторима, појцима, мелографима и учитељима, али и слику научноистраживачке, извођачке и педагошке активности генерација српских музиколога, појаца и диригената од друге половине 20. века до наших дана.

Међутим, шта још може за наш народ значити ова музичка ризница? Она није само звучна ретроспектива тридесетогодишњег слављења имена Господњег кроз песму, нити похвала вишедеценијском трајању једне институције већ и исконска потреба да се очувањем музичке баштине као кода културе сећања једног народа, настави вишевековни континуитет чувања од заборава свих оних који су свој живот и рад посветили идеји опстанка у смутним временима сеоба и сукоба. Међу најлепшим примерима тих чувара јесу Корнелије Станковић и Летња школа појања у Сремским Карловцима, која се дичи његовим именом. Зато им пожелимо да још дуго имају непресушну енергију надахнућа за сличне подвиге, с торжественим ускликом „На многаја и блага љета!“

Стефан З. Савић
Музиколошки институт САНУ, Београд
stefansavic111@gmail.com

ОБЛУТАК ПОНОВО ИЗРОЊЕН ИЗ РЕКЕ
(БОЖИДАР КОВАЧЕК – ИЗ ТАЛИЈИНЕ РАДИОНИЦЕ, приредила
Исидора Поповић, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2021)

Књигу *Божидар Ковачек – Из Талијине радионице* приредила је Исидора Поповић, која је завршила глуму на Академији уметности у Новом Саду, а магистрирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. Ради у Матици српској, у Рукописном одељењу, где је носилац више пројеката и тема везаних за историју српског позоришта. Истражује, проучава и анализира историју српског позоришта и развој српске драмске књижевности. Објавила је монографије *Књига Стијеријиних рукописа: рукописна заоставштина Јована Ст. Поповића* и *(Пред)историја веселих њозорја*. Као приређивач објавила је књиге *Герасим Зелић / Викентије Ракић / Саво Мркаљ, Десет векова српске књижевности* и *Фолкер: Јован Ђорђевић и Српско народно позориште кроз одабране изворе*.

Књигу о Божидару Ковачеку објавио је Позоришни музеј Војводине из Новог Сада, 2021. године у библиотеци *Ловоров венац*. Књига садржи уводни део под називом „Реч на почетку“, у првом поглављу књиге „Одабрани чланци о Српском народном позоришту“ објављено је једанаест радова Божидара Ковачека, у другом поглављу „Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хацића (1859–1895)“ објављени су предговор који је написао професор Ковачек и сва писма која су разменили чувени управници Српског народног позоришта. Књига садржи и „Напомену приређивача“, „Портрет театролога Божидара Ковачека“, сажетке на српском и енглеском језику, „Именски регистар“ и Прилоге – Документацију и Фото-документацију.

У оквиру уводног дела књиге „Реч на почетку“ објављен је текст „У трагању за белинама српске позоришне прошлости или ка тајни облутка“ који је написала Исидора Поповић, приређивач. У њему ауторка истиче велику улогу професора Ковачека у српској театрологији XX и раног XXI века, и наглашава да би многе чињенице о развоју позоришног живота остале неоткривене да није било његових истраживања која се „без изузетка темеље на озбиљним и свеобухватним трагањима, на респектабилном познавању архивске грађе, на пажљивом сагледавању узрочно-последичних веза у углавном прилично замршеним сплетовима историје српске културе“ (стр. 7). Приређивач истиче да је књига настала као омаж професору Ковачеку, који је 2006. године добио награду „Ловоров венац“ за театрологију, са намером да се у књизи објави „оно што чини репрезентативан део лауреатовог театролошког

опуса“ (стр. 9). Ковачек је био велики поштовалац и истраживач рада првог управника Јована Ђорђевића, али како је његова театролошка студија објављена 2006. године, Исидора Поповић се одлучила да ће Ковачекови радови о Српском народном позоришту бити „целина која ће понајбоље представити домете научног, театролошког дела“ (стр. 9). У делу књиге у којој је одлучила да објави преписку Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића пише да су јој најдрагоценији били коментари професора Ковачека и да би се од њих могла направити цела ауторска књига. На крају уводног текста И. Поповић је укључила причу Божидара Ковачека „из древних сећања, а везано је за облутке“ (стр. 11).

Прво поглавље књиге под називом „Одабрани чланци о Српском народном позоришту“ обухвата једанаест текстова Божидара Ковачека о најстаријој позоришној институцији у нашој земљи. У првом тексту „Оснивач позоришта“ Ковачек истражује услове под којима је Јован Ђорђевић постао утемељивач Српског народног позоришта у Новом Саду. Овај текст објављен је у оквиру монографије *Јован Ђорђевић*, 1964. и 2006. године у издању Позоришног музеја Војводине. У другом тексту „Обнова Српске читаонице и оснивање Српског народног позоришта“ Ковачек детаљно описује поновно покретање рада Српске читаонице и како је тај процес утицао на оснивање позоришта. Текст је објављен у књигама *Српска читаоница – Градска библиотека у Новом Саду*, *Сјоменица 1845–1995* и *Талија и Клио III* 2006. године. Трећи текст Божидара Ковачека под називом „Змајева одбрана Српског народног позоришта“ говори о једној од борби коју су за позориште водили значајни грађани, као што је песник Јован Јовановић Змај. Текст је објављен у листу СНП-а *Позоришће*, 1969. године. По избору приређивача наредна два текста баве се Лазом Костићем и његовим односом са Српским народним позориштем. У првом „Творац Шекспировог култа – Лаза Костић и Српско народно позориште (1)“ Ковачек пише о првим сусретима Лазе Костића са позориштем, са Српским народним позориштем и о неуспеху текста „Пера Сегединац“, док у другом тексту „И Богови завиде уметности“, пише о краткој непосредној вези Лазе Костића и СНП-а када је он годину дана био члан Позоришног одсека. Оба текста објављена су у новинама *Дневник* 1991. године. У тексту „Мађарски чланак о Српском народном позоришту“ Ковачек пише о важном напису о Српском народном позоришту у позоришном листу будимпештанског Народног позоришта *Позоришни гољед* 1864. године. Ковачек је у свој текст унео превод тог текста који је тако први пут постао доступан српској јавности, а објављен је у *Зборнику Мајице српске са сценске уметности и музику* 1991. године. Приређивач се потом определио да у књигу уврсти текст „Гостовање Српског народног позоришта у Араду 1865. године“, када је поменуто позориште први пут гостовало изван свог језичког подручја. „У историји Позоришта ово гостовање је веома важно – то је први корак ка афирмацији ван свога света, настојање да се превазиђу провинцијални оквири и да се уметничке вредности искажу у средини која те вредности разазнаје веома добро“ (стр. 141). Овај текст је објављен у *Зборнику Мајице српске за сценске уметности и музику* 1987. године. Трибина „Српско

народно позориште: јуче, данас, сутра“ одржана је у Матици српској 1992. године. Том приликом Божидар Ковачек одржао је говор који је одштампан у овој књизи, а објављен је у *Позоришћу*, листу Српског народног позоришта исте године. Ковачек је у својој беседи нагласио: „хтео сам само да подсетим колико су нераскидиве везе између Матице српске и Српског народног позоришта и да се још једном обрадујем што се сусрет о Српском народном позоришту дешава управо у Матици српској“ (стр. 156). Десети текст „Српско народно позориште у Новом Саду. Споменица 1861–1961“ приказ је књиге *Споменица СНП* у којем Ковачек представља текстове одштампане у поминутој књизи а анализом је обухватио следеће ауторе: Вељка Петровића, Петра Коњовића, Николу Петровића, Тодора Манојловића, др Славка Батушића, др Камилу Фирингера, Душана Михајловића, Николу Гавриловића, др Страхинју Костића, Иштвана Пота, Синишу Јанића, Мату Милошевића, Радослава Веснића и Душана Поповића. О другом делу *Споменице* Ковачек сматра да он „садржи веома занимљиве и нове написе из историје СНП-а“ (стр. 163). Аутор истиче да је текст Миховила Томандла „о невољама СНП-а, до првог светског рата“ веома значајан, а посебно због великог познавања рада тог позоришта, Томандл је изнео податке „о кризама које су га погађале из многих и разнородних разлога током деценија“ (стр. 163). О трећем делу књиге *Споменица 1861–1961* Ковачек износи мишљење да је он „драгоцен по исцрпним прегледима факата о СНП-у“ (стр. 166), јер се ту могу наћи комплетна документација о репертоару и гостовањима позоришта до Првог светског рата (М. Томандл), као и преглед репертоара за послератни период (М. Боаров), а по њему „свакако најдрагоценији прилог у овом делу књиге, један од највреднијих написа у *Споменици* уопште, јесте *Мали лексикон чланова новосадских позоришта* од Станоја Душановића“ (стр. 166). Приказ је одштампан у *Летопису Матице српске* 1962. године. Последњи текст првог дела књиге *Божидар Ковачек – Из Талијине радионице* везан је за разговор о улози и значају нове зграде Српског народног позоришта и носи назив „Сценска могућност – стваралачки стимуланс“. Текст је штампан у листу СНП-а *Позоришће* 1981. године. Ковачек је говорећи о новој згради изнео мишљење да „као културни чин, нова зграда Српског народног позоришта у Новом Саду има готово симболично значење. Она је омаж прошлости у којој је Српско народно позориште било можда најјачи ослонац културног развика, националне свести резистенције српског народа у Угарској. Она је доказ да је садашње наше друштво, својим самоуправним токовима, пригрлило културу као вид своје егзистенције... она је аманет и порука будућим генерацијама да свој развика виде као продужетак часне традиције и пребогате баштине“ (стр. 168).

Друго поглавље књиге обухвата преписку између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића у периоду 1859–1895. године. Божидар Ковачек је сабрао и приредио 94 писма која су они разменили, полазећи од чињенице да је без добре архивске грађе која је обрађена на прави начин немогуће бавити се историјом позоришта код нас. Када се одлучио да приреди ову преписку, аутор је био и више него свестан да то „значи одредити се за хронолошки принцип издавања грађе, јер та два човека стоје у самој жижи почетка про-

фесионалног позоришног живота“ (стр. 171). Проучавајући изворе, Ковачек је утврдио да је постојала преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића коју је чинило око 150 писама. У међувремену ратне недаће и разне невољности довеле су до тога да је он пронашао 94 писма и одлучио да се губитку драгоцених докумената „можемо супротставити само штампањем грађе“ (стр. 171). Ковачек у предговору писмима напомиње да је сматрао да је неопходно да сачини коментаре писама јер их је замислио не само као грађу која је корисна театролозима већ и као литературу коју могу да читају и људи вам струке, па каже: „где је то било потребно коментари су проширени до обима мањих чланака, најчешће с циљем да се обелодане неки нови чињенички детаљи из историје наше културе“ (стр. 173).

Треће поглавље књиге „Портрет театролога Божидача Ковачека“, добитника Награде за животно дело из научног подручја театрологије „Ловоров венац“, садржи текст „Установљење и додељивање награде ‘Ловоров венац’“, „Одлуку о додели награде Божидару Ковачеку, образложење Комисије“, и обраћање проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић поводом награде. Затим је приређивач уредио текст „Живот и рад Божидача Ковачека“. На крају књиге приређена је „Изабрана библиографија“ Божидача Ковачека.

Исидора Поповић, приређивач књиге *Бождар Ковачек – Из Талијине радионице*, у избору текстова које ће уврстити у ову књигу водила се начелом „свеобухватнијег осликавања главних токова којима се на пољу српске позоришне историје готово пола века суверено кретао проф. др Бождар Ковачек“ (стр. 333). Изучавајући и бирајући текстове, показала је да је проф. Ковачек у текстовима који се односе на почетке рада Српског народног позоришта суверено владао не само историјом позоришта него и бројним процесима које прате разнолики друштвени утицаји. Лик Јована Ђорђевића је одредио његова научна интересовања јер је он „нека врста његове најраније повезнице и са историјом Матице српске и са историјом Српског народног позоришта, и са српско-мађарским књижевним и културним везама“ (стр. 334).

Кроз текстове Божидача Ковачека се „преламају готово све његове велике теме“: Матица српска, развој националне драме, разнолике политичке, друштвене и културне теме, али и односи две културе – српске и мађарске.

У књизи се види настојање приређивача да се уврсте текстови из различитих периода – веома прецизно обрађен је период настајања првог српског позоришта. У другом поглављу књиге приређен је „поново изрођен белутак“ јер смо имали прилике да прочитамо преписку два најзначајнија позоришна посленика који су темељно утицали на настанак и развој Српског народног позоришта. Оно што овај део чини посебно значајним су напомене и објашњења која је веома прилежно и темељно урадио Бождар Ковачек.

Књига је намењена пре свега позоришним истраживачима и театролозима али и најширој читалачкој публици која воли историјске теме, а посебно историју српског позоришта.

Љубица М. Ристовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

ИСТОРИЈА И КОМЕНТАРИ

(Петар Марјановић, *ТЕАТРОЛОШКЕ ТЕМЕ И КОМЕНТАРИ*,
Нови Сад: Матица српска, 2022)

Иако већ деценијама присутна као обавезан део образовних програма на свим драмским академијама и на филолошким факултетима у земљи, историја националног позоришта је на један упадљиво закаснио начин у српској култури тек у опусу Петра Марјановића добила својег потпуног, компетентног историчара. И самим тим се на његовом примеру ова област први пут суочила са сопственом комплексношћу и истраживачким приоритетима чију важност је Марјановић, пред крај својег професионалног и животног пута, осећао нарочиту потребу да нагласи и пренесе будућим генерацијама. Зато нам и ова монографија, као својеврсни *hommage* аутору, посредно открива разлоге за ову специфичну истраживачку хитњу, али и за једно укупно академско стање чији дефицити се данас осећају не само у компарацији наше театролошке продукције са нивоом текуће публицистике из осталих уметности и хуманистике, већ и у репертоарским разумевањима наше позоришне прошлости уопште, уз неизбежне рефлексе и на актуелне театарске трендове.

Иако први пут између корица једне књиге, *Театролошке теме и коментари* обухватају текстове чије верзије је у целости или у донекле измењеном облику могуће пронаћи као предговоре или научне радове у зборницима и позоришној периодици објављиване током претходних деценија. С друге стране пак њихово публикување у новом, заједничком контексту, а пре свега ауторове напомене којима је пропраћена већина текстова, извесна су новост за раније читаоце, иако у самим текстовима на први поглед не налазимо нове чињенице или тумачења у односу на претходне верзије. Такође је приметно да је временски проток од њиховог објављивања, као и појава *Мале историје српског позоришта од XIII до XXI века* из 2005. г. као пишевог кључног, али и најпознијег дела, ове текстове у савременој рецепцији још више изоштрило у контексту доприноса позоришној историографији, у широком делокругу њених тема чије оквире је код нас први назначио управо Марјановић.

Ради се, дакле, не само о ауторовој свести о синкретичкој, интердисциплинарној посебности сваке позоришне историографије, већ и о истраживачким могућностима које су биле на располагању управо његовој генерацији, и то на начин и у мери који ће већ у наредном поколењу постати отежани

или пак sasvim nemoguћи. Na koje istraživačke okolnosti mislimo, сведоче пре свега студије о глумцима и глумачкој уметности, управо оне којима се у својој *Малој историји српској позоришћа* Марјановић бавио само кроз навођења истакнутих имена и основних биографских података. Тако монографију отвара студија „О лику Кир Јање у *Тврдици* Јована Стерије Поповића и о значајним тумачима тог лика у историји српског позоришта“, као и неколико текстова посвећених реконструкцији глумачких портрета, попут оног најопширнијег у монографији, о Пери Добриновићу, као и студије о схватањима Лазе Костића о глумцима и глумачкој уметности његовог доба. Већ и сама околност што књигу започињу студије о глуми и глумцима, слуги нам потребу аутора да се посебно посвети овом осетљивом питању, и то поводом личности које није лично познавао и о којима постоји оскудна фото-документација као најважнија, понекад и једина грађа када говоримо о већини глумачких имена из прошлости. Овом највећем, скоро неизгладивом методолошком проблему сваке позоришне историографије, о томе како описати и контекстуализовати глумачке појаве, Марјановић приступа педантно и стрпљиво, доносећи своје процене на основу више различитих извора, анкета, интервјуисања и сведочења уз, што нам изгледа посебно занимљиво, карактеристичан отклон према позоришној критици, према чијим описима и оценама је, упркос сопственом знатном искуству позоришног критичара, углавном обазрив и на приметној дистанци. Стога, чак и када се бави Костићевим разматрањима о глуми на основу пишевог знатног опуса позоришних критика, Марјановић их надасве тумачи утицајем текућих позоришних поетика, као и животним фазама у којима се Костић са мање или више пристрасности односио према многим театарским и културним појавама свога доба. Зато монографија своју посебну вредност заснива и на настојању да се формулише методологија описа глумачких портрета уопште, при чему се чак и визуелно истичу бројни Марјановићеви *bold* коментари као посебан куриозитет овог издања. Издавамо неке од њих: „После описа физичког изгледа и физичких способности глумца чији се портрет реконструише, требало би размотрити и његов досад само наговештен духовни профил. Ту морамо бити опрезни у тумачењима и спремни на разноврсна и неочекивана изненађења“ (стр. 57). Или: „Театролог не би требало да потцени ту такозвану *школу живојћа* – у народу постоји израз *шринаесџа школа* – коју је Добриновић очигледно завршио у очевој берберници“ (стр. 58). Или: „Фотографије снима туђе око, оне најстарије нису настајале током трајања представе. Као и на филму, не остварује се непосредно прожимање сценских збивања и доживљаја гледалаца. Гледаоци са сцене који се виде на фотографији живели су у неповратном прошлом времену кад су те представе настајале, те више не постоји ни она осећајност ни начин мишљења, из којих су стварана очекивања публике, којој су, давно, те представе биле намењене“ (стр. 80). Ове оцене су и разлог зашто студију о Пери Добриновићу као „глумцу за сва времена“ данас читамо не само као, како је Марјановић назива, палимпсест легендарном глумцу, већ и као упутство за писање глумачких портрета уопште.

Уопште, истакнути *bold* коментари у свим текстовима, које је аутор унео у својој најпознијој животној фази, понекад и у форми успутне редактуре, углавном се тичу старије објављених текстова и, уз свега један изузетак, скоро да нимало не ревидирају претходна запажања или оцене. Понекад их читамо као резимее изнесених садржаја, уз напутке који наглашавају пре свега историографски контекст, не само у смислу друштвене контекстуализације (нарочито када пише о савременим ауторима и догађајима), већ и у смеру методолошких упутстава за разматрање театарских појава уопште, што нам, између осталог, сведочи и о једној специфичној, усамљеничкој природи откривалачког процеса којем се Марјановић посветио пред крај живота, а чије резултате је имао довољно упорне снаге да нам их и уверљиво предочи.

Један број студија попут „Три српске комедије са почетка 19. века“, „Драма и позориште у Срба од 1903. до 1918.“ и „Позориште и публика“ читамо и као наставне јединице са неких од Марјановићевих предавања, где се знања позоришног историчара комбинује са практичним искуством драматурга, уз понуђене структурне, детаљне анализе. На делу је Марјановићев особит стил излагања, познат из његових осталих, данас већ класичних студија о српској драми, где писац преплиће биографске податке са анегдотама и личним опаскама, уз микроанализе појединих решења, свестан да пише за различите профиле позоришних уметника којима његови текстови морају да буду подједнако разумљиви и информативни, језиком чија терминологија, иако у домену теорије, треба да звучи што мање „теоретски“, а све у сврху практичних подстицаја и својеврсних олакшица за нове инсценације. Овај приступ нарочито је карактеристичан за текстове о књигама других аутора, о пишчевим савременицима Дејану Мијачу или Предрагу Бајчетићу, или пак у анализи Михајловићевог *Бановић Сјџрахиње* у режији Никите Миливојевића („Текст драме и текст преставе“), као и у тексту о списатељској генези *Хасанајинице* Љубомира Симовића, неизбежном за свако сценско промишљање о овој познатој драми. И овде такође затичемо ауторове нове *bold* напомене, овога пута о заоштреној релацији текст–изведба, где нам већ сам по себи ауторов брижљив однос према тексту и процесу његовог настајања (зло)слуту појаву радикалних превиђања од стране савремених репертоара у корист вантекстовних елемената савремених инсценација, а чега је аутор био још тада потпуно свестан. Управо начин на који Марјановић своје једва прикривено незадовољство драматуршком прекомпозицијом у поставци Михизовог *Бановић Сјџрахиње* успева да упркос свему, па и сопственој зачуђености, доведе у баланс са изузетно повољним пријемом код публике ове представе на различитим местима њеног извођења, у својем оригиналном поступку и садржају представља један од свакако најсјајнијих и најаргументованијих прилога овој теми у нашој театрологији уопште.

Као и у осталим познатим Марјановићевим радовима, пажњу нам у *Театролошким темама и коментарима* такође повремено привлачи данас нестандартна субјективна визиura исказа у првом лицу, нарочито поводом савремених тема и полемичких интонација. Такав стил понекад отвара простор

и за деликатне увиде, чак и када је реч о ауторима којима Марјановић приступа са изразитим уважавањем и симпатијама, попут Душану Ковачевићу у компаративној студији „Особености комедија Бранислава Нушића и Душана Ковачевића (паралела)“. Аутор се ту, наиме, није задовољио само да утврди чињенице о овој иначе код нас често разматраној компаративној теми, већ је у додатној напомени-коментару резимирао и најзначајније наслове из Ковачевићевог опуса, али чији је последњи датум, у контрасту са читавом поворком наведених драматичаревих инсигнија у новијем добу, забележен из данас већ далеке 1991. године. Тиме је вероватно по први пут код нас индиректно и „између редова“ указано на данас већ лако уочљиву силазну путању Ковачевићеве драматургије у последње три деценије њеног трајања, и то из једнако комплексног сплета околности као и приликом њеног краћег дводеценијског, али битно успешнијег претходног периода.

Појава Марјановићеве постхумне монографије посредно нам отвара многа питања и о стању савремене позоришне историографије и о начинима њеног писања. Нарочито у поређењу са енциклопедијски, обимно структурисаном *Историјом српског позоришта од средњег века до савременог доба* Боривоја Стојковића, Марјановићева *Мала историја српског позоришта од XIII до XXI века* из 2005. г. се у међувремену наметнула као ултимативно образовно штиво чији дискурс препознајемо и у овој, последњој Марјановићевој књизи као њеној својеврсној допуни. Тај дискурс се не либи хроничарских дигресија, анегдота и неконвенционалних исказа у првом лицу, што можемо разумети као одраз и једног ширег контекста у којем многи важни догађаји из наше позоришне историје нису морали нужно да имају свој приоритетни позоришни садржај ни карактер, па самим тим ни класичан академски приступ при описивању. Уопште, Марјановић је историчар који код нас први уочава комплексну природу позоришних догађаја као најважнијих садржаја у обликовању идентитета једне позоришне историје, а који су се, нажалост, у историји српског театра највидљивије испољавали као забране или друштвени инциденти. У том су светлу нарочито узбудљиви Марјановићев опис и хронологија поводом забране *Голубњаче* у извођењу СНП-а, из текста посвећеног монографији Даринке Николић о Дејану Мијачу, након чијег читања и даље, упркос минулим деценијама, остајемо затечени димензијом тог великог скандала и бачене мрачне сенке на читаво једно позоришно доба, и то из визууре историчара-савременика и његове личне меморије као ретке повластице у комплетирању једне историјске панораме.

Марјановићево критичко око је, међутим, све време непристрасно и хладно, из видокруга не губећи бројне позоришне и непозоришне околности које су се преламале на наш театарски живот, па и на саму пишчеву историографску делатност која се испоставила као пионирска. У ту врсту пионирских подухвата убрајамо и то да је своје монографије о историји српске драме и позоришта Марјановић први јасно издвојио из корпуса историје књижевности у оквиру које се она претходно и скоро искључиво разматрала, донекле насупрот савременим схватањима о нестанку националних канона у театролошким дискурсима са краја XX и почетка XXI века, али и сасвим у складу

са непосредним увидом у паралелни распад јужнословенског државног пројекта, уз све тектонске, ни до данас јасно сагледиве последице у сфери српске културе и позоришта. Отуда код Марјановића и својеврсна ургентност да се у својој завршној професионалној и животној фази лати једног изузетно напорног посла, на трагу и онога што су припадници управо његове генерације, попут Јована Деретића на пример, претходно обавили на пољу књижевне историографије, и то у енормном обиму који би у данашњим околностима подразумевао рад читавих института. У том смислу, *Театролошке теме и коментари* на још фокусиранији начин од Марјановићевих, такође значајних монографија које су претходиле објављивању *Мале историје српског позоришта*, артикулишу историографске приоритете њеног аутора, нудећи увиде о једној сложеној, у многим сегментима недовољно познатој традицији, уз њена многа затамњена места и методолошке проблеме њиховог проучавања, а чији се садржаји, динамика, тековине и приоритети кроз историју нису увек, нужно и у целини поклапали са напоредним, доминантним токовима националне културе.

Петар Б. Грујичић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
pgbarbarin@gmail.com

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА 1861–1986,
Том I–III, Нови Сад: Српско народно позориште, 2021.

Након пола века откако је 1972. године започет рад на *Енциклопедији СНП* и више од тридесет година откако је 1989. године тај рад углавном приведен крају, *Енциклопедија* је објављена у три велика тома у издању СНП 2021. године. Реч је о публикацији на којој је деценијама радио тим стручњака, међу њима и најпознатији позоришни историчари са ових простора. Зато није добро што је публикација оваквог обима, значаја и вредности прошла незапажено у позоришној и културној јавности, са тек понеком информацијом у дневној штампи и без приказа у стручној периодици. Надамо се да ће Награда „Лаза Костић“ за издавачки подухват године, којом је пре неколико недеља овенчана *Енциклопедија СНП*, истаћи чињеницу да је створено јединствено дело у историји нашег театра – прва енциклопедија неког српског позоришта и једна од ретких таквих енциклопедија у свету.

Пошто почетак рада на *Енциклопедији СНП* сеже у полувековну прошлост, могло би се рећи да опис њеног настајања за младог читаоца представља излет у сада већ заборављене дане нашег позоришта. Описујући њен настанак, наићи ћемо на познате нам карактеристике нашег театарског и друштвеног живота, како позитивне, тако и негативне: љубав према уметности, високо схватање о месту позоришта у друштву, поштовање традиције дуже од века, али и политичку искључивост присутну на овим просторима, као и одсуство свести о општој користи. Судбина *Енциклопедије СНП* обележена је судбином друштва и државе у којој је стварана.

Већина чланова Редакције која је започела рад на *Енциклопедији* више није у животу. Нека од њихових имена новим генерацијама звуче једнако далеко као имена наших позоришних прегалаца у Хабзбуршкој монархији или Краљевини Југославији. То су били људи који су се, у периоду социјалистичке Југославије, на разне начине посветили напретку СНП. Зато није необично што се међу њима родила идеја да је позориште које су толико волели заслужило да има своју енциклопедију. Главни уредник *Енциклопедије* Душан Поповић записао је да се први Влада Поповић залагао да се пише енциклопедија СНП, подстакнут објављивањем *Енциклопедије ХНК* у Загребу 1969. године. У то време Душан Поповић је био секретар новосадске организације Савеза комуниста, па је изразио спремност да покрене иницијативу за подршку раду на *Енциклопедији*. Новосадски театарски посленици, њему блиски људи, које је позвао да се ангажују на писању *Енциклопедије* – Влада

Поповић, Лука Дотлић, Милош Хаџић и Раша Радујков, нису прихватили да стану на чело тог подухвата. Када је видео да од рада на *Енциклопедији* неће бити ништа, затражио је њихову подршку и сарадњу уколико би се он прихватио посла главног уредника. Лука Дотлић и Влада Поповић су се ангажовали у пуној мери, Милош Хаџић је пристао да присуствује састанцима, а Раша Радујков није желео да учествује у том послу. Одлуку о издавању *Енциклопедије* донео је Позоришни савет СНП на седници одржаној 7. фебруара 1972. године. Именована је и Редакција: главни и одговорни уредник Душан Поповић; носилац научноистраживачког пројекта др Божидар Ковачек; уредници Милош Хаџић, Лука Дотлић, Влада Поповић, др Петар Марјановић и др Зоран Т. Јовановић. Секретар Редакције био је мр Мирослав Радоњић. Рад на *Енциклопедији* финансирале су покрајинска и градска самоуправна интересна заједница за културу и покрајинска самоуправна интересна заједница за научни рад. *Енциклопедија* је имала посебан банковни рачун. Колико знам, Душан Поповић није узимао хонораре за свој рад, једнако као и у случају његовог уредничког рада на *Енциклопедији Војводине*, сматрао га је за допринос граду и позоришту које је волео.

Редакција је окупила групу младих сарадника, претежно апсолвената новосадског Филозофског факултета који су од 1972. године радили на исписивању библиографије написа о СНП, уз помоћ стручних сарадника у библиотекама, музејима, архивима и другим институцијама у којима је било могуће пронаћи податке о СНП. На крају тог посла прикупљено је више од 20.000 библиографских картона. Од свих младих сарадница и сарадника одабрали су најбољу, Веру Василић, па је она примљена у позориште у стални радни однос као архивист.

Потом је Редакција *Енциклопедије* израдила огледну свеску с упутствима за обраду енциклопедијских јединица, тако да је 1976. почео редовни рад Редакције. Чак и ако само прелиставамо *Енциклопедију*, брзо ћемо уочити да је азбучник енциклопедијских јединица састављен промишљено и студиозно тако да пружа слику не само непосредног стваралаштва у СНП него нуди и ширу историјску слику личности, дела и догађаја који су утицали на његов рад. Договор је био да се представи период од оснивања позоришта 1861. до 1981. године. Осим о редовним и гостујућим члановима СНП и представама које су они остварили, написане су и јединице о уметницима чији је рад на разне начине повезан са СНП – домаћим и страним драмским писцима, приређивачима, посрбљивачима, преводиоцима, либретистима, композиторима, историчарима позоришта и критичарима, члановима Друштва за СНП, појединцима и институцијама које су утицале на рад позоришта. Енциклопедијске јединице у потпуности описују рад ових уметника у СНП, док је њихов рад на другим местима представљен само у основним цртама. Оне садрже њихову општу и уметничку биографију, попис њихових остварења у СНП (глумачких и певачких улога, режија, дириговања, кореографија, сценографија, костимографија итд.), библиографију њихових радова, уколико постоје, а на крају је списак литературе. Осим уметника, представљено је и техничко и административно особље позоришта. Кад је реч о представама,

наведен је датум првог извођења дела у свету, затим у Југославији, и на крају у СНП, за које су наведени списак свих учесника на премијери, број одиграних представа, гледалаца и попис критичких приказа.

Редакција није пожуривала рад, дали су предност квалитету, темељно су вршили неопходна истраживања, али у раду није било застоја и прекида. Енциклопедијске јединице је писало стотинак сарадника, највише из Новог Сада и Београда, али и из других градова Југославије. Текстови тих аутора, на пример оних из Загреба, објављени су у оригиналном облику, без језичког уједначавања. Непрекидни и посвећени рад довео је до резултата, тако да се крајем 1988. године рад на *Енциклопедији* приводио крају. Написано је око 5300 јединица.

Посао на завршавању *Енциклопедије* прекинут је 1988. године и онемогућено је њено објављивање. Главни уредник *Енциклопедије* Душан Поповић, раније истакнути војвођански политичар а у то време пензионер, постао је мета политичких оптужби после тзв. антибиروقратске револуције у Новом Саду. Он је тада напустио комунистичку партију, чији је члан постао током Народноослободилачког рата, из протеста због рушења аутономије Војводине, што је сматрао најавом слома СФРЈ. Није желео да у таквим околностима његово име и присуство навуку одијум на *Енциклопедију СНП*, па је секретару Редакције мр Мирославу Радоњићу 20. октобра 1988. рекао да за предстојећу седницу на дневни ред уврсти његову оставку. Радоњић је 125. седницу Редакције сазвао за четвртак 3. новембра. Редакција није прихватила Поповићеву оставку зато што се посао налазио при самом крају. Ипак, свака даља сарадња је престала, а рад је замро. Следеће године укинута је и финансирање *Енциклопедије*.

Прекид рада на *Енциклопедији* трајао је наредних двадесет година. Пошто се приближавала прослава 150 година од оснивања СНП, управа је, на иницијативу Вере Василић, 2009. године одлучила да се доврши рад на *Енциклопедији* и да се она објави. Донета је и одлука да се првобитан план по којем је *Енциклопедија* обухватала период од 120 година продужи за пет година – од 1861. до 1986. Одлучено је и да се енциклопедијске јединице чланова СНП и аутора који су извођени на његовој сцени, а које су већ ушле у *Енциклопедију*, допуњују и после граничне 1986. године, док је за све остале јединице тај рок остао. Таква одлука унела је делимичну конфузију у претходно јасно одређен период који је дефинисала Редакција *Енциклопедије*.

Позориште се пријављивало на конкурсе за средства за окончање рада на *Енциклопедији* са slabим успехом. Зато се може рећи да без посвећености Вере Василић и др Милене Лесковац не би дошло до финализације рада на *Енциклопедији* и њеног објављивања. Време је показало да је Редакција *Енциклопедије* добро проценила када је Веру Василић седамдесетих година одабрала из групе студената Филозофског факултета и понудила јој стални посао у Редакцији. Она је свој професионални живот посветила раду на *Енциклопедији*, а када је Редакција због више силе прекинула рад и када је под знак питања стављено све што је до тада остварено, она је одговорно чувала оно што је урађено и компетентно довршавала оно што још није било завршено.

Радила је на *Енциклопедији* од почетка свог радног века до пензионисања 2015. године, па и две године после тога, као *пензионер*.

По обнављању рада на *Енциклопедији* 2009. године, Вери Василић се придружила др Милена Лесковац, театролошкиња која је до тада радила у Позоришном музеју Војводине. Пошто је Вера Василић 2017. године престала да ради, др Лесковац је током следеће четири године сама наставила посао и припремила *Енциклопедију* за објављивање. И она је, слично Вери Василић, наставила рад на *Енциклопедији* и после свог одласка у пензију. Њихове заслуге за објављивање *Енциклопедије СНП* не могу се пренагласити, исто као ни племенита скромност и ненаметљивост.

Енциклопедија је одштампана у три обимна тома приближне величине. Штампане су финансирани Министарство културе и информисања Републике Србије, Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и односе са верским заједницама АП Војводине и Фондација „Нови Сад – Европска престоница културе“.

На почетку првог тома је уводни текст дужине четири стране под насловом „Шта *Енциклопедија Српској народној позоришћу* нуди читаоцима“ који је написао Александар Милосављевић, театролог и ранији управник СНП. У тексту су објашњени процес настанка *Енциклопедије* и њен садржај.

После Милосављевићевог текста, а пре него што почну да се нижу енциклопедијске јединице по азбучном реду, налазе се четири текста под заједничким насловом „Кратак преглед историје СНП“.

Први од њих је текст др Петра Марјановића „Прве године активности (1861–1868 – период под управом Јована Ђорђевића)“. Марјановић је најбољи познавалац почетног периода рада СНП. Текст је дугачак осам страна и у њему се документовано и сажето даје шира историјска слика времена у коме је СНП настало, описују се његово оснивање и почетак рада: репертоар, глумачки ансамбл, рад на представама, публика и други аспекти позоришног стваралаштва. Опис пружа објективну слику без глорификације прошлости.

Затим следи текст Душана Поповића „Српско народно позориште 1919–1944“ дужине осам страна. Ово је најзамршенији део историје СНП, вероватно је и савременицима било тешко да разумеју велики број оснивања и гашења позоришних трупа које су под различитим именима сматрале себе аутентичним настављачима велике традиције СНП. Аутор текста, главни уредник *Енциклопедије*, син је једног од председника Друштва за СНП које се упорно у то време борило да одржи аутентичну традицију овог театра у послератном времену, а у тексту су наглашени борба оних који су поштовали традицију и залагали се за њен продужетак и потези бирократа који о њој нису водили рачуна.

Чланак Миодрага Милановића „Опера и оперета СНП“ је обиман чланак на седамнаест страна који на почетку даје опис оперских и оперетских представа у Војводини у XVIII и XIX веку, а потом следи опис рада на оперетама и операма у СНП. Описују се кризе у приказивању обично узроковане недостатком средстава, али и жилава борба да се репертоар оперета и опера одржи. Живо је описан период после Првог светског рата, пун покре-

тања и прекидања рада на операма и оперетама, све до периода после Другог светског рата када се први пут успоставља континуирани рад и када Опера СНП остварује своје највеће успехе.

Чланак Љиљане Мишић на три стране „Балет СНП“ је концизан и прегледан извештај о развоју Балета СНП. После кратког прегледа историје балета и балетске педагогије у Новом Саду током прве половине XX века, ауторка описује развој Балета СНП од његовог оснивања 8. марта 1950. године. Пошто је и сама била сведок тог процеса, чланак Љиљане Мишић није само историјски опис него има и чар живог сведочанства балетског педагога и историчара који је пратио различите фазе у развоју балетског ансамбла СНП. Ту су и списак балета чија је праизведба била на сцени СНП, затим списак југословенских премијера, а наведени су и балети који су се више пута враћали на репертоар, са годинама поновног извођења.

Пошто ова четири текста на почетку првог тома *Енциклопедије* треба да пружи општу слику стодвадесетпетогодишње историје СНП, јасно је да преглед није комплетан. Александар Милосављевић је прокоментарисао тај проблем у уводној речи.

Текст *Енциклопедије* је штампан ћирилицом, двостубачно. Поред енциклопедијских јединица нема фотографија, што је недостатак овог издања. Једна од деликатних одлука коју мора да донесе уредништво сваке енциклопедије је коју енциклопедијску јединицу треба да прати фотографија. Схватљиво је што су издавачи, преоптерећени решавањем других тешко савладивих тешкоћа, одлучили да се енциклопедијске јединице објаве без фотографија, а у сваком тому одвојен је један број страна на којима су збирно репродуковане фотографије значајних уметника и представа. Овај недостатак може се отклонити приликом новог издања *Енциклопедије*, јер постоји намера да она настави да прати и записује историјат свог позоришта и после 1986. године.

Такву намеру треба поздравити, јер енциклопедија једног позоришта треба да бележи његов рад све док оно постоји. Ипак, треба имати на уму да је текст који је до сада остварен плод рада великог броја театролога високог ранга, поменимо само неколико из дугог низа имена уредника и сарадника *Енциклопедије СНП*: Боривоје С. Стојковић, Божидар Ковачек, Петар Марјановић, Зоран Т. Јовановић, Јосип Видмар, Лука Дотлић, Љиљана Мишић, Мирослав Беловић, Славко Батушић... Овакав низ имена, који изазива поштовање, нека настављачима овог јединственог подухвата у историји нашег позоришта буде опомена и савет да се једино радом који ће водити Редакција састављена од доказаних стручњака може успешно наставити дело које су пре пола века покренули чланови Редакције *Енциклопедије СНП*.

Живко Д. Појовић

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
dizpopovic@mts.rs

In memoriam

Светозар Саша Ковачевић
(Жабалъ, 3. јануар 1950. – Нови Сад, 18. септембар 2022)

Суморно време пандемије однело је многе наше значајне музичке уметнике и њихов одлазак ненадокнадиви је губитак за овдашњу уметничку сцену. Такав трагични догађај је и одлазак истакнутог српског композитора Светозара Саше Ковачевића, професора Академије уметности у пензији, који је преминуо у Новом Саду 18. септембра 2022. године.

Светозар Саша Ковачевић био је један од најплоднијих и најразноврснијих композитора своје генерације, чији музички опус обухвата више од три стотине дела, од солистичких композиција, камерних композиција, соло песама, симфонијске музике до хорских дела и композиција духовне музике, као и сценско-музичких остварења.

Ковачевић је рођен у Жабљу 3. јануара 1950. године. У Новом Саду је завршио основну и средњу музичку школу у МШ „Исидор Бајић“, након чега је на београдском Факултету музичке уметности студирао музичку педагогију. На ФМУ започиње студије композиције у класи професора Василија Мокрањца, потом студира на Академији уметности у Новом Саду код професора Рудолфа Бручија, а касније је наставио студије и дипломирао у класи професора Душана Радића.

Још као средњошколац Светозар Саша Ковачевић се заинтересовао за свирање на оргуљама и врло брзо је стекао завидну извођачку спрему на овом инструменту, тако да је од седамдесетих година често музицирао на оргуљама у новосадским црквама. Упоредо са извођењем оргуљских композиција, Ковачевић се темељно упознао са полифоном музиком великих мајстора барока, а тај афинитет је доцније пресудно определио и стилско одређење његовог композиторског стваралаштва, које доминантно припада необароком стилу, мада се у његовој музици могу уочити и призвучи других различитих стилских елемената, од традиционалне музике, романтизма, класичног стила до цеза. Светозар Саша Ковачевић је био композитор исконског музичког дара, врстан импровизатор и аутор непресушне мелодијске инвенције. Писао је музику која је увек одисала спонтаном искреношћу и која је наилазила на топао одјек код слушалаца, иако он никада није писао са намером да се та дела неком допадну.

Радио је као педагог у МШ „Даворин Јенко“ у Београду и у МШ „Исидор Бајић“ у Новом Саду, а након тога био је корепетитор Опере и Балета Српског народног позоришта. Упоредо је био ангажован као оргуљаш реформатско-хришћанских цркава у Новом Саду и Сомбору. Потом је радио на новосадској Академији уметности као корепетитор за предмет Техника гласа на Катедри за глуму Драмског департмана. Од 2010. године на Музичком департману Академије уметности предавао је предмет Свирање и читање оркестарских партитура до одласка у пензију 2018. године у звању редовног професора.

Међу његовим оркестарским композицијама истичу се Петроварадинска партита за две виолине, гудачки оркестар и чембало, Концертни комад за оргуље и камерни оркестар, Концерт за чембало и камерни оркестар, „Reminescence“ за виолончело и камерни оркестар, Анданте кантабиле за виолу и камерни оркестар. Врло значајан део Ковачевићевог музичког опуса чине хорске композиције духовне музике, „Миса театра“ „Миса екуменика“, „Стабат матер“ за флауту, обоу, осмогласни мешовити хор и камерни оркестар, „Оче наш“ за мешовити хор а капела, „Аве Марија“ за женски хор и оргуље, „Аве Марија“ за сопран соло, флауту и оргуље и друге. Компонувао је и соло песме, камерну музику, композиције за оргуље, клавир, виолину, клавирске минијатуре намењене младим пијанистима, такође и музику за позориште. Успешно се опробао и на пољу оперске музике, као коаутор опере *Сафикада*.

Светозар Саша Ковачевић био је истински посвећеник музике, који се уз композиторски и педагошки рад ангажовао у различитим доменима унапређивања нашег музичког живота. Био је један од иницијатора опсежних активности на проучавању, заштити и обнови старих оргуља у Војводини, такође и оснивач и почасни председник Фондације „Органум паноникум“, а био је и оснивач Војвођанског удружења за рану музику. Уз то, Светозар Саша Ковачевић је својевремено покренуо иницијативу за оснивања Средње музичке школе у Сомбору, која је потом убрзо формирана.

На Међународном симпозијуму „Религија и интеграција“, приређеном 2005. године у Марибору, Ковачевић је учесницима скупа представио своје погледе на поменућу тему, са освртом на сопствену композицију „Миса екуменика“. Интернационални биографски центар у Кембриџу у Енглеској уврстио је Светозара Сашу Ковачевића у публикацију *2000 изузетних интелектуалаца 21. века*.

Био је члан Удружења композитора Србије и Удружења композитора Војводине.

Одласком Светозара Саше Ковачевића српска култура изгубила је врсног и истакнутог ствараоца, чији композиторски опус чини изузетно вредан допринос нашем савременом музичком стваралаштву.

Борислав Ј. Хложан
Радио-телевизија Војводине
bhlozan1@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврамовски, Ристо 90
 Адамов Петијевић, Тамара 142
 Александровић, Нада 48
 Андрејевић, Милица 143
 Анохин, Иван 67
 Аренски, Антон Степанович (Антон Степанович Аренский) 45
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 10
- Бабић, Константин 91
 Бајић, Исидор 42, 43, 47, 49, 54, 62, 144
 Бајчетић, Предраг 152
 Бан, Матија 28
 Барачки, Ненад 144
 Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 104, 106, 107
 Батушић, Славко 148, 159
 Бачвански, Алекса 27
 Башић, Љиљана 55, 56
 Беловић, Мирослав 159
 Белодедић, Светолик 62, 63
 Бергамо, Марија 89
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 45
 Бизе, Жорж (Georges Bizet) 45
 Бингулац, Петар 87–100
 Бинички, Станислав 39, 45, 47, 49, 54, 55, 62, 144
 Бјелогрић, Борислав 143, 144
 Блаувелт, Лилијан (Lillian Blauvelt) 47
 Боито, Ариђо (Arrigo Boito) 47, 54
 Бојић, Вукашин 71
 Бојовић, Петар 45
 Брадић, Катарина 54
 Брант, Џорџ В. (George W. Brandt) 28
 Бренер, Фредерик (Frédéric Brenner) 70
- Бручи, Рудолф 161
 Бугариновић, Ингеборг 90
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 96
 Вајс, Јелена 115
 Варнава, патријарх 48
 Василић, Вера 138, 156, 157, 158
 Васиљевић, Маја 41, 45, 54
 Васић, Александар 66, 72, 73
 Венизелос, Елефтериос (Ελευθέριος Βενιζέλος) 45
 Веселиновић Хофман, Мирјана 89
 Веснић, Радослав 148
 Видаковић, Милован 19
 Видмар, Јосип 159
 Виловац, Јован 115
 Војводић Николић, Дина Д. 87–100
 Војновић, Иво 102, 114, 115, 116
 Воларевић, Лука 144
 Волтер, Шарлота (Charlotte Wolter) 27
 Вујадиновић, Видак 144
 Вујић, Јоаким 28
- Гавриловић, Андра 24
 Гавриловић, Никола 148
 Гајић, Милица 49
 Гарик, Дејвид (David Garrick) 34
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 27, 28
 Голубовић, Марија 66, 72, 72
 Гоно, француски певач 45
 Готовац, Јаков 50, 62
 Грданички, Дамаскин 144
 Григ, Едвард (Edvard Grieg) 42, 43, 45, 53
 Грујић, Милутин 79
 Грујичић, Петар Б. 9–22, 150–154
 Грчић, Јован 25

Д'Хардело, Гай (Guy D'Hardelot) 47
 Дамњановић, Паулина 56
 Дворжак, Антоњин (Antonín Dvořák) 43, 45, 53
 Де Фаља, Мануел (Manuel de Falla) 90
 Дебиси, Клод (Claude Debussy) 90, 95
 Дејанац, Душан 63, 69
 Деретић, Јован 154
 Димитријевић, Рајна 48
 Димић, Љубодраг 51
 Динуловић, Иван 44
 Добриновић, Пера 151
 Доротка, Дагоберт 49
 Дотлић, Лука 135, 156, 159
 Драгутиновић, Бранко 115
 Душановић, Станоје 148

 Ђаковић, Богдан 142
 Ђоковић, Милан 113, 114
 Ђоковић, Предраг 143
 Ђорђевић, Владимир Р. 144
 Ђорђевић, Јован 23–38, 146, 147, 148, 149
 Ђурић Клајн, Стана 54

 Екартсхаузен, Карл фон (Karl von Eckarts-
 hausen) 28
 Екхоф, Конрад (Conrad Ekhof) 34
 Енгел, Јохан Јакоб (Johann Jakob Engel)
 27
 Ердељи, Борис 67, 82
 Ердељи, Димитрије 66, 67, 82
 Еро, Марсел 48
 Ерчић, Властимир 17
 Есад-паша 45

 Зајц, Иван 62, 69
 Закић, Мирјана 121, 122, 125
 Зекић, Никола П. 39–60
 Зонентал, Адолф фон (Adolf von Sonnen-
 thal) 27

 Иванов, Всеволод Вјачеславович (Всево-
 лод Вячеславович Иванов) 102
 Иванчан, Иван 120
 Ивачковић, Сава 69
 Ивков, Весна 120
 Имамовић, Дамир 56
 Инђић, Драган 93
 Ифланд, Аугуст Вилхелм (August Wilhelm
 Iffland) 34

Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 90, 91
 Јанић, Милан 142
 Јанић, Синиша 30, 148
 Јанић Љубисављевић, Јелена 56
 Јањић, Војислав 49
 Јевтић, Богољуб 64
 Јејтс (Yates), певач 45
 Јелић, Милица 143
 Јенко, Даворин 62
 Јеринкић, Радивој 64, 79
 Јерковић, Зоран 143
 Јеротић, Владета 11
 Јовановић, Душан 47
 Јовановић, Зоран Т. 135, 156, 159
 Јовановић, Јован Змај 147
 Јовановић, Марко 144
 Јовановић, Милан Браца 47
 Јовановић, Младен 44, 45
 Јосић, Младен 48
 Јосиф, Енрико 90, 91
 Јуришић, Шимун 50

 Каран, Марија М. 89
 Караџић, Вук Стефановић 24
 Кин, Едмунд (Edmund Kean) 34
 Кнежев, Димитрије 48
 Кнежевић, Јован 29
 Ковачевић, Душан 153
 Ковачевић, Светозар Саша 161–162
 Ковачек, Божидар 24, 28, 29, 30, 31, 32, 36,
 135, 146–149, 156, 159
 Ковијанић, Гаврило 25, 26, 31
 Коловић, Лујо 44
 Коњовић, Јован 101
 Коњовић, Петар 148
 Копланд, Арон (Aaron Copland) 90
 Кордин, Александар 64, 79
 Косановић, Дејан 51
 Косић, Мирко 64
 Костић, Драгољуб 49
 Костић, Лаза 147, 151
 Костић, Страхиња 148
 Котевска, Ана 89
 Коџић, Љубомир 88
 Кресић, Драгана 53
 Кричка, Јарослав (Jaroslav Kříčka) 53
 Крлежа, Мирослав 102
 Кујунџић, Војислав 53
 Кулунџић, Јосип 101–118
 Кухач, Фрањо 120

Лазаревић, Лазар 10
 Лајић Михајловић, Данка 40, 42, 52, 53,
 54, 56, 120
 Ласкарис, Стелиос (Στέλιος Λασκάρης) 44
 Ластавица, Стефан 144
 Лаубе, Хајнрих (Heinrich Laube) 25, 26
 Лебедев, Владимир А. 67
 Левински, Јозеф (Joseph Lewinsky) 27
 Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 28
 Лесковац, Милена М. 135–140, 157, 158
 Лешић, Јосип 16
 Липовчан, Срећко 47
 Логар, Миховил 91
 Лопко, Лидија (Лидия Лобко) 26, 27

Магдић, Владимир 49
 Маглов, Марија 91
 Мазенс, члан Париске опере 44
 Мајданац, Боро 41, 42, 46, 49
 Максимовић, Божидар Божа 48
 Малбашки, Слободан 69
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 90
 Малетић, Ђорђе 31
 Мандић, Слободан 56
 Манојловић, Тодор 48, 113, 148
 Маргаритис, Лорис (Λόρης Μαργαρίτης) 44
 Маржинец, Хинко 47
 Маријаш, Бела 120, 124
 Маринковић, Драгана 40
 Маринковић, Матеја 54
 Маринковић, Соња 62
 Марић, Љубица 90, 91
 Маричић, Љубан 120
 Марјановић, Наташа 141–145
 Марјановић, Петар 27, 102, 103, 113, 114,
 135, 150–154, 156, 158, 159
 Марјашец, Евгеније 67
 Марковић, Лазар 48
 Марковић, Татјана 73
 Марошевић, Гроздана 120
 Масне, Жил (Jules Massenet) 45, 47
 Мацијевски, Игор Владимирович (Игорь Владимирович Мациевский) 119, 121,
 122
 Мацар, Александар 54
 Медић, Ивана 56, 142
 Медић, Христина 45

Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всево-
 лод Эмильевич Мейерхольд) 113
 Менделсон, Феликс (Felix Mendelssohn) 45
 Мијатовић, Мијат 39–60
 Мијач, Дејан 152, 153
 Мијо, Даријус (Darius Milhaud) 91, 95, 96
 Милановић, Биљана 41, 43, 44, 49, 54, 73
 Милановић, Миодраг 138, 158
 Милетић, Светозар 25
 Миливојевић, Никита 152
 Миловановић, Милан П. 39–60
 Милојевић, Ивана 48
 Милојевић, Милоје 44, 45, 47, 48, 50, 54,
 73
 Милосављевић, Александар 158, 159
 Милошевић, Мата 148
 Милошевић, Предраг 40, 52, 91, 144
 Милутиновић, Коста 24
 Милутиновић, Милета 48
 Миљковић, Љубинко 88
 Миодраг, Предраг 143
 Митић, Ивана 56
 Митић, Слађана 56
 Митрашиновић, Драгана 56
 Митревски, Александар С. 61–86
 Михајловић, Борислав Михиз 152
 Михајловић, Душан 148
 Михалек, Душан 56
 Мишић, Љиљана 138, 159
 Мокрањац, Василије 161
 Мокрањац, Стеван Стојановић 39, 42, 43,
 45, 47, 49, 54, 62, 69, 91, 95, 144
 Молијер, Жан Батист Поклен (Jean-Bap-
 tiste Poquelin Molière) 34
 Монтеверди, Клаудио (Claudio Monte-
 verdi) 90
 Мулалић, Мустафа 44

Настасијевић, Светомир 91
 Никић, Федор 79
 Николајевић, Снежана 92
 Николић, Атанасије 17
 Николић, Божидар Бошко 48
 Николић, Даринка 153
 Николић, Иван 64, 79
 Николић, Мирјана 87
 Николић, Софка 52
 Николова, Маја 53
 Новаковић, Оливер 116
 Новаковић, Стојан 19

Нојбер, Каролина (Caroline Neuber) 34
Нунић, Радослав 143
Нушић, Бранислав 48, 70, 153

Обрадовић, Александар 90, 91
Обрадовић, Милица 120
Обреновић, Александар 24, 45, 64
Обреновић, Милан 24
Обреновић, Михаило 25, 30
Ордоно, Морис (Maurice Ordonneau) 44
Остојић, Тихомир 144
Островски, Александар Николајевић
(Александар Николаевич Островский)
102, 112

Павловић, Раја 44
Пандуровић, Сима 48
Пападопулу, Атина 56
Пападопулос, Драгомир 89
Пејовић, Роксанда 65, 67, 70
Перић, Нинко 48
Перози, Лоренцо (Lorenzo Perosi) 43, 53
Петрић, Владимир 116
Петровић, Вељко 148
Петровић, Даница 141
Петровић, Никола, краљ 43
Петровић, Никола 148
Петрушевић, Војислав 54
Пешикан Љуштановић, Љиљана 149
Пјевалица, Љубан 120
Плавша, Душан 73, 74
Покрајац, Давид Д. 39–60
Ползовић, Миомир 138, 139
Попа, Васко 93
Попов, Дејан 144
Поповић, Берислав 119, 121, 122, 123, 124,
126
Поповић, Влада 135, 155, 156
Поповић, Душан 135, 155, 156, 157, 158
Поповић, Живко Д. 155–159
Поповић, Исидора 146–149
Поповић, Јован Стерија 9–22, 151
Пот, Иштван (Póth István) 148
Проданов Крајишник, Ира 69
Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей
Сергеевич Прокофьев) 90
Проп, Владимир Јаковљевић (Владимир
Яковлевич Проп) 121
Прпа Финк, Маријана В. 101–118
Пустишек, Ивко 51

Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 45,
47, 54, 69

Равел, Морис (Maurice Ravel) 95
Радак, Јован 63
Радека, Никола 120, 124, 125
Радић, Душан 90, 91, 93, 161
Радица, Бранко 47
Радовановић, Владан 89
Радовиновић, Жељка 56
Радовић, Раде 143
Радочић, Милена 41, 42, 46, 49
Радоњић, Мирослав 135, 156, 157
Радосављевић, Милан 48
Радужков, Раша 156
Радловић, Немања 54
Раић, Мирјана 120
Рајичић, Станојло 90
Рајков, Миливој 62, 63, 64, 67, 71
Ракитин, Јуриј Љвович (Юрий Львович
Ракитин) 113, 114
Ранковић, Сања Б. 119–134
Рахмањин, Сергеј Васиљевич (Сергей
Васильевич Рахманинов) 45
Рендла, Вићеслав 45
Речер, Хајнрих Теодор (Heinrich Theodor
Rötscher) 27, 28
Ристић, Јован 31
Ристић, Милан 90
Ристовић, Ненад 144
Ристовски, Љубица М. 146–149
Розелт, Јенс (Jens Roselt) 28

Савин, Александар Џимић 47, 53, 56
Савић, Дејана 56
Савић, Милан 25
Савић, Стефан З. 141–145
Савковић, Немања В. 23–38
Сакеларидис, Теофрастос (Θεόφραστος
Σακελλαρίδης) 44
Саразак, Жан-Пјер (Jean-Pierre Sarrazac)
15
Сати, Ерик (Erik Satie) 91, 95, 96
Сеђаков, Милан 63, 79
Сеђаков, Милутин Лала 63, 79
Сеђаков, Петар 63
Секулић Барац, Оливера 143
Сенеш, тенор 67
Симовић, Љубомир 152
Славенски, Јосип 90, 91, 94, 95

Славковић, Радмила 120
 Спасојевић, Саша Б. 39–60
 Станковић, Јован 143
 Станковић, Корнелије 95, 141–145
 Стевановић, Ксенија 95
 Степанов, Стјепан 120, 125
 Стефановић, Димитрије 142, 144
 Стефановић, Ивана 94
 Стефановић, Павле 89, 93, 94
 Стефановић, Стефан 10, 16, 17, 18, 21
 Стојадиновић, Милан 44, 48, 50
 Стојановић, Јован 144
 Стојковић, Атанасије 19
 Стојковић, Боривоје 17, 114, 153, 159
 Стокић, Жанка 48
 Стразберг, Ли (Lee Strasberg) 116
 Суботић, Јован 9, 16, 17, 18, 21, 29

Тадић, Бранко 121, 125
 Тајчевић, Марко 144
 Талма, Франсоа-Жозеф (François-Joseph Talma) 34
 Тејт, Артур (Arthur Tate) 47, 54
 Толингер, Роберт 62, 63
 Томандл, Миховил 24, 148
 Трифуновић, Витомир 91
 Тројан, Павел (Pavel Trojan) 53
 Тркуља, Јовица 64
 Троснер, Јосиф 66
 Турински, Војислав 44
 Турлаков, Слободан 41, 42, 43, 44, 45, 46, 55
 Туроман, Јован 24
 Туцаковић, Александар 44

Ћипико, Иво 45, 49
 Ћоровић, Милорад 120

Финци, Ели 114, 115
 Фирингер, Камило 148
 Флашар, Мирон 20
 Фохт (Focht), Иван 73
 Фрајт, Војтех (Vojtěch Frajt) 45
 Фрајт, Лудмила (Ludmila Frajtová) 90
 Франк, Сезар (César Franck) 90, 93

Хаце, Јосип (Josip Hatze) 47, 54
 Хацић, Антоније 26, 146, 147, 148, 149
 Хацић, Милош 135, 156
 Хелбах, Рафаел (Rafael Hellbach) 26, 27
 Херцигоња, Никола 89, 90
 Хиндемит, Паул (Paul Hindemith) 90
 Хложан, Борислав Ј. 161–162
 Хорације Флак, Квинт (Quintus Horatius Flaccus) 20
 Христић, Стеван 50, 91
 Хусаг, Марија 66

Царевић, Милан 67, 68
 Цвејић, Бранко 144
 Цвејић, Никола 54
 Цветков, Софија 66, 67, 82
 Цветковић, Соња 73
 Церибашић, Наила 56

Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 43, 47, 53, 54
 Чубелић, Твртко 120

Шевић, Милан 25
 Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 34
 Шинфлиш, Ирма 66
 Шредер, Фридрих (Friedrich Schröder) 34
 Штраус, Јохан (Strauss Johann) 44

Регистар сачинила
Тајјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЋА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Цитирана 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 јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
------------------	----------------------------	--

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
----------------------	----------------------------	--

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
-----------------------	----------------------------	--

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95)	за библиографску јединицу:	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
-------------------	----------------------------	---

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (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 и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани- слав Брборић. <i>Српски језички љриручник</i> . 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 лиџература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лиџература*. 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 лиџература наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развијању: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском јазикању*. Избор и предговор Чedomир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација 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.). *Ресав (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске публикације са више издавача:

ПАЛИБЕК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске изабелице 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 Натошевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукойис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукойиса* (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.

Прилої у серијској њубликацији:

Прилої у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летјојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилої у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакит, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монојрафска њубликација досјујна on-line:

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.

Прилої у серијској њубликацији досјујан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилої у енциклоједији досјујан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику* 68/2023

Мирјана Закић
Јелена Јовановић
Маријана Кокановић Марковић
Данка Лајић Михајловић
Милена Лесковац
Зоран Максимовић
Соња Маринковић
Биљана Милановић
Марина Миливојевић Мађарев
Живко Поповић
Ира Проданов Крајишник
Сања Ранковић

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. 68/2023 закључило 29. априла 2023. године
За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе Републике Србије