



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

69

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 MAKSIMOVIĆ, PhD
(Theatre Museum of Vojvodina)
- Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- 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

69

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 ЈЕЛЕНА Љ. ЈОВАНОВИЋ Збирка <i>Народних ђесама са ноџама</i> Тихомира Остојића и његов етномузиколошки допринос у свом и у нашем времену	11
Dr. JELENA LJ. JOVANOVIĆ A Collection of Folk Songs with Scores by Tihomir Ostojić and His Contribution to Ethnomusicology in His Time and Today	33
Др ВЕРА С. ОБРАДОВИЋ ЛЈУБИНКОВИЋ Различита теоријска схватања општег феномена игре као полазиште за разумевање синкретизма кореодраме	35
Dr. VERA S. OBRADOVIĆ LJUBINKOVIĆ Different Theoretical Understandings of General Dance Phenomenon – As a Starting Point for Understanding the Syncretism of Choreodrama	47
Мср ТАТЈАНА Д. МРЂА Историјски духовни концерт као вид едукативне делатности Вршачког српског црквеног певачког друштва	49
TATJANA D. MRĐA, MA Historical Spiritual Concert as a Form of Educational Activity of Serbian Church Singing Society in Vršac	68
Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК Сценски језик Јована Путника изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта	69
Dr. MARIJANA V. PRPA FINK The Stage Language of Jovan Putnik Expressed through Bodily Movement in the Performances of the Serbian National Theatre	86
Др ВЕСНА Ц. БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ (Ре)дефинисање српског идентитета у Словенији кроз традиционалне облике музике и игре	87
Dr. VESNA C. BAJIĆ STOJILJKOVIĆ (Re)Defining Serbian Identity in Slovenia through Traditional Forms of Music and Dance	110
Др ИРА Д. ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК Педагошка и стваралачка делатност Бранка Ченејца и његов допринос развоју тамбурашке музике у нас	111
Dr. IRA D. PRODANOV KRAJIŠNIK Branko Čenejac as a Music Teacher and Composer and His Contribution to the Development of Tamburitza Music	124

Др МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ	
<i>Голубњача</i> – драма о страдању деце	125
Dr. MARINA M. MILIVOJEVIĆ MAĐAREV	
<i>Golubnjača</i> – A Drama about the Suffering of Children	139

Др НЕМАЊА Н. СОВТИЋ	
Збирка песама <i>Пчелојављење у музици</i> Доротее Вејновић и Љубомира Николића – Уметнички прилог (де)мистификацији идеје „природног поретка“ . . .	141
Dr. NEMANJA N. SOVTIĆ	
Collection of Poems <i>Beepiphany in Music</i> by Dorotea Vejnović and Ljubomir Nikolić – An Artistic Contribution to the (De)Mystification of the Idea of “Natural Order”	158

Др МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ	
Аутентичност и уметничка интерпретација – примена психодраме у обуци уметника	161
Dr. MILJAN M. VOJNOVIĆ	
Authenticity and Artistic Interpretation – The Application of Psychodrama in the Training of Artists	178

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMORIES, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ЉИЉАНА Ж. ЧЕКИЋ	
Консолидација и ратни пут Националног позоришта Републике Српске (Први дио)	179
Dr. LJILJANA Ž. ČEKIĆ	
Consolidation and War Course of the National Theater of the Republic of Srpska (The first part)	193

Др и др ум. ТАТЈАНА Д. ДАДИЋ ДИНУЛОВИЋ	
Измештање, реконструкција, интерпретација и реинтерпретација уметничког дела сценског дизајна	195
Dr. and D. A. TATJANA D. DADIĆ DINULOVIC	
Displacement, Reconstruction, Interpretation, and Reinterpretation of a Scene Design Artwork	210

Др МИЛАН А. МАЂАРЕВ	
<i>Седам носорогових кожа</i>	211
Dr. MILAN A. MAĐAREV	
<i>Seven Rhinoceros Skins</i>	221

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Јер да њега није било – ко би се други усудио (<i>Јоаким Вујић. Сабране драме. Приредила Исидора Поповић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2022</i>)	223

Др ЛАНА ШЕХОВИЋ ПАЋУКА	
Јован Пачу, <i>Српски звуци</i> . Рапсодије за клавир, бр. 1–8. Приредила Маријана Кокановић Марковић. Нови Сад: Матица српска, 2022.	229
Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Ипак непоредиво и посебно (Зоран Максимовић, <i>Обнова Српској народној йозорицији йосле Првој свейској раји 1918–1921</i> . Нови Сад: Српско народно позориште, 2021)	231
Др БОГДАН М. ЂАКОВИЋ	
<i>Одјеци СаГласја</i> . Збирка композиција православне духовне музике Наташе Ђурагић. Приредила Наташа Марјановић. Нови Сад: Матица српска, 2022. . .	237
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	241
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	247
РЕЦЕНЗЕНТИ	253

ЈЕЛЕНА Љ. ЈОВАНОВИЋ

Музиколошки институт САНУ*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЗБИРКА НАРОДНИХ ПЕСАМА СА НОТАМА
ТИХОМИРА ОСТОЈИЋА И ЊЕГОВ
ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ ДОПРИНОС
У СВОМ И У НАШЕМ ВРЕМЕНУ**

„Покушајмо да уздигнемо своје мисли довољно високо да се издигнемо изнад проблема приказивања модерних перспектива и трендова. Тада, прво што видимо с висине, како верујем, јесте средишња идеја нашег доба – идеја синтезе. Имам у виду све различите нивое научне и хуманистичке синтезе, од индивидуалних истраживачких напора и метода, до глобалне синтезе науке и религије. Синтетисати, не значи сумирати. Реч је о моћној врсти инспирације, када све можете да видите у новом светлу, новим очима, када све обликује нови поредак, нову слику. Таква синтеза треба да одрази јединство рационалног и ирационалног, свесног и несвесног, унутар људског бића.“ (И. Земцовски; ZEMTSOVSKY 1997: 185; превела Ј. Ј.)

САЖЕТАК: Тихомир Остојић је оставио за собом рукописну збирку српских традиционалних мелодија са нотама (Архив САНУ, Етнографска збирка, бр. 268) које је забележио на простору северног Баната и Бачке, августа 1898. године. Ова збирка је за савремена етномузиколошка и шира, културолошка истраживања вишеструко интересантна: од Остојићевих методолошких принципа у транскрибовању, преко жанровске, мелодијске и текстуалне разноврсности материјала који збирка пружа, до

* jelenaj333@gmail.com

** Ова студија је настала у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Владе Републике Србије. Прва верзија текста била је представљена на скупу *Српски музички јубилеји у Будимпешти. Корнелије Сишанковић, Тихомир Остојић, Исидор Бајић, Тихомир Вујичић* у Будимпешти, од 4. до 6. децембра 2015, у организацији Српског института (Будимпешта), Музиколошког института МАН, Музиколошког института САНУ, Српске самоуправе у Будимпешти, Српске самоуправе I кварта Будимпеште, Српског културног клуба у Будимпешти и Српског позоришта у Мађарској.

могућности дијахронијског праћења одређених феномена у српској традицијској музици Војводине (и јужне Паноније, са територије некадашње Аустроугарске) и пунијег разумевања Остојићевог интересовања за фолклор у ширем контексту његовог фолклористичког и културног деловања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Тихомир Остојић, рукописна збирка, етномузикологија, *рој-џанске* песме, свадбене песме, обредне песме, дечји фолклор, приповедне песме, Банат, Бачка.

Визионарска размишљања Тихомира Остојића¹ о представљању српске културе и традиције пред великим европским ауторитетима исказана су у објављеним његовим написима и написима његових савременика (Остојић 1921; Аноним 1921; Сталић 1927; Радоњић 1935; Думић 1936), а и каснијих проучавалаца његовог дела (вид. нпр. Ковачек 1965, 1991; Петровић 2010). Остојић је, наиме, наглашавао да све оно што чини српску културу представља велику и неоспорну вредност, и да је стога неопходно пре свега своју традицију добро упознати, а затим је достојно представљати. Заступао је становиште да неговање сопствене традиције помаже у заузимању достојног места у контексту европске културе. Може се рећи да се Остојићева личност исказивала и кроз научни рад и кроз уметничке дарове; такође, из написа о њему може се закључити да је, кад је о традицији реч, у неким аспектима био и њен достојанствени носилац.

Остојићева промишљања о питањима традиције и културе (Срба кроз призму искуства других, европских и ваневропских народа) одвијала су се у време када је конституисан српски национални идентитет, тако да је његов целокупан рад – а допринос на плану очувања традиционалне музике само је један његов аспект – неопходно посматрати у том контексту. Речи самог Остојића, пре свега у говору који је одржао као привремени председник новоотвореног Скопског научног друштва (Остојић 1921), сликовито сведоче о његовој свести о потреби да домаћи истраживачи српску културу и традицију проучавају на достојан начин. „Ако ли, пак, осећамо у себи самосвести једне културне нације, онда морамо све истраживање наше земље узети ми сами у своје руке, и то што пре“ (Остојић 1921). Његово ангажовање и деловање у оквирима Матице српске и у многим другим званичним и незваничним националним институцијама показују колико су широки били његови погледи на путеве развоја и ширења српске културе и колико је настојао да укаже на потребу и смисао бављења њоме на различитим плановима (Сталић 1927: 15–16, 20–21, 29–30, 32 и даље, 44). За њега је

¹ Обично се као о месту његовог рођења говори о Семиклушу на Тиси, или Малом Семиклушу, данашњем Остојићеву (Веселиновић 1965: 65); навод да је рођен у Иђошу (Аноним 1921) не може се узети као тачан.

речено да је „имао воље, и енергије, и способности да ради, да подстиче народ и буди друштво из опште апатије у коју је било запало“; „У сваком културном и друштвеном покрету он је учествовао, радио, држао предавања, помагао“ (Аноним 1921). Одлучно је заступао став да очување традиције обезбеђује очување самосвојности/идентитета нације; томе у прилог говори навод да је Остојић сматрао да је „народна гудба (по Остојићу – ‘свирка и певање’ [прим. К. Т.] јак савезник и помагач просветно потчињеним народима“ (Томашевић 1991: 87). У том смислу, ширина његовог образовања, лична даровитост и храброст допринеле су учвршћењу става, карактеристичног и за савремено доба, да је и традицију и културу једног народа потребно посматрати као целину, и да су њихови различити аспекти подједнако значајни као њихови репрезенти.

У том светлу, за Остојића, посебна вредност коју је потребно неговати јесте музичка традиција, црквена и фолклорна; штавише, о његовом односу према музици речено је и следеће: „Укупно зрачење Остојићевог уметничког духа у коме музика заузима место његовог суштинског, емотивног покретача, плодносно је деловало на практично све средине у којима се Остојић кретао и у којима је радио.“ (Томашевић 1991: 89, 82). Његово занимање за прикупљања и проучавања усменог народног стваралаштва потекло је под утицајима Уједињене омладине српске (Матицки 1991: 28), а о његовим прилозима темама из области фолклора сазнаје се из низа рукописних и објављених података, расутих у мноштву његових написа. Као посебне тематске целине којима се бавио уочена су питања везана за епску личност Марка Краљевића и за песме о Косовском боју, затим за специфичне кратке форме усменог народног стваралаштва и народна властита имена, за питања стиха у усменом песништву и за промене у народној поезији под утицајем уметничког песништва са преласка из XIX у XX век (Матицки 1991: 29–34).

О Остојићевом доприносу култури и традицији српског црквеног појања до сада је писано у више прилика (вид. референце у: Петровић 2010). Међутим, његов однос према традиционалној фолклорној (народној) музици до сада није осветљен у пуној мери, а ова студија је практично први прилог овој теми чији је аутор етномузиколог. Основа за писање ове студије јесте Остојићева необјављена рукописна збирка, која садржи текстове песама и нотне записе и која се чува у Архиву САНУ² у оквиру Етнографске збирке, под бројем 268, насловљена као

² Остојићеве белешке о народним песмама, које се чувају у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, до сада нису биле представљене јавности; за податке о овим рукописима срдечно захваљујем проф. др Даници Петровић.

Обредне ѿесме са ноѿама из Банатѿа.³ О њој је у два наврата писао Миодраг Матицки, износећи своје коментаре и о збирци и о Остојићевом односу према фолклорном усменом стваралаштву са становишта проучаваоца народне књижевности (Матицки 1967; 1991). Различити подаци од интереса за ову тему налазе се у текстовима о његовој укупној и о његовој музичкој делатности, као и о његовом животопису (вид. нпр. Веселиновић 1965).

Тихомир Остојић је, по оцени Миодрага Матицког, „припадао плејади наших фолклориста с краја XIX и почетка XX века, који су остајали на пола пута између записивача (...) народног блага и изучавалаца појединих проблема усменог стваралаштва, (...), и фолклористе спремног за веће синтезе“ (Матицки 1991: 31). Говорећи о Остојићу као о фолклористи, Матицки има у виду његов рад на пољу народне књижевности. Рођен је и одрастао у банатском селу⁴, где је рано показао занимање за музику – певао је, играо у колу, већ као млад учио да свира на виолини, гајдама и фрули (Томашевић 1991: 83). Упамћен је по томе како је као дечак певао „танко, гласовито“ песму *У ѿеѿак се разболело ђаче* (Веселиновић 69–70, 77). Имао је прилике да учи да свира на неколико инструмената од носилаца свирачке традиције у Семиклушу, у време када је ова традиција још била витална. Учио је да свира *ејеге/вијолину* од Јове Исакова, Циганина, а на школским одморима је свирао са Проком Јокиним, познатим *свирецем/ејегушем* (помињаним у архивама као *музиканѿ* 1852). Свирању на фрули подучавао га је чобанин Васа Радин, „на крилу“ код оваца, такође у време распушта. Могуће је да је од гајдаша у Семиклушу (Мите Трендафила или гајдаша Триве) учио да свира и на гајдама. Такође, забележено је да је после једног Кола младих Срба у Будимшешти отпевао уз гусле песму *Милош Обилић и вила Равијојла*, тако да је извесно да је ову вештину савладао у мери довољној да се може појавити у јавности. Најзад, Остојић је у младости радо свирао на виолини на састанцима омладине *на рољу* у Семиклушу, некад с пријатељем у дуету или пратећи певање, а посебно пратећи игру младих (Веселиновић 1965: 76–79).

Стасао као образован музичар, фолклорној музици је, како то данас тумачимо, приступао са два аспекта: с једне стране, разумевајући феномене фолклорне праксе унутар њиховог природног контекста, и с друге стране, као музичар брижљиво однегованог укуса и искуства,

³ Судећи по рукопису, наведени наслов збирке, као и кратак опис њеног садржаја на првој страници, није дао сам Остојић, већ неко од архивара у установи којој је поверена на чување.

⁴ Према једном податку, Остојићево родно место је Иђош (Аноним 1921), што је у супротности са другим подацима који говоре о Семиклушу на Тиси као месту рођења (вид. нпр. Веселиновић 1965: 65).

а са систематичношћу и методичношћу својственим широко образованом интелектуалцу (Сталић 1927: 19, 22). Штавише, изразио је и жељу да се више посвети фолклорној музици, о чему сведоче његове речи: „Одао бих се сасвим на народну музику, па бих је штудирао“ (Веселиновић 1965: 78). Занимљиво је да је Остојић имао и веома модеран однос према одређењу фолклорне музике: кад говори о њој, понекад уместо термина *музика* користи описне, емске термине „свирка и певање“ (Томашевић 1991: 87), у складу са начином на који су је именовали носиоци традиционалне музике. Истовремено, за Остојића је забележено да је био пример личности која се, упркос свом образовању, никада није одрекла радозналости према богатству искустава која пружају сам живот и позитиван однос према њему, а исто тако и отвореност за аспекте целине самог „народног живота“ (вид. Сталић 1927: 28–29).

Етномузиколози који се баве вокалним наслеђем Срба староседелаца⁵ у Војводини и шире, у Панонској низији, наводе у својим радовима Остојићев једини објављени текст на етномузиколошке теме, „Обредне песме у Потисју“ (1900), у којем су приложени текстови песама и нотни примери.⁶ Мало је, међутим, познато да овај објављени материјал представља тек мали део Остојићевог мелографског рада на терену данашњег северног Баната и данашње Бачке, чији је резултат поменута рукописна збирка народних мелодија која се налази у Архиву САНУ. Реч је о брошираној свесци од 32 листа и 106 листова полутабака и четвртине табак. Примљена је у Српској краљевској академији 20. новембра 1922, а извештај о њој Етнографском одбору поднео је Владимир Ћорђевић фебруара 1923. године (вид. Ћорђевић 1923).⁷ Збирка је у рукопису; њено објављивање био би вредан подухват, као допринос српској и регионалној етномузикологији, а посебно ширем познавању музичког и културног наслеђа Срба и других Јужних Словена староседелаца у Панонији.

Остојић је предузео свој теренски и мелографски рад пре свега у крајевима које је добро познавао, свом родном месту и околним насељима (касније, 1908, боравио је и у Тршићу, бележећи различите на-

⁵ Термин „староседеоци“ у овом контексту се односи на део српског становништва Војводине који је на ове просторе досељен са Балкана у периоду отоманских освајања, од XIV одн. XV века, и чија материјална и духовна култура, својствена народима и етничким групама у Панонској низији, чува континуитет са културом живља (између осталих, и словенског) које је на овом терену обитавало пре поменутих сеоба.

⁶ Прилагање нотних записа радовима из области фолклористике у то време била је пракса не превише честа и уобичајена, позната истраживачима. Очигледно је да је аутор имао пуну свест о потреби укључења ове врсте докумената у научни рад, утолико пре што је био музички образован (вид. више у Глигоријевић 1993: 105–106).

⁷ Све податке у вези са пријемом збирке у СКА вид. у: Матицки 1967: 114.

родне умотворине; Сталић 1927: 27; изгледа да је то био једини његов терен поред њему блиских предела Баната и Бачке, али није познато да ли се том приликом бавио и мелографисањем). Није познато да ли је Остојић према бележењу народних песама имао исти однос као према бележењу црквених мелодија, о чему Даница Петровић пише: „Из Остојићевих једногласних рукописних бележака сазнајемо да је, када год се нашао у ситуацији да чује непознату црквену песму, узимао оловку у руке и записивао. Бележио је често и име казивача, место, датум, па и понеку занимљивост“ (1991: 70). Мотивација да бележи народне мелодије могла је потицати из наклоности „према нашем сељаку-земљораднику“ (Сталић 1927: 21). Кад је о томе реч, крајње је индикативан и речит његов однос према сељацима, који је подразумевао уважавање с љубављу, а без гордости (типичне за интелектуалце како садашњег, тако и пређашњег времена; Сталић 1927: 21). Познато је, такође, да је 1894. године од својих пријатеља из ђачког друштва „Слога“ (који су били окарактерисани као „народњаци“, поклоници националних идеја) добио на поклон гајде (свакако је, претпостављамо, реч о трогласним, *војвођанским* гајдама), о којима се са радошћу изразио овако: „Ала ће се изненадити у Семиклушу док одем о феријама с гајдама! Онда ћу тек да се пратим с момцима“ (Сталић 1927: 21). О њему је забележено и то да је „излазио на рогаље, свирао својим сељанима у виолину или у гајде, коло или кисел-воду“ (Сталић 1927: 24); такође је забележено да је на гајдама свирао и у периоду свог наставничког рада, приликом излета са својим вршњацима и, понекад, својим ученицима (Томашевић 1991: 83). Ови наводи осветљавају Остојићев жив и активан однос према традиционалном звуку, а самог Остојића означавају као једног од првих извођача традиционалне музике у редовима српске интелигенције.

Рукописна збирка о којој је реч састоји се од два дела: 1) свешчице на линије средњег формата од 32 листа, исписана руком, графитном оловком и мастилом, писаним словима, ћирилицом, са рукописима текстова и нотних записа, исписаних оловком и мастилом; свешчица је ручно пагинирана, а мелодије и текстови нумерисани у континуитету, као целина (мелодије нису издвојене посебном нумерацијом); и 2) 106 одвојених листова са преписима,⁸ полутабака (са текстовима) и четвртине табака (са мелодијама), исписаних мастилом, начињених вероватно ради лакшег читања и сналажења.

Збирка је настајала, како се може видети из белешки поред појединих записа песама, током августа 1898. и, у мањој мери, током 1900.

⁸ Преписе је, како сматра М. Матицки, урадила Остојићева супруга Јелена, и то после 1918. године (вид. Матицки 1967: 114 и фн. 4).

године (уп. такође Матицки 1991: 114). Његов рад на прикупљању фолклорних мелодија одвијао се, дакле, са већ стеченим искуством у мелографисању црквеног појања (рад на овом пољу је текао од 1883), и непосредно после објављивања његовог првог зборника црквеног појања (1887; вид. Петровић 2010: 18). Можда може бити значајан и податак да је 1899, управо у време његових теренских истраживања, у *Караџићу* објављен упитник „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба“ који су сачинили Божидар Јоксимовић и Тихомир Ђорђевић (1899; вид. и: Глигоријевић 1993: 108–109). Могуће је, наиме, да је Остојић при бележењу имао у виду и овај упитник (будући да му је могао бити доступан одмах по објављивању; нажалост, није познато да постоји белешка која би ту претпоставку потврдила).

Одредница *обредне* у наслову збирке тек је делимично оправдана својим садржајем: у њој се, поред обредних, налазе и песме других фолклорних жанрова. Чине је првенствено текстови традиционалних песама, укупно 105; нотних записа је мање – свега 43; збирка не садржи примере инструменталне нити вокално-инструменталне, већ искључиво вокалне традиције. Већи број забележених текстова него напева одговара самој традиционалној извођачкој пракси, која подразумева примену ограниченог броја карактеристичних мелодијских модела на које се у одређеним обредно-обичајним контекстима пева већи број текстова.

Остојић је свој мелографски рад обавио 1898. године, 15. 16. и 24. августа у Сенти и 25. и 26. августа у Санаду (Санади), а прикупио је песме које су његови казивачи чули и од особа из других места: Крстура, Оросламоша, Семиклуша на Тиси, Старог Бечеја, Шандора (код Суботице) и Чоке. Уз своје записе оставио је податке о местима бележења, о казивачима и о појединостима у вези са пореклом појединих песама. Збирка, дакле, поред мелодија из Баната, садржи и мелодије са територије данашње Бачке. У табели која следи могу се видети подаци о његовом теренском раду.

Важна је чињеница да је Остојић ове песме бележио у време када су многе од њих још биле у живој извођачкој пракси. Подробна анализа података које Остојић наводи у збирци у вези са казивачима, њиховим пореклом и са пореклом појединих песама, превазишла би предвиђени оквир овог рада обимом и детаљношћу, тако да ће тај део важног посла у вези са збирком и њеним смештањем у одређени контекст других познатих записа песама из доба Остојићевог теренског рада остати за будућа истраживања, свакако и за будућег приређивача ове збирке за објављивање.

Табела: Подаци о песмама из Остојићеве збирке

Место	датум, 1898.	Певачи/ казивачи	Порекло песама	Жанр	стра- на	бр. мел. /текста
Сента	15. 8.	Сока Лињачка из Семиклуша	Од мајке, родом из Семи- клуша Чока, Сента, Деска	Сватовске, религиозна, приповедна		1–34
Сента	16. 8.	Крист(ин)а из Семиклуша, баба Сока, Ленчика из Старог Бечеја	Семиклуш Бечеј, Иђош, Санад	Коледарска, коринђашка, дечје игре, лазарица		35–58
Сента	24. 8.	Бојана Блашка Плавшића, Драга Рац	Од мајке, родом из Шандора	Краљичке		59–69
Сента	25. 8.	Јелена Авра- мова из Старог Бечеја	Стари Бечеј	„На сандуку“, свадбене, шаливе		70–77
Санад	26. 8.	Лата Богојева из Крстура	Од Анке Дражине, Ћала; од Владе свирца, Кањижа; од Росламошкиње, од росламошких свираца; од свекрве и свекра, Санад; од сестре Лине, Крстур	Лирске		78–105
Санад	26. 8.	Баба Маца из Росламоша	Из доба девовања, од свираца			

Већ први поглед на Остојићеве нотне записе одаје образованог музичара. Остојићев мелографски приступ потребно је посматрати у контексту његовог времена: с обзиром на његов генерални однос према традиционалној музици, с једне стране, и у односу на мелографски рад његових савременика у Србији, с друге стране. Кад је реч о генералном Остојићевом ставу према народним мелодијама, можда га најречитије исказује мишљење да је задатак културних посленика његовог времена да просвећују народ путем уметничких обрада традиционалних песама које би могле постати део његове свакодневице (Томашевић 1991: 86).⁹ Ипак, прецизност с којом Остојић бележи појединости у вези са мелодијама, до којих је дошао приликом контаката с казивачима, говори у прилог могућности да је имао у виду и будући етнографски значај записа.

Потребно је имати у виду да је мелографисао, као и његови савременици, приликом певања казивача на терену, без помоћи звучног снимка. Поредећи Остојићеве записе са записима савременика, у првом

⁹ Остојићеве обраде народних мелодија за клавир и за хор још увек нису биле предмет (етно)музиколошких истраживања; у сваком случају, сведоче о његовој намери о остварењу једног таквог идеала културних прегалаца свог доба.

реду Стевана Мокрањца (вид. Бушетић 1906), показује се да његов мелографски приступ можемо сматрати модерним у контексту тог времена. Реч је о настојању да мелодије донесе на најобјективнији могући начин, пре свега без хармонизације или придодате клавирске пратње. Иако је очигледан недостатак општег принципа мелографисања којим би се аутор руководио кроз читаву збирку (на шта се односила најважнија, генерална примедба В. Ђорђевића који је по пријему у Архив СКА дао стручно мишљење о њој, о чему ће бити речи у наставку овог рада), она садржи одређене специфичности кад је реч о методологији записивања мелодија и певаних текстова. Најпре, у збирци нису увек потписивани текстови испод нота, већ су дати одвојено, а на истом листу, тако да је најчешће јасно да су придружени уз одређене мелодије. Ипак, има и примера када то није недвосмислено назначено: мелодија *свајшовца* записана је и уз текстове у епском и у лирском десетерцу, без експлицитне ознаке којим је тачно текстовима придружена (стр. 3); основано се претпоставља да је певана искључиво уз текстове у лирском десетерцу (вид. Сliku 1). Друга специфичност је та да су текстови бележени као низови тзв. „чистих“ стихова: у њима нису назначена евентуална понављања чланака стихова; од краћих рефрена придружених мелостиховима, претпевни и припевни су јасно видљиви у неким од примера, али постојање упевних рефрена није назначено.¹⁰ Због тога истраживачу није увек једноставно да реконструише целину мелодије и текста (такви примери су *Синоћ њаде сиња мајла њокрај Дунава* и *Ми ајдемо ди смо синоћ били*, стр. 17, мел. 44; вид. Сliku 2). Занимљив изузетак од овог правила у записивању јесте мелодија *Шћиа с' оно чује* (стр. 10, мел. 30), где је упевни рефрен *гушо* убележен као једина реч потписана испод нота (вид. Сliku 3) – Остојић је, очигледно, разумео да би занемаривање оваквог детаља у запису веома отежало његово читање и тумачење, и прибегао је најједноставнијем решењу; у другом делу збирке наилазимо на текстове доследно потписане испод нотних редова. Могуће је да је сам аутор током рада стекао одређено искуство у том погледу и да га је оно водило у каснијем раду. Идентичан принцип присутан је и у рукописима (у свешчици), и у преписима.

У Остојићевим записима можемо приметити приступ образованог музичара који не тежи „заодевању“ мелодија у унапред задате параметре који их, можда и насилно, обликују као лакше „преводљиве“ у терминима европске музичке културе, што је био доминантни принцип у приступу записивању фолклорних мелодија тог времена и времена које му је непосредно претходило. Прелом из XIX у XX век доба је када је код српских мелографа оживела потреба за верношћу мело-

¹⁰ Термини везани за рефрене коришћени су у овом раду према: Големовић 2000.

дијског записа свом оригиналном звучању, односно, за његовом *исти-нишћошћу* у највећој могућој мери, што је принцип који се данас у етно-музикологији приликом транскрибовања подразумева. Остојићев приступ у овом домену примећује се у одсуству тактица тамо где су различите метроритмичке целине диктиране метриком текста; очигледно је да је записивач уочио ову специфичност традиционалних мелодија и да ју је поштовао, и не покушавајући да мелодије упркос томе смести у класичне тактове мере. Такође, уочљиво је одсуство предзнака иза кључа којима би се сугерисала припадност одређеном тоналитету; овакав поступак је истоветан Мокрањчевом при приређивању Бушетићеве збирке (Девит 1996: XIII). Посебно вредна пажње јесте ауторова тежња да забележи мелодијска варирања: Остојић је уочене различите мелодијске покрете у току истих песама учинио јасно видљивим користећи и графитну оловку и мастило, бележећи њима разносмерна кретања мелодије. Уз један од његових записа стоји експлицитна белешка: „*Лина научила од сестре из Деске[,] шћио је над редом а у ношћама масћилом њене су варијанће*“ (стр. 10, мелодија 30; вид. Сliku 3). Понегде, ретко, наилази се на покоји празан, неиспуњен петолинијски систем изнад исписаног текста (стр. 13, мелодије обележене бројем 34 нема ни у препису). Могуће је да је постојала записивачева намера да прибележи и мелодију, али да је то из неког разлога изостало. С друге стране, на појединим местима мелодија је назначена само са по неколико тонова – вероватно услед брзог смењивања мелостихова приповедне песме, са благим варијацијама, што је онемогућило прецизно записивање у целини у кратком времену (препис који даје јаснију информацију о мелодији него оригинал јесте на стр. 10, мел. 29; вид. Сliku 3).

Индикативно је да је Владимир Ђорђевић, коме је било поверено да процени вредност збирке са становишта музичара и мелографа (вид. ЂОРЂЕВИЋ 1923), дао начелно негативну оцену, управо кад је реч о квалитету нотних записа. Његов генерални став односио се на већ поменути недостатак доследности при мелографисању. Оправданом можемо сматрати и критику која се односи на записе „овлаш плајвазом нотиране“, на присутност неких од мелодија само у фрагментима (почецима), као и на случајеве изостанка потписаних текстова и ознака за темпо. Међутим, иако је Ђорђевићев став у време када је изречен био у потпуности у складу са стандардима тадашњих професионалних музичара мелографа, из данашње перспективе његову оцену је потребно посматрати критички. Примедбом да записи у којима Остојић коришћењем двеју различитих оловака, у истим примерима, настоји да укаже на постојање мелодијских варијаната – нису јасни, Ђорђевић показује да превиђа важност ове димензије фолклорног музичког стваралаштва. Надаље, он сматра да Остојић није коректно поступио упра-

во у оним појединостима које га одвајају од других мелографа његовог времена: што није примењивао ознаке за тактове тамо где метрика није унапред одређена (већ је дефинишу фразе у тексту), као и што није бележио предзнаке иза кључа као ознаке тоналитета, упркос томе што се они односе на тонове који се не јављају у мелодијама.¹¹ Из примера који Ђорђевић даје да би објаснио своје ставове уочава се и да његово замерање Остојићу за изостављање последњег слога у запису мелостиха није оправдано, јер је у питању апокопа коју је Остојић правилно уочио (*Ускочићу, у субоџу нећу*, стр. 32, мел. 103). Владимир Ђорђевић, мада препоручује збирку за чување у Архиву СКА, не даје и препоруку за њено објављивање, претпостављајући да Остојић није доспео да оствари своју намеру да збирку посебно унапреди и приреди за штампу (Ђорђевић 1923: 2, 4).

Збирка је конципирана у највећој мери, мада не у потпуности, на основу контекста извођења песама, односно, на основу фолклорних жанрова којима песме припадају. То одаје записивачев приступ близак Мокрањчевом, који је применио приликом приређивања Бушетићеве збирке мелодија из Левча (Бушетић 1902); штавише, ова збирка показује да је Остојић био практично први српски мелограф који је пре Мокрањца у конципирању своје збирке применио критеријум фолклорних жанрова. Ову концепцију, нажалост, Остојић није успео да спроведе сасвим доследно (Матицки 1967). Очигледно је да би, при приређивању ове збирке за објављивање, морала бити урађена још једна ревизија која би идентификовала проблеме у подели материјала и понудила одговарајућа решења.

Остојићева збирка започиње свадбеним песмама, и то онима које се изводе у обредном делу свадбе. Следе групе песама следећих жанрова (термини којима их је именовао сам Остојић наведени су италиком): *рођијанске* (стр. 8–14, мел. 27–34), песме годишњег циклуса: *колега*, *краљичка ђесма*, *лазарице*, *догола*, *коринђање*, *лазаричке*, *ивањданска* (стр. 15–16, мел. 35–41; објављене су у *Караџићу* 1900), *зайевка* (стр. 16, мел. 42); у наставку су три лирске песме које су можда биле певане у току свадбеног весеља, или приликом наздрављања, будући да уз њих не стоји никаква напомена (стр. 17–18, мел. 43–46). Следе *дечје иџре* (група песама и игара које су извођене у Великом посту, стр. 19–21, мел. 47–58), затим *краљичке* (само текстови, из Сенте и Шандор(ов)а, стр. 22–24, мел. 60–66). Чини се да садржај збирке следи ауторов боравак у одређеним местима и сусрете са конкретним казивачима, од

¹¹ Оба наведена проблема у транскрибовању српских (и јужнословенских) мелодија посматрали су у својим радовима неколико деценија касније Бела Барток и Миодраг Васиљевић (Јовановић 2006: 371–374).

којих бележи песме различитог садржаја и функције. Према белешци архивара у чијем је старању збирка прихваћена у Архив СКА, а и према нашем увиду, то су следеће врсте песама: епско-лирске (приповедне), љубавне, шалтиве, *сокачке* и *винске*, записане без вођења рачуна о редоследу с обзиром на жанрове. Наведени редослед и класификација у збирци биће основа и за композицију овог рада, где ће бити дат краatak коментар појединих група песама.

Бројни текстови свадбених песама које је листом забележио у свом родном месту, али које можда делом потичу (и) из Сенте, дати су по редоследу извођења свадбених обреда и обичаја (вид. Сliku 1). Остојићев допринос познавању репертоара свадбених песама у овом делу данашње Војводине непроцењив је – мноштво текстова и бележака о приликама када се изводе, као и нотних записа с краја XIX века, осветљава ову до данас живу извођачку праксу у распону од преко стотину година.

На истој слици можемо видети запис варијанте широко распрострањене мелодије свадбених песама уз коју се пева велики број текстова у симетричном десетерцу, у Војводини познате под називом *свајтовац* (уз Остојићев запис тај термин није забележен). Ова варијанта је у мелодијском и ритмичком погледу сведена и најпре се може упоредити са записима Франца Мирецког (1815) и Емануила Коларовића (1928).¹² Занимљиво је да у Остојићевој збирци не налазимо у наставку овог напева други, контрастни, заснован на римованом катрену, присутан у записима уз *свајтовац* током целог XX века. Врло је мало вероватно да он није био у извођачкој пракси у овом делу Баната и Бачке у Остојићево време; можда је постојао неки специфични разлог што је његов запис изостао из збирке, али изостаје податак о томе уз нотни запис.

Остојић наводи још један свадбени текст, *Ајде, девојко, у нашу земљу*. Штета је што изостаје запис мелодије, а тиме и могућност поређења са до сада два једина позната мелодијска записа песме са овим почетним стихом, које су на румунској страни Дунавске клисуре у размаку од пола столећа начинили Сава Илић (Илић 2006: пример 446) и Селена Ракочевић (Ранковић 2017: 111). Остојићев запис помаже у реконструкцији ареала на којем је овај текст био певан у српским свадбеним обичајима. Наилазимо такође на једини запис текста у несиметричном, епском десетерцу, 4 + 6, *Благо нама, ево нашеј кума; њему, међутим, није придружена мелодија*.

Тихомир Остојић је, колико је познато, једини од истраживача српског музичког фолклора на простору Панонске низије који је у

¹² Вид. о хронолошком и географском аспекту записа ове мелодије: Девић 1991; Јовановић 2003б.

својој збирци формирао посебну групу песама под називом *ројџанске*, на које не наилазимо у другим збиркама народних песама. Миодраг Матицки је Остојићеве записе ових песама и белешке о њиховом извођењу оценио као посебно интересантне (Матицки 1991: 29). Остојић није забележио никакво објашњење термина *ројџанске*¹³, само је уз назив ове групе песама дописао: „то је остало од стари“ (стр. 8, мел. 27)¹⁴. Према садржају текстова ове групе песама, констатујемо да су ту сврстане (и) породичне приповедне песме са мотивом трагичног догађаја, са мотивом покајања, или са мотивом здравице. У једној од песама, *Никола се на рај наслонио* (стр. 10, мел. 29; вид. Слику 3), видимо из самог датог фрагмента мелодије да је примењен карактеристични широко распрострањени мелодијски модел који је Миодраг Васиљевић именовао као *динарски варијетет* приповедних песама (Васиљевић 1950: 344; Радиновић 2007: 37).¹⁵

У наставку наилазимо на нотне и текстуалне записе обредних песама годишњег циклуса (вид. и Остојић 1900): ноте са текстовима по једне коледарске, краљичке, лазаричке, додолске и коринђашке песме (стр. 15, мел. 35–39; вид. Слику 4). Такође, приложени су текстови још по једне ивањске и лазаричке песме (стр. 16, мел. 40, 41). Изузетан значај ових записа састоји се у неколико чињеница: 1) да се овде налази најстарији познати нотни запис једне коледарске песме из крајева северно од Саве и Дунава; проћи ће читаво столеће до настанка првог хронолошки млађег нотног записа (Големовић 1991, пример 1) за који се сматра да је прави раритет, с обзиром на то да су коледарски обреди практично ишчезли из традицијске праксе Срба ових крајева;¹⁶ 2) да запис краљичке песме одаје значајно одступање текстуалног садржаја од обредне намене, тако да се не бисмо могли сложити са наводом Миодрага Матицког да Остојић овим записом „потврђује још

¹³ На мађарском језику реч *rojta* значи *песа*. У посрбљеном облику се реч *ројџа* користи у српским говорима северно од Саве и Дунава и може имати двојако значење: афирмативно, у смислу да именује украс на тканинама, или негативно, као ознака за исцепану одећу (у ресама), знак сиромаштва или неуредности (подаци добијени из казивања Олге Плавшић, рођ. Ристић, 1901, Мохач, Мађарска – 1998, Београд; разговор вођен у зиму 1991; аудио-снимак у приватном власништву аутора овог рада).

¹⁴ Премда М. Матицки сматра да је ова Остојићева белешка дата са намером објашњења термина (вид. Матицки 1967, фн. 8), утисак је да њено значење ипак обухвата само чињеницу да су ове песме памтили стари људи, а да Остојић тумачење термина није понудио.

¹⁵ Тај модел се код панонских Срба понегде назива *асџалски*, понегде *џусларски џлас*, а Селена Ракочевић за њега користи термин *баладни џлас* (Литвиновић 2000: 212).

¹⁶ Остојићева белешка сведочи о томе да су коледарске песме „као обред нестале ‘пре својих 40–50 година’ и да су се крајем XIX века одржале уз црквене песме само код деце и Цигана као вид коринђања“ (Матицки 1991: 29). Нотни записи су, како је речено, изузетно ретки, док забелешки о текстовима коледарских песама из горњег Баната и Поморишја (простор данашње Србије и Румуније) има више (вид. ДЕЈАНАЦ 2008).

живу традицију краљичких песама“ (1991: 29); 3) напев лазаричке песме, као и поједини стихови из другог записа самог текста, упућују на претпоставку да су овакве песме већ у то време изводиле Ромкиње (GOLEMOVIĆ 2006); 4) напев коринђашке песме, модел *īe–a–īe–e*, свакако припада збиру културног наноса из Средње Европе, о којем ће бити речи касније у току овог рада; 5) текст (тачније, његов фрагмент – само два стиха) ивањске песме сведочи о некадашњој пракси певања песама овог жанра у Војводини, и то „на сватовски глас“, како је Остојић прибележио; вероватно је реч о мелодији идентичној оној коју је на територији Мађарске записао Тихомир Вујичић, са потпунијим текстом (Vulić 2020, пример 153). Ово је уједно и прва група песама у збирци у којој Остојић доследно записује текст песама испод нота; тај принцип он затим примењује кроз целу збирку.

Кад је реч о вокалним облицима који се изводе у склопу посмртних обичаја, збирка садржи два документа: запис текстова једне *зайевке*¹⁷ и једне песме лирског садржаја. *Зайевка* је представљена само записом текста, не и мелодије. Текст је делимично у стиховима променљиве версификације (измењују се: симетричан осмерац, шестерац, једанаестерац, дванаестерац, седмерац, епски десетерац, деветерац; у стиховима у једанаестерцу појављује се и упевни рефрен *мајко*).¹⁸ Могуће је да је мелодијски запис овог примера изостао управо због пуне свести аутора о томе да је његово бележење у датим условима претежак задатак (будући да су ритмичке и мелодијске карактеристике сложене, непредвидљиве и подложне варирању/импровизацији, да би могле бити прецизно забележене на основу само једног слушања, без ослањања на звучни снимак) и вероватно је да је управо због тога радије одустао од записивања, него да транскрипција буде непрецизна и са превише нерешених детаља. На другом месту у збирци, уз запис текста *Гором језде кићени сватјови*, са тек назначеним иницијалним тоновима мелодије (стр. 25, мел. 70), Остојић је забележио да певачица (Ј. Аврамова из С. Бечеја) казује „да су ову песму певали на сандуку једне своје другарице у очи погребна на глас“. На основу назначених почетних тонова песме (можда уписаних да послуже само као минимални подсетник за физиономију мелодије већ познате записивачу), можда се може донекле претпоставити да је реч о широко распрострањеној мелодији

¹⁷ М. Матицки о белешци уз овај запис, која описује околности под којима је он начињен, говори као о „јасним потврдама о постојању професионалних нарикача“ (Матицки 1991: 29). О томе се, по нашем мишљењу, још може дискутовати.

¹⁸ Утисак да је реч о „прозној тужбалици“ (Матицки 1967: 114) ипак, чини се, не одговара њеном стварном облику; не само да су стихови уочљиви (додуше, различите версификације) већ су на тај начин, а не као прозни текст, и нотирани у збирци; највероватније је да тако записани стихови одговарају певаним целинама (које, нажалост, нису нотом забележене).

чије се варијанте налазе на простору Панонске низије, али и у области Србије и Босне и Херцеговине (Илић 2006, пример 21), као и јужно од Саве и Дунава (Јовановић 2002, примери 8, 65–70), премда ове варијанте, колико је познато, листом припадају циклусу свадбених, а не посмртних обреда. Такође, белешка о певању „на глас“ занимљиво је сведочанство о емској употреби овог термина међу војвођанским Србима и о томе би се могло посебно писати.

Даље, напев баладе, одн. приповедне песме *Лејла Јана љолубове 'рани* (стр. 18, мел. 46), поред *динарској варијететџи*, мада ређе, такође је заступљен у певању код Срба на простору Војводине и Панонске низије, иако каснији записи (настали током XX века) сведоче о његовом присуству у лирским, а не приповедним песмама (уп. FRACILE 1987, примери 88, 89, 93–98; Литвиновић 1999, примери 42, 43; РАКОЧЕВИЋ 2002; Илић 2006, примери 254–259, 494, 495, 497; Јовановић 2015, примери 24, 73).

За истраживаче је изузетно занимљива и драгоценa група песама коју је Остојић насловио као *Дечје иџре* (стр. 19–21, мел. 47–58; (вид. Слику 5). Поред дечјих игара, реч је и о играма које су извођене у току Великог поста. Познато је да је жанр дечјих игара формиран делимично придруживањем игара и песама које су у даљој историјској прошлости имале обредну функцију, и то највише у склопу пролећних, покладних, или свадбених обреда и обичаја. Један од примера дечјих игара о којима се зна скоро искључиво из описа игре и навода текста, чији нотни записи практично не постоје, изузев у Остојићевој збирци, јесте *Умре, умре Рајоле* (стр. 20, мел. 50).¹⁹ Међу Остојићевим записима наилазимо на праву ризницу, јер се физиономије многих од ових песама и игара могу упоредити са варијантама у истом жанру записаним код Срба у Војводини и другим панонским крајевима касније, током XX и почетком XXI века. Такође, ови записи пружају предрагоцену грађу за систематизовање података о мелодијским моделима обредних песама и њиховој географској распрострањености. Неколико записа показује више или мање сродности са моделом који је Димитрије Големовић назвао *обредним љласом* (GOLEMOVIĆ 1997), тако да пружају материјал за проширење дискусије око његовог порекла, старине и жанровске припадности, посебно кад је у питању традиционални репертоар војвођанских Срба.

Један од могућих праваца даљих размишљања представља тема мелодијских модела који су крајем XIX века били извођени у овом контексту. Наиме, Остојићева збирка је управо у том погледу драгоценa,

¹⁹ Вид. више о игри, садржају текста и о распрострањености песме (поред Баната, у питању је и Срем): СТРАТИМИРОВИЋ 1936: 146–150.

јер се у њој наилази не само на велики број мелодијских записа некадашњих обредних песама и игара, већ и на разноврсност овог репертоара у мелодијском погледу. Током XX века, на географски широком терену се углавном наилази на појаву редукције овог репертоара кад је реч о мелодијама: далеко најчешће забележени мелодијски модел јесте онај који именујемо као *īe–a–īe–e*, односно, *сол–ла–сол–ми*, или *ринџераја моџив*, преузет из средњоевропске, односно, немачке традиције и који је узео примат у дечјем фолклору нарочито код Срба у Панонској низији, али и у градовима, не само северно већ и јужно од Саве и Дунава. Отуда се за многе песме и игре чије су мелодије у *ринџераја моџиву* забележене током друге половине XX и почетком XXI века (вид. нпр. FRASILE 1987, примери 3, 4, 16, 17–20, 22–24; РАКОЧЕВИЋ 2002, примери 3, 29–32, 37, 137; ЈОВАНОВИЋ 2003а; 2015, примери 1, 6, 7, 9, 12), у недостатку записа старијих варијанти, тешко може претпоставити на какве су мелодије певане у прошлости, пре него што је превладао средњоевропски утицај. Управо нам из тог разлога ова збирка може помоћи да стекнемо увид у некадашњу хетерогеност мелодијског материјала у жанру дечјег фолклора, посебно у контексту сазнања о упливу који су у дечји фолклор крајем XIX и кроз читав XX век имали поједини обредни жанрови чији су носиоци одрасли.

У наставку, наилазимо и на записе *сокачких* и *винских* песама. Ови термини су овде коришћени као етски, будући да се не налазе у самој збирци. Израз *сокачке* постоји у широкој употреби код Срба у Панонској низији (вид. нпр. ЈОВАНОВИЋ 2015: 92–93) за песме са забавном и комуникацијском функцијом које момци певају током вечери на сокаку – потиче из живе традицијске музичке праксе која се одржала до дубоко у XX век. С друге стране, одредница „винске песме“ води порекло из традиције уређивања штампаних песмарица и класификације њихових садржаја.

Занимљиво је да се у примерима српске вокалне традиције у Панонији наилази на примере спајања фолклорног и црквеног певања, и то текста фолклорног порекла и мелодије српског Осмогласника. Таква је љубавна песма испевана на тропарски напев првог гласа (стр. 30, мел. 97; вид. Сliku 6). Мелодијска линија је, наиме, идентична са првом и другом формулом тропара за Богојављење, а први стих песме је чак и преузет из овог тропара: *Во Јордање крешајушусја*; изостављене су речи *Тебје, Госџоди* на крају другог модела напева, вероватно ради постизања риме између првог и другог стиха. О појави контаминације фолклорног и црквеног појања у српској традицији до сада није много писано, а примери ове врсте су за сада познати у малом броју (вид. нпр. ПЕТРОВИЋ 1982). Кад је реч о Панонској низији, сличан пример је забележио Тихомир Вујичић у Помазу (ок. Будимпеште), испеван на

самогласни (а не као што је у збирци наведено, тропарски) четврти глас „српско-византијског пјенија“ (вид. Vučić 2020, пример 175).

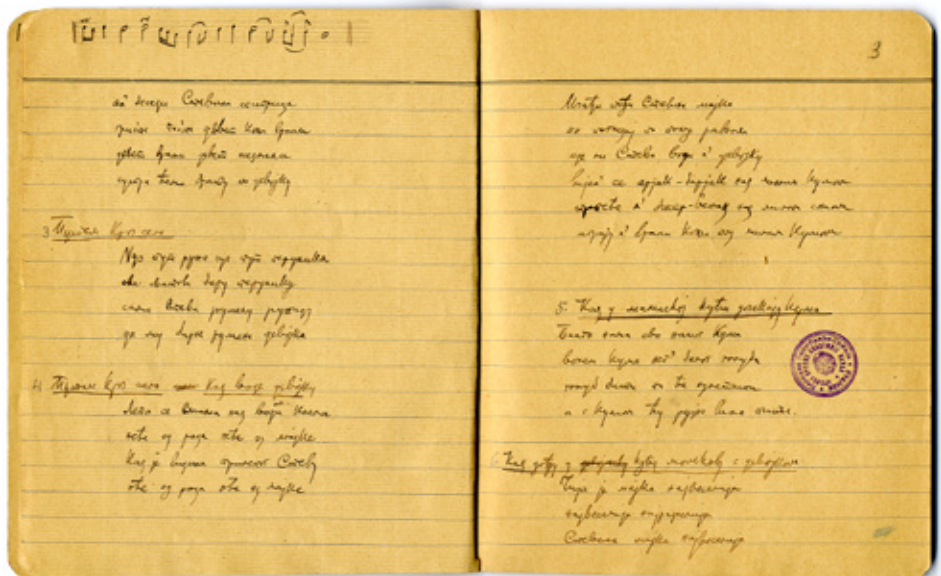
Према свему што је речено, очигледно је да увид стручњака у садржај рукописне збирке Тихомира Остојића, насловљене као *Обредне народне њесме са ноџама из Банатџа*, тек треба да дџ свој пуни допринос савременим проучавањима вокалне традиције Срба староседелаца у Банату и шире, у Панонској низији. Реч је, пре свега, о значају ове збирке за дијахронијска компаративна проучавања, поготово кад су у питању обредни жанрови, чије је сагледавање, генерално, отежано услед недостатка старијих нотних записа. Такође, увидом у ову збирку олакшана су упоредна сагледавања традиција различитих етницитета на овом терену крајем XIX века и у периоду од једног столећа, од времена бележења до данас, као и интеркултурних релација традиција села и града. У том погледу, Остојићеви нотни записи вредан су допринос. Објављивање ове збирке било би у том смислу значајан корак напред, уз консултовање свих расположивих извора – од самог рукописа и објављеног Остојићевог чланка о обредном певању, преко написа стручњака о његовом раду, до употпуњења научне елаборације његовог доприноса српској и регионалној етномузикологији. Колико год да се данас о Остојићевом раду пише, колико год се дубоко и темељно бавили његовом делатношћу и доприносом на различитим пољима културног и националног живота његовог времена, утисак је да ће увек остати понеко недовољно осветљено поље. С обзиром на то, надам се да ће овај рад његовој свестраној, визионарској, даровитој, по много чему несвакидашњој личности, вратити дуг дисциплине којом се бавим за допринос који јој је дао.

Лакоћа с којом је исказивао ставове који се односе на пулс и живот једне заједнице одају личност у чијим визијама основу чини *начело хармоније*. Ово начело је у својим промишљањима следио један такође знаменити Остојићев савременик – велики, а до данас заборављени, српски научник Коста Стојановић. У домену природних наука, то је био „самосвојан и смео мислилац, који напушта утабане стазе и превазилази дисциплинарна ограничења“, за чије се дело може рећи да има филозофску, научну и политичку димензију и који се залаже за „синергијски развој дисциплина, премошћавање семантичког јаза и укрштање одвојених токова истраживања“ (Петровић 2005: 239, 241, 242). Чини се да су оваква размишљања заједничка обојици савременика. Није познато да ли су Остојић и Стојановић имали прилике да се сретну, али је пажње вредна чињеница да су у истом раздобљу развоја српске научне, културне и националне мисли деловали, сваки у свом домену, са тежњом да достигну идеал синтезе различитих аспеката људског постојања. Штавише, етичко начело, које се, нераздвојно са

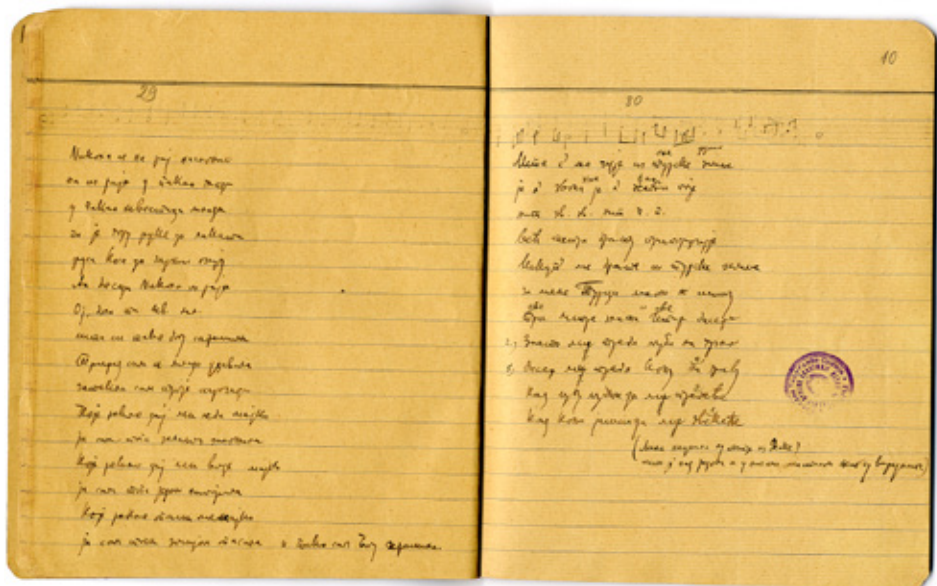
естетским, с разлогом може сматрати највишим стваралачким начелом људског рода (Петровић 2005: 28), и сам Остојић наглашава, доводећи га у везу са практичним, конкретним корацима у правцу развоја српске културе и самог постојања:

Ја сам досад говорио више о моралном моменту овога нашега покрета. Али има он и своју практичну страну. То се двоје, управо, не може ни делити, нити се дели. Ми их делимо само апстракцијом, у мислима. У ствари, сваки практичан успех има свој морални рефлекс, а свака и најтеоретскија наука – ако се тако може рећи – има и практичне сврхе. [...] Ми хоћемо да истражимо, да нађемо, да утврдимо чињенице наше земље. Све чињенице, све могуће чињенице: и тла и климата, и свега онога што је у вези с њима и што зависи од њих; и историје и историјске судбине народа који су живели и који живе на тлу овога краја. Истражујући тако крупне и важне, управо судбоносне, чињенице, не испитујемо ли ми и услове наше егзистенције? А има ли што практичније на свету него познати услове своје егзистенције? (Остојић 1921: 10).

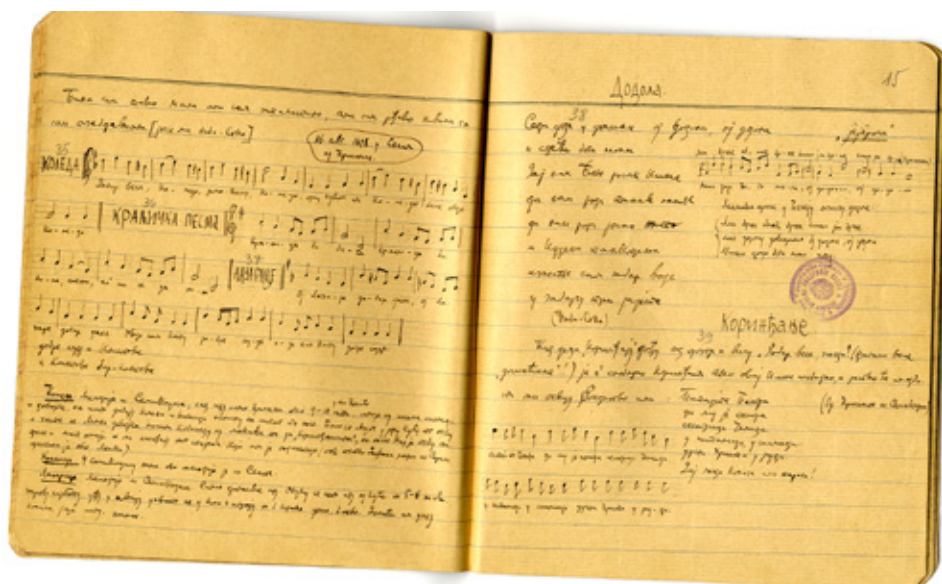
Зато није необично да је један од аналитичара Остојићевог рада своје утиске изразио следећим речима: „Наша вера у људско била би далеко сигурнија када бисмо много појава прошлости могли мерити етичким и општељудским аршином вредности Тихомира Остојића“ (Ковачек 1991: 7).



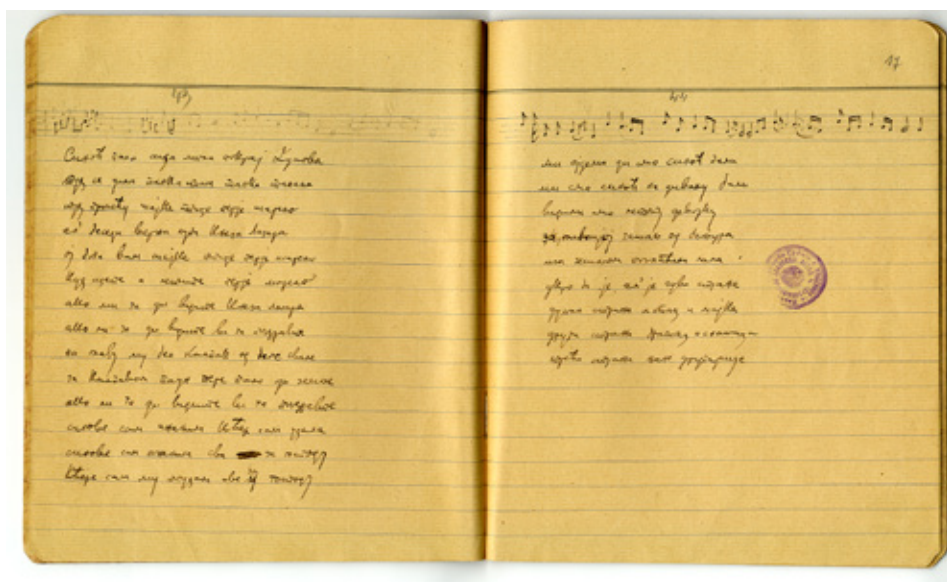
Сл. 1. Рукописна збирка Тихомира Остојића, стр. 3: Нотни запис српског свайовца и текстова песама на које се он пева.



Сл. 2. Рукописна збирка Тихомира Остојића, стр. 17: Нотни записи и текстови Синоћ јапа сиња майла јограј Дунава (бр. 43) и Ми ајдемо ди смо синоћ били (бр. 44).



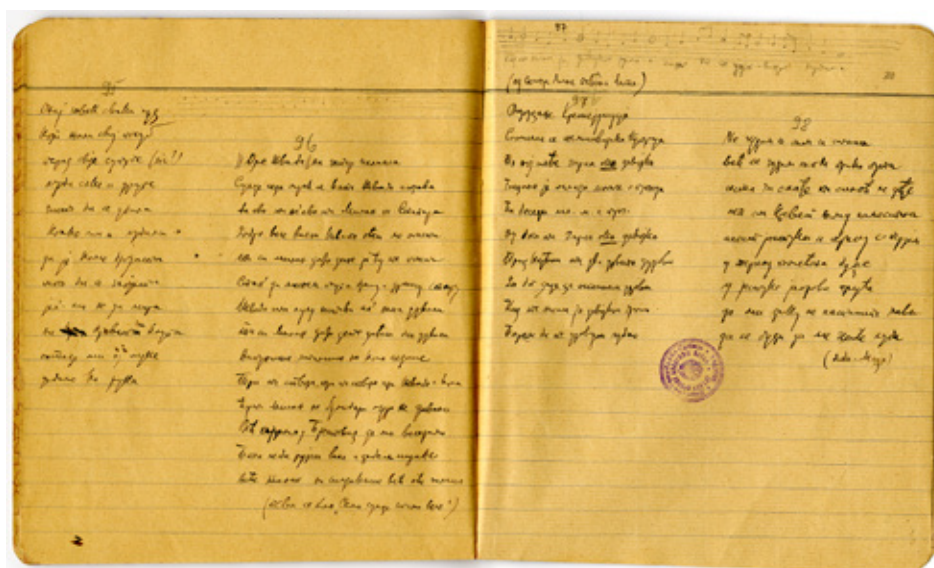
Сл. 3. Рукописна збирка Тихомира Остојића, стр. 10: Нотни записи и текстови Никола се на рај наслоњио и Шћипа с' оно чује из њурске земље (бр. 30).



Сл. 4. Рукописна збирка Тихомира Остојића, стр. 15: Нотни записи и текстови обредних песама из Потисја (бр. 35–39).



Сл. 5. Рукописна збирка Тихомира Остојића, стр. 19: Нотни записи и текстови певаних мелодија уз деčје игре (бр. 47–49).



Сл. 6. Рукописна збирка Тихомира Остојића, стр. 30: Нотни запис и текст песме о Богојављењу (бр. 97).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „† Тихомир Остојић 1865–1921.“ *Јединствено, ордан Демокрајске сѣранке* год. III (б. б.) (21. октобар 1921): 1.
- БУШЕТИЋ, Тодор. „Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча.“ У: *Српски етнографски зборник*. Књига трећа. Београд: Српска краљевска академија, 1902.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космеју*. Београд: Просвета, [1950] 2003.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Рајко Л. „Тихомир Остојић и Остојићево.“ *Зборник Мајице српске за књижевности и језик* књ. XIII, св. 1 (1965): 63–89.
- ГЛИГОРИЈЕВИЋ, Јелена. „Написи у часопису *Караџићу* у вези с народном и црквеном музиком.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 12–13 (1993): 101–114.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Музичка традиција банатских Срба.“ У: *Народне игре Србије – траја, св. 1, Народне игре у Банату*. Београд: ФМУ, 1991.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. *Рефрен у народном певању, од обреда до забаве*. Бијељина: Реноме; Бања Лука: Академија умјетности, 2000.
- ДЕВИЋ, Драгослав. „Сватовска песма *Одби се јрана од јорјована* и особеност њеног напева.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 8–9 (1991): 125–130.
- ДЕЈАНАЦ, Душан. *Лицем за сунцем*. Кикинда: Борац, 2009.
- ДУМИЋ, д-р Љуба. „Сећање на Тихомира Остојића.“ *Годишњак Мајице српске. Календар за пресјуину 1936. јодину* (1936): 88–98.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. Реферат Влад. Р. Ђорђевића о „Збирци народних обредних песама са нотама из Баната“ од Тих. Р. Остојића, рукопис. Архив САНУ, Етнографска збирка, 1923: 375/62.
- ИЛИЋ, Сава Ј. *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Караџеваца у Румунији*. Прир. Ј. Јовановић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Музиколошки институт САНУ, 2006.
- ЈОВАНОВИЋ, Јелена. *Сѣтаринске свадбене љесме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумагији)*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2002.
- ЈОВАНОВИЋ, Јелена. „Неколико до сада необјављених песама годишњег циклуса из Мохача.“ У: *Друшћивене науке о Србима у Мађарској*. Ур. Н. Чобелић, М. Мацура, Г. Башић, П. Ластаћ. Београд: Научни скупови САНУ, књига CI, Одељење друштвених наука, књ. 22. Будимпешта: Самоуправа Срба у Мађарској, 2003а. 135–144.
- ЈОВАНОВИЋ, Јелена. „Генеза напева српских свадбених песама у Горњем Банату у Румунији.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 28–29 (2003б): 7–16.
- ЈОВАНОВИЋ, Јелена. „Маргиналије Миодрага Васиљевића о студији Беле Бартока *Морфологија српско-хрватских народних вокалних мелодија*.“ *Музикологија* 6 (2006): 365–393.
- ЈОВАНОВИЋ, Јелена. *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији: сведочанства на истаку XX века*. Темишвар: Савез Срба у Румунији; Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015.
- ЛОКСИМОВИЋ, Божидар, Тихомир Ђорђевић. „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба.“ *Караџић* I, св. 7/8 (1899): 155–161.
- КОВАЧЕК, Божидар. „Библиографија радова Тихомира Остојића.“ *Зборник Мајице српске за књижевности и језик* књ. XIII, св. 1 (1965): 231–252.
- КОВАЧЕК, Божидар. „Тихомир Остојић – професор, просветитељ.“ *Свеске Мајице српске* 20 (1991): 7–11.
- КОЛАРОВИЋ, Емануил. „Србска народна музика“, у: *Србске лејојиси*, четврта частица, IV (15): (1828) 114–116.
- ЛИТВИНОВИЋ, Селена. *Музичка традиција Срба околине Панчева*. Љубитељима музике. Књига 2. Панчево: Музичка школа „Јован Бандур“, 1999.
- ЛИТВИНОВИЋ, Селена. „Баладе у Доњем Банату.“ *Свеске. Књижевности, уметности, култура* 51–52 (2000): 209–218.
- МАТИЦКИ, Миодраг. „Необјављена збирка народних песама Тихомира Остојића.“ *Прилози за књижевности, језик, историју и фолклор* књ. XXXIII, св. 1–2 (1967): 114–121.

- Матицки, Миодраг. „Тихомир Остојић и народна песма.“ *Свеске Мајице српске* 20 (1991): 28–34.
- Остојић, Тихомир. „Обредне песме у Потисју.“ *Караџић* II, св. 6/7 (1900): 112–119.
- Остојић, Тихомир. *Говор којим је ојворио прву седницу привремени председник Др. Тихомир Остојић*. Скопље: Скопско научно друштво – Прва српска штампарија „Вардар“, 1921.
- ПЕТРОВИЋ, Александар. *Аналогија и ениројија. Филозофија природе и хармоније Лазе Косића и Косије Стојановића*. Нови Сад: Матица српска, 2005.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Црквени елементи у српском обредном певању.“ *Balkanica XIII–XIV* (1982–1983): 463–478.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Тихомир Остојић и српско појање.“ *Свеске Мајице српске* 20 (1991): 68–77.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Тихомир Остојић и српска музичка баштина.“ У: *Православно српско црквено певање по старом карловачком начину уредисо Тихомир Остојић за мешовити и за мушки лик*. Прир. Д. Петровић и Ј. Вранић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Музиколошки институт САНУ, 2010.
- РАДИНОВИЋ, Сања. „Српске народне баладе и етномузикологија – немогућа мисија.“ *Нови звук* 30 (2007): 34–51.
- РАДОЊИЋ, д-р Јован. „Тихомир Остојић (17 VII 1865 – 18 X 1921).“ *Српски књижевни гласник* 24 (1935): 52–60.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- РАНКОВИЋ, Сања. „Изабране традиционалне песме.“ *Семинар традиционалних ишара и ијесама Срба из Хомоља, Дунавске клисуре и Пољације. Приручник* (з. Ранисављевић, М. Рашић, С. Ракочевић, ур.). Крупањ: Циотис, 2017.
- СТАЈИЋ, Васа. „Тихомир Остојић.“ *Летопис Мајице српске* CI, св. 313 (1927): 15–45.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАѢИЋ, Вук. *Народна српска ијеснарица, часић вишора, у Виенни 1815*. Сабрана дела Вука КараѢића. Књига прва. Београд: Просвета, [1815] (1964/5).
- СТРАТИМИРОВИЋ, Ђорђе. „О неким народним песмама паганског порекла.“ *Годишњак Мајице српске, Календар за иресуиу 1936. годину* (1936): 139–150.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. „Тихомир Остојић и музичко просвећивање.“ *Свеске Мајице српске* 20 (1991): 82–89.
- GOLEMOVIĆ, Dimitrije O. „Srpsko narodno pevanje u razvojnom procesu: od obredne do ljubavne lirike.“ У: *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1997, 23–55.
- GOLEMOVIĆ, Dimitrije O. „Romi i srpska obredna praksa.“ У: *Čovek kao muzičko biće*. Ur. I. Čolović. Beograd: Biblioteka XX vek, 2006, 123–161.
- ВУЈИЋИЋ, Тихомир. *Музичке традиције Јужних Словена у Мађарској*. Будимпешта: Музиколошки институт ИЧН – Кућа традиција – Српски институт – Удружење Вујић, 2020.
- ZEMTSOVSKY, Izaly. „An Attempt at a Synthetic Paradigm.“ *Ethnomusicology* 41/2 (1997): 185–205.

Jelena Lj. Jovanović

A Collection of Folk Songs with Scores by Tihomir Ostojić and His Contribution to Ethnomusicology in His Time and Today

Summary

The paper deals with a manuscript collection of Serbian traditional melodies with scores left to the SASA Archive (Ethnographic Collection, No. 268) by Tihomir Ostojić (1865–1921), a professor at the Serbian Orthodox Grand Gymnasium in Novi Sad, a scholar of Serbian church and folk singing, literary and theatrical critic, secretary of the Matica

Srpska, and dean of the Faculty of Philosophy in Skopje. It is a collection of songs that Ostojić wrote down in the field, in villages of northern Banat and Bačka in August 1898, and entitled it *Obredne narodne pesme sa notama iz Banata* (Ritual Folk Songs from Banat with Scores). For the first time, this paper provides an expert commentary on the contents of this rare collection. It is primarily the evidence of the Serbian folk music genres in these geocultural areas, then the melographic and methodological starting point of the author of the collection, and the long-term goals with which he started and carried out this work. It is argued that with the help of this collection, certain phenomena in the Serbian traditional vocal heritage of Vojvodina and southern Pannonia can be more successfully followed from a diachronic perspective. Finally, thanks to the collection, Ostojić's interest in folklore can be seen more fully in the broader context of his general cultural activity.

Keywords: Tihomir Ostojić, manuscript collection, ethnomusicology, *rojtanske* songs, wedding songs, ritual songs, children's folklore, narrative songs, Banat, Bačka.

БЕРА С. ОБРАДОВИЋ ЉУБИНКОВИЋ

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Факултет уметности, Звечан – Косовска Митровица*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

РАЗЛИЧИТА ТЕОРИЈСКА СХВАТАЊА ОПШТЕГ ФЕНОМЕНА ИГРЕ – КАО ПОЛАЗИШТЕ ЗА РАЗУМЕВАЊЕ СИНКРЕТИЗМА КОРЕОДРАМЕ

САЖЕТАК: У раду се испитују различита филозофска, теоријска, књижевна схватања и промишљања општег феномена игре, као и засебног чиниоца тог феномена – уметничке игре/плеса¹. Сучељавају се мишљења различитих филозофа, теоретичара, књижевника, уметника. Трага се за узајамним додирима обухваћених теоријских оријентација, одликама самог феномена уметничке игре а и одговором о сврховитости и озбиљности истог. Истражује се кореспонденција између Шилерове теорије о игри и Ничеовог схватања уметности, кроз призму аполонског и диониског естетичког конструкта, како би се, из тог оквира, боље разумела кореодрама као особена форма синкретичке сценске уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: феномен игре, уметничка игра, модерна игра, савремена игра, кореодрама.

Игру – као комплексан феномен (*game, play, dance*) и шири свеобухватан појам који у себе укључује уметничку игру (*dance*) тј. балет, плес, модерну, савремену, цез игру итд., тумачили су на различите начине филозофи, психолози, антрополози, социолози културе, књи-

* vera.obradovic@art.pr.ac.rs

¹ У овом раду термини *уметничка игра* и *илес* користе се као синоними, као и у претходним мојим ауторским текстовима. Домаћи етномузиколози и етнокореолози користе искључиво термин *илес*. Почетком XX века, Мага Магазиновић, пионирка модерне експресионистичке игре односно кореодраме код нас, служила се термином *уметничка игра*. Смиљана Мандукић, као Магина савременица и српска играчица и кореографкиња слободне модерне игре, такође користи исти термин: *уметничка игра*. У државним правним актима у употреби је *уметничка игра*, термин који су користиле горепоменуе модернисткиње и пионирке модерне игре и кореодраме. Петар Скок у *Етимолоијском рјечнику хрватскога или српскога језика* за *игра* као синоним користи термин *илес*, а за глагол *илесати* – *играи*, *ианцаи*.

жевници, теоретичари различитих епоха и теоријских оријентација. Посматрајући историјски развој игре (управо у поменутом ширем значењу тог појма: *game, play, dance*), она се, с једне стране, може сагледати као непобитна људска потреба којом се обављају неопходне радње које обезбеђују и осигуравају даљи живот. На пример: у племенској заједници веровало се да ће ритуално играње, односно извођење сцене у којој се приказује како се лови дивљач, као магијска активност дати позитивне резултате у реалности, у планираном лову. Исто тако, са развојем друштва, игра делује као резултат доколице и слободног времена, као активност без озбиљности и неке одређене сврхе изван себе саме, односно као средство забаве које доприноси испуњењу слободног времена, пражњењу сувишне психичке енергије и остварењу промене психичког стања појединца. Свака игра изграђује властита правила и укључује људско тело, било да је реч о игри пиљака, карата, компјутерским играма, спортским такмичењима и слично. Једнако важи и када се ради о класичној балетској, односно уметничкој игри. Неретко, игра је тумачена и као бекство од рада, као псеудоегзистенција или пак, насупрот томе, као припрема за живот и рад. Рефлексије различитих мислилаца о игри (као свеобухватном феномену / *game, play, dance*), њеном значају и утилитарности, сасвим су различите и опозитне, те утолико занимљивије. Но, извесно је једно: игра преображава и изображава онога који игра или онога који се игра, па макар то било само на нивоу тренутног расположења. У психолошком смислу, она доприноси свестраном развоју слободне личности и њене маште и самореализацији стваралачког бића. Представља значајан фактор у развоју креативности и солидну основу сваког креативног деловања и процеса. Игром су детерминисани људско постојање и свако друштво.

*Хераклиј, Платон, Аристотел –
онтолошка промишљања феномена игре*

Пођимо од промишљања античких филозофа, а она су дакако везана за Хераклита, Платона, Аристотела. У онтолошком промишљању игре чини се својеврсни искорак, померајући је из скученог оквира људске делатности ка разумевању универзалног космичког поретка и битка света. Човек је сагледаван као жива играчка богова, а управо из тог односа тумачена је сва људска креативност јер „човек није само играчка коју ствара нека ћудљива моћ, већ је претходно обликован у логосу и пошто је предмет божански стваралачког уживања, он је у могућности да подражава стваралачку моћ бога“ (Узелац 1987: 78). Дакле, додирнути есенцију игре значи покушати да се разоткрије тајна

не само божанског већ и овоземаљског људског стварања и постојања. Искључиво игра стоји у основи сваког уметничког, стваралачког чина. Она је први покретач таквог чина и његова главна „супстанца“. Отуда, сматрам да уметност треба посматрати, истраживати и анализирати као одуховљену и опредмећену игру.

До нашег времена није изнета општеприхваћена теза којом се у потпуности тумачи најстарији, чувени Хераклитов 52. фрагмент о игри, о чему детаљно пише Милан Узелац у делу *Филозофија игре*. „Време је дете које се игра размештањем камичака; царство детета“ (Исто 76). У анализи Хераклитове сентенце о игри егзистира јасан проблем тумачења фрагмента, јер се анализира мисао издвојена из целине и из контекста њеног свеукупног смисла. Шта је у Хераклитово доба могло да значи ређање камичака као активност и на које трајање се односила сентенца, да ли је у питању људски век или космичко време попут вечности; да ли је размештање камичака могао да буде некакав посебан начин рачунања временског тока, бележења важних животних догађаја или пак нешто сасвим различито, остаје нам као неразрешено питање. Да ли метафоричном Хераклитовом фрагменту приписати космогонијске идеје? Чини се као вечита филозофска апорија и инспирација за различита хипотетичка промишљања. Но, једно је извесно, времену је дато својство игре, а сам Хераклит Мрачни је волео да се поиграва речима и њиховом мистиком, те је из такве властите игре и стекао надимак Мрачни.

У старој Грчкој Платон ће свакога ко не уме да се игра и да игра/плеше видети као необразованог, али и истицати да је теже наћи доброг учитеља за тело него за душу. „Све је играло у старој Грчкој, и људи и богови, и шумска и морска бића, и сатири, и силени, и нимфе и менаде. (...) Један антички песник је говорио да је плес истовремено и слика друштвених нарави и слика душевности једног времена. Одишта, покрет је то остао и до данашњег дана“ (Дучић 1995: 25). Управо у античкој Грчкој (где је све играло) плес се сагледавао као активност која у себи носи потенцијал да васпитава грађане и доприноси врлини. „Хорска игра, као једна целина, обухватала је целокупно васпитање за нас, зар не? А један део овог васпитања су ритам и хармонија, оно што се односи на глас. (...) А други део који се односи на покрете тела слаже се, додуше, у ритму с кретањем гласа, али се у покретима тела управља према неком нарочитом закону, исто тако као што се и мелодија односи на кретање гласа“ (PLATON 2004: 49). Платон указује на законитост у покретима приликом плесања, јер иако све настаје из игре – то није без извесног реда, хармоније и смисла. Дакако, феномен игре Платон обрађује као озбиљну делатност која на пријемчив начин припрема дете за живот и рафинира личност. Поменута одлика – озбиљност игре

– остаје трајно присутна у теоријским поставкама мислилаца различитих епоха. „Како је човек мешавина уживања и туге, комедије и трагедије истовремено (Филеб, 50 Б), нема игре без озбиљности те се у основи сваке игре крије дубока тајна“ (Узелац 1987: 78). О чудесном тајинству игре писао је руски песник и есејиста (XIX и XX века) Максимилијан Волошин (Максимилиан Александрович Волошин), тумачећи превасходно уметничку игру и пут ка њеној трансцендентности.²

„И у ‘Законима’ и у ‘Држави’ Платон изражава своје уверење у врлине плеса. (...) У његовом детаљном излагању о образовању младих музика, телесне вежбе и игра имају почасно место. Он се залаже да девојке треба да уче исте плесне покрете као и младићи, наглашавајући да њихов учитељ треба да буде жена чије инструкције неће бити изношене са спартанском строгошћу. Он помиње две мимичке игре, које сматра погодним и за девојке и за младиће: плес са оружјем *Curetes* и спартански плес посвећен Диоскурима“³ (RAFTIS 1987: 27–28). Платон ће помињати слављење заслужних људи – када игра целог града бива огледана кроз јединство песништва, музике и плеса. Може се лако претпоставити да је у поменутом јединству Платон мислио на феномен античке драме, те из тога стижемо и до одлика плесане драме/кореодраме (*хорóдрама*)⁴. Из његовог промишљања плеса можемо да закључимо да (и данас) кореодрама може да развија врлину, да васпитава омладину и да допринесе хармонији хуманије заједнице.⁵

Аристотел је, у делу *Полиџика*, расправљајући о васпитању и образовању омладине (што су дужности законодавца) и анализирајући сврху учења музике – једновременно анализирао игру као душевно окрепљујућу делатност, односно он гимнастику и ритмику истиче ради здравља, формирања тела и телесне снаге, али и као подуку храбрости (ARISTOTEL 1984). Мотив за игру пак тражи у осећању задовољства, уживања, одмора. „Игру пре треба примењивати као прекид рада, јер човеку који ради потребан је одмор, а игра и постоји ради одмора. При раду, међутим, човек се мучи и напреже, па стога при увођењу игара треба пазити да се примене у погодном тренутку, јер оне треба да служе као лек. Приликом таквих покрета душа се опушта и уживање јој пружа одмор“ (Исто 204).

² Вид.: Волошин, М. *Айоџеоза сна*. Београд: СКЦ, 1999.

³ Превела са енглеског за ову прилику Марија Љубинковић.

⁴ Термин *кореодрама* спој је две грчке речи: *хорó*, што у новогрчком значи игру, плес, а у старогрчком глумце који певају, играју и глуме уз пантомиму, и речи *драма*, која значи драму, акцију.

⁵ Томе би требало посветити већу пажњу у систему општег образовања младих. Но, то се најчешће заснива на индивидуалном ентузијазму појединаца и склоностима запослених у просвети.

Из разумевања, прихватања и практичне примене наведених схватања грчких филозофа у властитој пракси уметничке игре Мага Магазиновић у књизи *Телесна култура као васпитање и уметност* (1932) човека посматра као биолошко-социјално-психичко биће које се не може издвојити, отуђити, ослободити од општег космичког принципа, односно космичког ритма, који подразумева константну смену контракције и релаксије, грчења и опуштања, рада и одмора. Важно је нагласити да читав правац модерне, односно савремене уметничке игре XX века (*modern, contemporary dance*) – коме је припадала и Мага Магазиновић – бива заснован на дуалистичком систему: телесном извођењу покрета контракција и покрета опуштања тела, тј. грчења и лабављења. Модерна играчка техника која примењује смењивање контракција и опуштања мишића јесте техника Магине савременице, Марте Грејам (Martha Graham). Дакле, можемо рећи да пионирке и пионери модерне игре XX века (*modern dance*) нису откривали нешто посве ново, што још античкој мисли није било познато и спознато. Модернисти и модернисткиње су се – истражујући тело и покрет, креирајући нове играчке технике, стратегије и праксе – кроз биће уметничке игре (*dance*) усмерили и вратили природи и основним космичким законима. Фридрих Ниче (Friedrich Wilhelm Nietzsche) у чијој су филозофској мисли европске и америчке пионирке модерне игре налазиле инспирацију (као нпр. Дорис Хамфри / Doris Humphrey) сагледавао је игру као структуру космоса, те по његовом схватању: „Човјек је човјек у свом тоталитету, човјек је надчовјек онда кад се као умјетник слободно игра исказујући и откривајући истовремено тиме битак бића универзума: вјечно враћање истог. Само тако вјечно враћање истог постаје и вјечно враћање истински људског тј. умјетничког“ (GRLIĆ 1969: 112). Рекло би се да два временски удаљена филозофа, Хераклит и Ниче, делују блиско по космологијској поставци феномена игре.

Иво Андрић и Жан Бодријар: озбиљност и пребивања у игри

У даљој расправи потражићемо додирне тачке у промишљању феномена игре код мислилаца из XX века, књижевника Ива Андрића и теоретичара Жана Бодријара (Jean Baudrillard), за које је игра била далеко од било какве наивности. За Андрића она је изузетно озбиљна активност којом се понавља живот у свим својим сложеностима и противречностима. Андрић пише о преображају оствареном кроз игру, о победи и тријумфу над властитим телом и силом гравитације (Андрић 1977: 509). У стваралачком процесу, једнако као у игри, човек је кадар да се једновременно ослободи реалног простора и реалног времена. Креирајући кроз игру властити засебан свет – људско биће се изузима

из стварности, а игра саму себе покреће и мотивише. У литерарно-филозофским рефлексјама на тему ширег, свеобухватног појма игре (*game, play, dance*) Андрић се студиозно бавио суштином игре, откривајући њену бит. Уочљиво је да Андрић не нуди дефиницију игре, али је као феномен минуциозно анализира, осветљава и сматра озбиљнијом од живота.⁶ „Уметност је и у томе слична животу: изгледа као игра, а уствари је ђаволски озбиљна ствар; и утолико озбиљнија уколико више личи на игру“ (Исто 244). Андрић упозорава: „Пут уметности уопште је неизвестан, варљив и тежак, а игра је понајтежа и најварљивија од свих уметности, чак озлоглашена и опасна ствар“ (Андрић 1967: 182). Лако увиђамо сличности између два аутора и њихових сагледавања истог феномена тј. с једне стране Андрићевог литерарно-филозофског тумачења и с друге стране Бодријарових теоријских разматрања игре. Озбиљност игре Жан Бодријар пак описује следећим речима: „Игра је озбиљна, озбиљнија од живота, јер, парадоксално, и живот може постати њен улог. (...) Њена снага лежи у зачараности правила, и поља која правила покривају. Но, то није сфера илузије и одвраћања, већ другачије логике, вештачке и иницијатичке, која укида природне детерминације живота и смрти. Таква је специфичност игре, такав је њен улог“ (Бодријар 2001: 158).

Од Платона до Бодријара игра као човекова делатност и озбиљност пребивања у њој откривају нам се у заједништву, јер игра је, без обзира на различитост филозофских, теоријских оријентација и интерпретација њене појаве, тумачена и схватана као активност која има властита правила и која нужно носи извесну одлику озбиљности.

Фридрих Шилер, Херберт Спенсер и Фридрих Ниче – између биологистичког и естетског разумевања игре

Херберт Спенсер (Herbert Spencer), енглески мислилац из XIX века, заступао је биологистичко схватање уметности, па самим тим и делатности као што је игра. По Спенсеровим тврдњама у игри се троши вишак биолошке енергије, односно витална снага се троши само с једним циљем – ради трошења. Односно, Спенсер је тумачио као феномен који не доприноси свакодневном животу. Према његовом схватању – игра ослобађа организам суфицита снаге, а сврху њене егзистенције требало би тражити у пражњењу вишка акумулиране енергије. Такође, Фридрих Шилер (Friedrich Schiller), немачки писац, песник и естетичар, сматран је претходником поменуте теорије о игри која растеређује од сувишка

⁶ Вид.: Обрадовић, Вера. „Игра за вука и/или Андрићеве рефлексје о игри.“ *Андрић у систему уметности*, Зборник Института за књижевност и уметност (ур. др Милослав Шутић). Београд, Бања Лука: Институт за књижевност и уметност, Књижевна задруга, 2004.

снаге. Међутим, у естетском смислу анализе проблема – Шилерова теорија игре спада у најпотпуније. У идеалу лепоте Шилер тражи нагон за игром, наглашавајући снажно васпитно дејство уметности, односно лепоте и игре које сагледава у особеном јединству. Игра (коју промишља у ширем смислу, немачки: *spiel*) јесте феномен естетске сфере који човека чини потпуним, јер лепота спада у једну од најдубљих човекових потреба. Она нас самосвојно одводи у просторе с друге стране времена, изван реалности и свакодневице: „дакле, нагон за игру био би усмерен ка укидању времена у времену, ка усаглашавању постања са апсолутним бивством, промене са идентитетом“ (ШИЛЕР 2008: 214). Свака је игра у бити акција и датост спонтаног и интуитивног испољавања унутарњих садржаја онога који се игра или онога који игра. Зато игра свакога чини неспутаним и слободним, а по Шилеровом схватању човек је „само онда човек када се игра“ и „само са лепотом треба да се игра“ (ШИЛЕР 1967: 168). Но, такво схватање и тумачење игре оспоравао је италијански естетичар Бенедето Кроче (Benedetto Croce). Идеју о значају и егзистенцији нагона за игром срећемо и код потоњег америчког антрополога, Алфреда Луиса Кребера (Alfred Louis Kroeber).

Бенедето Кроче је критиковао теорије игре које игру своде на органске утиске, односно на форму естетичког хедонизма, пражњења прекомерне енергије. У *Естетички* Кроче дискутујући Шилерово виђење игре, истиче: „Друга форма естетичког хедонизма јесте теорија игре. Појам игре понекад је допринео да се упозна активна природа изражајног процеса: човек, рекло се, није уистину човек све дотле док не почне да се игра, то јест док се не ослободи природне и механичке узрочности и док не почне да дела у чистој наивности; прва човекова игра јесте уметност. (...) ова теорија у својој крајњој консеквенцији довела је дотле да се свака игра почела да сматра као један естетички факат, или да се естетичка функција назвала игром“ (КРОЧЕ 1934: 158). Наиме, Кроче указује да је неопходна дистинкција између дечије игре и уметности. Дечија игра не може бити естетичка категорија, нити уметнички чин. Дечија игра не провоцира естетски суд, те је морамо узимати у обзир као органску, урођену потребу за деловањем и стваралаштвом, али и као развојну психолошку активност. „Све игре нису уметност али је уметност у свом највишем облику игра. Контуре игре, као образујуће стваралачког опхођења с отвореним могућностима најјасније се испољавају код деце и уметника“ (УЗЕЛАЦ 1987: 102). На трагу Шилерове мисли Данко Грлић истиче да је велики значај игре у естетском васпитању. Игра се збива изван садашњости, у неком другом, измештеном времену и простору, али је и као таква кадра да оплемењује реалност, што Грлића води ка закључку да је сматра задатком естетског васпитања (ГРЛИЋ 1975: 204). „Моћи се играти је онај ‘вишак’

који тек омогућује да се буде потпуно човјек. Стога се тек ту и само ту збива уједно и приближавање човјека и божанства“ (Исто 205).

У Шилеровим естетичким списима игра се појављује између напетости два различита нагона: нагона за формом (*Formtrieb*) и нагона за материјом тј. чулног нагона (*Stofftrieb*). Односно, два супротстављена нагона се повезују и делују заједнички у трећем – нагону за игром (*Spieltrieb*) који води ка потпуној реализацији људског опстанка. Управо у уједињењу поларитета различитих нагона игра настаје и проналази своје место, а обележена је, изнад свега, слободом. И Ниче у темеље културе поставља сложену напетост два естетска принципа као извесне психолошке покретаче, тј. два естетичка конструкта која подстичу стваралаштво, а то су: аполонски и диониски. Шилер, такође, изграђује игру на извесној дихотомији и сучељавању супротстављених нагона: чулног и формативног. „Надзирати ове и сваком од та два нагона осигурати границе – то је задатак културе, која, дакле, једном и другом дугује подједнаку праведност и мора не само умни нагон да подржи против оног чулног него такође чулни нагон против умнога. Значи, њен посао је двојак: прво сачувати чулност од задирања слободе, и друго, обезбедити личност против моћи осећаја. Оно прво култура постиже образовањем способности осећања, а ово друго образовањем способности ума“ (Шилер 2008: 210–211).

На овом месту износим претпоставку да је Ф. Ниче инспирацију и исходиште естетичких конструката (аполонског и диониског) пронашао управо у Шилеровој дихотомној подели нагона, из којих се изнедрава нагон за игром. Овде ћемо се задржати на њиховој компарацији. Диониски конструкт подразумева необузданост, појачаност афеката, креацију, деконструкцију облика и реда, телесну опојност, поистовећивање с природом, док аполонски представља његову супротност – свет појаве, ред, хармонију, меру, јасност, мир, свест, умирење страсти. Уметничко стварање проистиче из сукоба чулног и формативног нагона, односно из сукоба диониског и аполонског елемента. Дакле, чини се да настајање и главно обележје уметности, тј. сваког стваралаштва, Шилер и Ниче траже полазећи са исте позиције, на којој се уједињују противречности нагонског и умног, односно интуитивног, ирационалног и рационалног. Шилеров чулни нагон – путем кога се, како истиче, испољава физичко битисање, материјални опстанак, живот – кореспондира са Ничевим диониским конструктом, из кога исијава несвесна стваралачка воља. Он се везује уз музичку уметност, плес, глуму. У делу *Рођење трагедије*, у коме Ниче разматра двострукоост аполонског и диониског начела, налази се мисао о плесу као диониском елементу: „У диониском дитирамбу човек се подстиче на највише појачање свих својих способности за симболе; нешто још никад не проосећано пробија

се тражећи да дође до израза... (...) Суштина природе сад треба да се симболично изрази; потребан је нов свет симбола, одједном цела телесна симболика, не само симболика уста, лица, речи, него пуни изражајни покрет игре што све удове ритмички покреће“ (Niše 2012: 24). Диониска култура је основни темељ играчкој уметности. И Јан Кот у књизи *Једење бојова* пише: „Дионис је бог који у тело улази путем игре“ (Кот 1974: 206). С друге стране, и у Шилеровом чулном нагону може се трагати за плесном уметношћу, који телесну симболику и извођачки покрет чини специфичном материјом у временском оквиру, чини промену којом време добија садржај, а апстракцију ставља у оквир стварности. Шилеров други нагон, тј. нагон за формом, који он још назива и *ликом*, кореспондира са Ничеовим аполонским принципом који представља визуелне уметности, привид, сан, начело индивидуације. „Други од оних нагона, који се може назвати нагон за формом, полази од апсолутног човековог бића или од његове разумне природе и настоји да га ослободи, да унесе хармонију у различитост његовог јављања, и да одржи његову личност и поред свег мењања стања“ (Šiler 1967: 143). Фридрих Ниче је схватао античку трагедију као производ хармоније аполонског и диониског принципа, где се уједињују драма и музика. Егзистенција кореодрамског стваралаштва – које своје далеко порекло огледа у античкој трагедији – остварује се кроз јединствени спој драме, глуме, покрета, плеса и музике. „Античка трагедија – по Ничеу најузвишеније и најумјетничкије дјело свијета Старих – управо је настала и развијала се из унутарње хармоније тих двају принципа. (...) У трагедији се доиста уједињује језик слика (аполонски моменат) с дионизијским, несвјесним заносом“ (Grlić 1969: 85–86). Сматрам да би кореодрамско стваралаштво могло бити једнако дефинисано Ничеовим естетичким конструктима, односно њиховим хармоничним уједињењем и узајамним деловањем. Дакако, бит кореодраме као особене сценске форме треба првенствено истражити кроз спој аполонског и диониског принципа.

Бенедикт, Грос и Финк

Аполонско и диониско не изостаје ни у америчкој антрополошкој теорији – у истраживањима распрострањања културних одлика. Тачније, Рут Бенедикт (Ruth Benedict) примере уобличавања култура тј. културног конфигурационизма посматра кроз дихотомију аполонског и диониског начела. Она раздваја народе, односно племена (нпр. Пуебло и Низијских Индијанаца) по томе да ли су диониски или аполонски настројени. „Низијски ратник или трагалац за визијом није само играо дионисијску игру: он је био дионисијевац, и његови обичаји одговарали су му као рукавица руци. Његова је личност била толико обликована

и преобрађена његовом културом да би се скоро могло рећи да је он био друкчије живо биће од благог и неразметљивог житеља пуебла“ (НАЋ 1979: 122–123). Рут Бенедикт етос и културу Пуебло Индијанаца види као аполонске. Речју, по схватањима Рут Бенедикт особена одредница личности (за коју сматра да проистиче из културе којој човек припада, боље речено пасивно је преузима из културне средине) може да се потражи и пронађе у једном од Ничеових естетичких конструката.

Инспирацију за хорску игру, али и плес уопште, антички свет по Платоновом филозофском промишљању прима од Аполона и Диониса, док по Ничеовом схватању највиши циљ уметности управо се остварује братским савезом оба наведена принципа: „Дионис говори Аполоновим језиком, а Аполон на крају Дионисовим, чиме је постигнут највиши циљ трагедије и уметности уопште“ (НИЋЕ 2012: 112).

Карл Грос (Karl Groos), немачки филозоф и психолог с краја XIX и почетка XX века, разрешење загонетке проблема феномена игре покушао је да реши тезом да је игра својеврсна припрема за животну делатност којом се изоштрава интелигенција и остварује уживање. Истицао је социјални капацитет игре. Није прихватао постојање Шилеровог општег нагона за играом, већ је сматрао да разни други нагони када немају прилику да се реализују у пракси постају особена игра. Грос је сврху уметности видео у њој самој, а активност игре као својеврсни средњи појам који се налази између практичке и естетичке активности. О Гросовом схватању уметности, односно игре, Кроче пише следећим речима: „Ова активност игре, као што је случај и код практичке, има своју спољну сврху, али – као и естетичка – налази своје уживање не у медиокритетски незнатном циљу, већ у активности самој. При крају књиге примећује да се у примитивних народа уметничка активност врло ретко појављује другачије сем у пратњи практичке активности, и да уметност почиње као социјална појава, да би тек у културним епохама добила индивидуални карактер“ (КРОЧЕ 1934: 494).

Еуген Финк (Eugen Fink) игру сагледава као један од основних феномена људског постојања и као „начин људског опхођења са могућим и нестварним“, а само играње сагледава као „импулсивно покретну постојање“ (FINK 1984: 296). Загонетка и грешка у разним тумачењима феномена игре (под који потпадају и народна игра, балетска игра, тј. плесна уметност) налази се у томе што игра (те тиме и плес) као феномен сам по себи (на први поглед) као да нема очигледна утилитарна значења. Заступањем таквог става изоставља се важна карактеристика игре, јер не може се рећи да плес који у себе укључује ритуалне елементе или терапеутски плес – не носе у себи утилитарни смисао (макар то било само у свести оних који га изводе). Исто тако, дечија игра има своју значајну васпитну сврху, а може да постане и

образовна, нпр. учење страног језика кроз игру, о чему је нарочито писао Џон Лок (John Locke) у делу *Мисли о васпитању*.

Жан Бодријар

Примери утилитарности и сврсисходности игре могу се тражити даље. Плесом се учи, остварују комуникација и социјализација. Нису ли и то утилитарна значења игре? Међутим, Бодријар ће изложити другачије мишљење. Он ће трагање за обавезном функцијом игре – игра као учење, катарза или креативност – одредити као начин деградирања игре и начин чишћења од њене моћи завођења. Према његовом схватању, на тај начин се укида главна карактеристика игре – страст за илузијом. „Задовољство у игри је двоструко: поништавање времена и простора у једној зачараној сфери неразоривог реципроцитета, тј. чисто завођење, и, с друге стране, пародија реалног“ (Бодријар 2001: 176). Из Бодријарове идеје моћи завођења игром даље се може поставити упитним шта се суштински догађа са телом у плесу, да ли је оно, када постане особено телесно играјуће ја, у стању својеврсне самозаведености, јер у плесу тело бива средство, инструмент, тј. „играчка“ субјекта који плеше. „Метаморфоза“ тела видно постаје последица игре, иако се одвија у временској и просторној двострукости. Плесом измењено тело обитава једновременно у реалности и изнад света реалности. У ритуалној игри „метаморфоза“ тела се догађа спонтано, док уметничка игра измењено тело и естетске форме свесно поставља себи за циљ. Моменат када на историјском луку игра прераста у уметност, у плес, одвија се у одређеном тренутку човековог развоја – и настаје као последица пораста људске самосвести, жеље за приказивањем и нарцисоидности. По мишљењу Марте Грејам: „Плес има свој извор у ритуалу, у вечној жудњи за бесмртношћу. У основи, ритуал је био уобличена жеља да се постигне јединство с оним бићима која би човјека могла обдарити бесмртношћу. Данас обављамо другачији обред, и то упркос сјени која пријети свијету, јер тражимо бесмртност друге врсте – потенцијалну величину човјека. По својим обиљежјима, плес је једнак у читавом свијету. Битна су му својства: његова улога, а то је комуникација, његов инструмент дакле тијело; његово средство изражавања, односно покрет“ (СОНЕН 1988: 164–166).

Закључна реч

На крају, закључујем да је првобитна, ритуална, обредна игра била резултат човековог покушаја и намерености да се хармонично уклопи у окружење, у ритам природе. Данас, када човек верује да апсолутно,

супериорно и суверено влада материјалним и нематеријалним светом око себе, он зарад уметничких привидно „одбацује“ и потискује ритуално-мистичне елементе игре, како би естетски обликовао игру кроз сценски израз, као балетско, савремено и кореодрамско позориште, у коме и даље (запретено) егзистирају (десакрализовани) елементи ритуалног, односно дејствује присуство аполонског и диониског конструкта. Кореодрама је место креативног сусрета два Ничеова принципа.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДРИЋ, Иво. *Деца*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. девета. Београд, 1967.
- АНДРИЋ, Иво. *Знакови поред њуша*. Београд: Просвета, 1977.
- БОДРИЈАР, Жан. *О завођењу*. Подгорица: Октоих, 2001.
- ДУЧИЋ, Јован. *Јуџра са Леуџара*. Београд: Арс Либри, 1995.
- КРОЧЕ, Бенедето. *Естетика*. Београд: Космос, 1934.
- ЛОК, Џон. *Мисли о васпитању*. Београд: Знање, 1950.
- МАГАЗИНОВИЋ, Мага. *Телесна култура као васпитање и уметност*. Београд: Планета, 1932.
- ОБРАДОВИЋ, Вера. „Игра за вука и/или Андрићеве рефлексije о игри.“ *Андрић у систему уметности*, Зборник радова Института за књижевност и уметност (ур. др Милослав Шутић). Београд, Бања Лука: Институт за књижевност и уметност, Књижевна задруга, 2004: 207–220.
- УЗЕЛАЦ, Милан. *Филзофија игре*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- ШИЛЕР, Фридрих. *Познији филозофско-естетички сјиси*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.
- ARISTOTEL. *Politika*. Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1984.
- COHEN, Selma Jeanne. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Omladinski kulturni centar Cerkade, 1988.
- FINK, Eugen. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Београд: Nolit, 1984.
- GRLIĆ, Danko. *Ko je Niče*. Београд: Vuk Karadžić, 1969.
- GRLIĆ, Danko. „Igra kao estetski problem.“ *Filozofske studije*. Београд: Filozofsko društvo Srbije, 1975.
- HAČ, Elvin. *Antropološke teorije (I)*. Београд: Bigz, 1979.
- KOT, Jan. *Jedenje bogova*. Београд: Nolit, 1974.
- NIČE, Fridrih. *Rođenje tragedije*. Београд: Dereta, 2012.
- PLATON. *Zakoni*. Београд: Dereta, 2004.
- RAFTIS, Alkis. *The World of Greek Dance*. Athens: The International Organization of Folk Arts, 1987.
- ŠILER, Fridrih. *O lepoti*. Београд: Kultura, 1967.

Vera S. Obradović Ljubinković

**Different Theoretical Understandings of General Dance Phenomenon
– As a Starting Point for Understanding the Syncretism of Choreodrama**

Summary

The paper examines different understandings of the general phenomenon of dance, as well as the separate factor of that phenomenon – artistic dance. Opinions of different philosophers, theorists, writers, and artists are confronted. The understandings of play and dance are listed in this paper – those from Heraclitus, Plato, and Aristotle to Schiller, Spencer, Nietzsche, and Baudrillard. Reflections of writers and artists, Ivo Andrić, Jovan Dučić, and Maga Magazinović are also included. The mutual contacts of the included theoretical orientations are sought, as well as the characteristics of the phenomenon of the dance itself and the answer to its purposefulness and seriousness. The correspondence between Schiller's theory of play and Nietzsche's understanding of art through the prism of the Apollonian and Dionysian aesthetic constructs is investigated to better understand choreography and choreodrama as a form of stage dance. It is considered whether dance is a pseudo-existence during which excess psychic power is expended and whether utilitarian properties can be attributed to it. Choreodrama stands out as a form of stage art which originates from the ancient era and combines two of Nietzsche's constructs.

Keywords: dance phenomenon, art dance, modern dance, contemporary dance, choreography, choreodrama.

ТАТЈАНА Д. МРЂА

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ИСТОРИЈСКИ ДУХОВНИ КОНЦЕРТ КАО ВИД ЕДУКАТИВНЕ ДЕЛАТНОСТИ ВРШАЧКОГ СРПСКОГ ЦРКВЕНОГ ПЕВАЧКОГ ДРУШТВА

САЖЕТАК: У овом раду биће приказан значај историјског духовног концерта у оквиру деловања Вршачког српског црквеног певачког друштва. Иако су духовни концерти у овом месту извођени још од 1898. године, доласком Карела Направника (Karel Nápravník, 1882–1968) на чело Друштва 1912. године оно почиње с праксом „историјских духовних концерата“ који су се показали као кључан вид едукативне делатности. Направник је на оваквим концертима правио преглед хорске духовне музике кроз векове и тиме, осим естетског значаја, био један од првих који је покренуо праксу едукативних концерата. Иако је Друштво редовно изводило и „духовне концерте“, они се значајно разликују од ових „историјских“ јер је ту атрибут „историјски“ заправо значио „ход кроз историју музике“ у репертоарском смислу, а не „блесак“ неког тренутка од историјског значаја. Самим тим, приказ програмских садржаја историјских духовних концерата представиће области историје и теорије музике које су биле презентоване међу публиком града Вршца, али и других градова у којима је Вршачко српско црквено певачко друштво гостовало.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјски духовни концерт, Вршачко српско црквено певачко друштво, Карел Направник, едукативна делатност.

Концерт, схваћен као медиј за представљање одређеног музичког програма, има значајну улогу у обликовању музичког укуса појединца, једне културе и културолошког окружења. Проучавајући појаву концерта као институције која је „fundirana u romantizmu, a koja sa kao ‘klasična’, preciznije tipična, ustalila na složenom procesu komunikacije između interpretatora i publike“, Мирјана Веселиновић Хофман у студији *Koncert i njegove postmoderne naznake* истиче да је „sastavljanje koncertnog programa nužno kritički čin; da se oslanja na određeno znanje, da je određene ideologije, da je i moralni čin, jer se poštovanjem sistema

* tanjagerdecmrda@gmail.com

merila direktno uspostavljaju i održavaju standardi ukusa u jednoj muzičkoj sredini i sprečava komercijalno manipulisanje njima“. Из тога произлази да садржај сваког концерта, по правилу, има „критичку и идеолошку снагу“ (VESELINović HOFMAN 1997: 340).

Током истраживања теме овог рада – историјског духовног концерта као вида едукације у оквиру деловања Вршачког српског црквеног певачког друштва (ВСЦПД) – осврт на музиколошке ставове и критичка мишљења представља незаобилазно полазиште на путу ка новим закључивањима.

Разматрајући развој духовног концерта, Милоје Николић примећује да се „реч *концерт*“, ма колико мењала своје значење кроз историју, препознаје овде недвосмислено као ознака за чин јавне презентације музике, односно музичких дела, у живом извођењу, пред публиком, којој је концерт првенствено и намењен“ (2000: 54). Из овога се може закључити да он, пре свега, истиче естетску улогу овог вида јавног музичког наступа, а не религијску. Овај теоретичар, између осталог, сматра да је духовни концерт „настао од демистификованих музичко-текстуалних акција и резултата религиозних обреда“ (Исто). Овакав Николићев став Ивана Перковић Радак негира коментаром да „порекло духовног концерта није у обредним категоријама нити ка њима треба тежити приликом организације оваквог наступа“ (2008: 250). Дакле, питања о деловању и улози духовног концерта везују се за врсту програмског садржаја и места дешавања. Сам чин његовог извођења има дејство на појединца и друштво, док би доживљај требало да доприне-се њиховом колективном обликовању у образовном и естетском смислу.

Када се говори о зачетку духовног концерта у контексту развоја српске културе и уметности XX века, ова форма захтева осврт на релокацију хорске црквене музике. Нови пут до њеног извођења изван црквеног богослужења односио се на концертни догађај.¹ Последица измештања црквене музике из молитвеног храма у други простор управо је појава духовног концерта. Настао у тренутку када је црквеној музици, осим богослужбене, дата и нова естетска функција у неговању културе у грађанском простору, овај друштвени догађај стекао је и просветитељску улогу. Релокација духовног концерта је, у односу на пређашњи контекст одвијања искључиво у црквеном простору, деловала као врста секуларизације,² а религијска музика у оквиру про-

¹ „Кључну улогу у процесу преизнајачања црквене музике из искључиво службене у културну праксу била је примена horskog *znaka* као sinonima за широко постављену комуникацију unutar konteksta srpske kulture devetnaetog stoleća, као i комуникације u оквиру interteksta evropske kulture“ (MARKOVIĆ 2005: 168).

² Истражујући премештање духовне музике на концертни подијум, Ивана Перковић Радак је у зрењанинском листу *Вохенблајт*, од 20. априла 1867. године (16, 188), открила

грама заправо је – како ће показати ово истраживање – подизала ниво грађанског свакодневног живота.³ Извођење духовног концерта код Срба на крају XIX и почетку XX века стекло је у певачким друштвима одређену популарност.

Судећи према изворима, први духовни концерт извео је 1855. Корнелије Станковић у Бечу, на други дан Ускрса. У сали „Музикферајна“ (нем. „Musikverein“), чланови Опере извели су духовни концерт православне музике као и Станковићеву „Херувимску песму“.⁴ На просторима Хабзбуршке монархије и Србије, тридесет година касније, прве духовне концерте извели су 1885. године: Панчевачко српско црквено певачко друштво под управом диригента Мите Топаловића⁵, Сомборска певачка дружина под управом Нике Грујића (Перковић Радак 2008: 250), Београдско певачко друштво и Певачка дружина „Корнелије“ (Исто 320).

Како је духовни концерт својим програмом и јавним деловањем утицао на промене у друштву истакао је историчар и публициста Миховил Томандл (1894–1963): „концертом Духовним, ког је друштво 1885. г. први пут приредило, створено [је] ново поље за вештину у црквеној песни. Та вештина нашла је таква одзива, да се продукције одомаћише у нас као најомиљеније а као последица тога, почеше се Духовни концерти од тог доба приређивати и у Београду, Карловцима и другим нашим местима“ (1938: 204).

О значају духовног концерта Роксанда Пејовић је написала да су „његову специфичност, духовне концерте, преузеле многе војвођанске српске певачке дружине, али и већа београдска певачка друштва. Ду-

протестни став једног критичара који каже да „овој тачки није било места на програму у позоришту, већ је њено место у цркви“ (Перковић Радак 2008: 248).

³ Ова појава се може упоредити са сликарством Уроша Предића или Паје Јовановића који су сакралне теме уводили у контекст свакодневног живота и тиме му давали један ореол романтичног, готово бајковитог заноса.

⁴ „1855 – 9. IV Духовни концерт ‘црквено-грчко-словенског литургичног пјенија’ одржан је на други дан Воскресенија у Бечу у сали бечких ‘музикалних пријатеља’ (музикалног друштва); певало је 46 певача (од којих 20 певача и певачица из Цесарско-краљевског оперског театра). Програм се састојао од ‘12 стари корални мелодија наши црквени’: торжествено *Воскресеније Твоје Христје сјасе*; вешто на грчком отпевано *Христјос анесји*; песме из Литургије св. Јована Великог: *О Тебје радујемјсја* (по други пут ‘одпјевана бити морала’), а такође и *Возвеселисја раб твој*; песме о Богојављењу; једна мелодија на Велику суботу, ‘чувствително’ *Не ругај мене майи*; једна о Св. Тројици и херувимска песма коју је г. Станковић саставио“, *Свештовид*, 1855, IV, 26, 1; 27, 2, *Србски дневник*, 7. IV 1855, 27, 2; 14. IV 1855, 29, 29, 1–2 (Перић 1985: 289–326).

⁵ Први духовни концерт у Панчеву одржан је са следећим програмом: М. Топаловић, *Тройар свешом Ђирилу и Мешодију* за мешовити хор; Д. С. Бортњански, *XII духовни концерти Боже њјесн новуосјоју шебје*, хор и солисти; Л. Поповић, *беседа*; Соколов, *Вкуситије и видитије*, двоструки мешовити хор; П. И. Чајковски, *Херувимска њесма*, мешовити хор; С. И. Давидов, *Тебе Боја хвалим*, мешовити хор са солистима (Томандл 2008: 204–205, 224–227).

ховни концерти, извођени до 1910. године, представљали су музичке догађаје и приређивани су у присуству слушалаца из Београда, Новог Сада, Земуна и Сремских Карловаца“ (2001: 59). Судајући према истраживању Иване Перковић Радак, многа друштва су организовала духовне концерте по узору на руске хорове (2008: 250).

Једно од најстаријих певачких друштава на простору данашње Војводине, које је приређивало духовне концерте, било је ВСЦПД. Основано 18. децембра 1866, ово друштво је почело с радом 1. јануара наредне године и деловало до средине деведесетих година XX века.⁶ На основу увида у културни живот града, чини се да је, у поређењу с осталим, многобројним певачким друштвима, ВСЦПД било веома активно.⁷ Мото хора, под називом *Не гајмо се*, био је проглашен и за званичну химну прве скупштине хорског савеза 1869. године, где је ВСЦПД било домаћин. Овим чином, оно је у историји српске музике уписано као значајна културна институција XIX века у којој су се дефинисале и озваничиле идеје о институционализацији музике кроз музичко школство и о потреби за музичким образовањем.⁸ У саставу ВСЦПД-а деловала је у више наврата „певачка школа“. Музичко описмењавање вршили су махом чешки музичари који су најчешће обављали дужност хороваће ВСЦПД-а.⁹ Осим учешћа на литургијској служби, чланови овог друштва певали су на различитим свечаностима и црквеним службама. Захваљујући раду на музичком описмењавању и обогаћивању духовног и световног репертоара, ВСЦПД је утицало на ширење музичке просвећености. У оквиру световног дела репертоара била су извођена

⁶ ВСЦПД је обновљено 2022. године и делује при Успенској („малој“) цркви.

⁷ Током XIX века у граду су осим ВСЦПД-а деловала следећа певачка друштва: Вршачко мушко певачко друштво (Werschetter manner-gesang-verein, 1861), Занатлијско певачко друштво (1884), Јеврејско певачко друштво (1885), Певачко друштво занатлија (Gesangverein der Gewerbtreibenden in Werschetz, 1892) и Радничко певачко друштво (Werschetter Arbeiter-Gesangverein, 1895). Од почетка XX века, поред горепоменутих, у Вршцу су до Другог светског рата деловала следећа друштва: Српско занатлијско певачко друштво (1900), Певачко друштво „Напред“ („Vorwärts“, 1905), Српско ратарско певачко друштво (1921), Српско занатлијско певачко друштво „Омладина“ (1923), Мађарски црквени хор и Румунски црквени хор (уп. EBERST 2001: 53).

⁸ Захтеви који су били истакнути на Скупштини од 22. јуна 1869. године, односили су се на следеће активности: 1. да свако певачко друштво ствара фонд за стипендирање даровитих Срба; 2. да се уведе учење музике у све основне школе; 3. да сваке године по једно певачко друштво допринесе хуманитарним концертом; 4. да се у сваком месту где постоји певачко друштво оснује и музичка школа, а у местима где постоји препарандија и средња музичка школа (уп. Младеновић 1939: 13).

⁹ Најзначајнији међу чешким музичарима који су деловали у ВСЦПД-у били су: Војтјех Хлавач (Vojtěch Hlaváč), Карел Блажек (Karel Blažek), Гвидо Хавласа (Quido Havlasa), Емануел Неједла (Emanuel Nejedlá), Емануел Пихерт (Emanuel Pichert), Александар Дозела (Alexander Dozella), Фердинанд Кубеш (Ferdinand Kubeš), Антоније Туна Освалд (Anton Tuna Oswald), Вацлав Шнор (Václav Šnor) и Карел Направник (Karel Nápravnik). Хлавач, Хавласа, Пихерт и Направник оставили су посебан печат у вођењу „певачке школе“ при ВСЦПД-у.

дела актуелних домаћих, чешких и европских композитора. Са домаћим и гостујућим музичарима, на програмима су се изводила дела инструменталних и вокалноинструменталних жанрова, адаптације комада с певањем, као и позоришне представе. Духовни концерт, међутим, био је облик наступа којем се поклањала посебна пажња.

Свој први духовни концерт ВСЦПД одржало је 1898. године¹⁰ а дириговао је Емануел Пихерт.¹¹ Доступна архивска грађа омогућава да се укупан утицај духовних концерата сагледа из контекста опште друштвене климе и историјских околности у којима се живело и у којима је ВСЦПД деловало.¹² О овом посебном културном догађају који је био уприличен на Богојављење, писала је вршачка штампа: „Наше српско црквено певачко друштво приредило је на Богојављење у великој дворани српске црквене општине свој први Духовни концерт. Песме су доста добро отпеване. Посета је могла много боља бити“ (*Будућност* 1898: 2). Занимљиво је да у време првог изведеног духовног концерта хор ВСЦПД-а није редовно учествовао на литургијским службама (Перковић Радак 2008: 238). Од првог духовног концерта па све до 1. јуна 1930. године, у Вршцу су се духовни концерти изводили у различитим салама: у просторима ВСЦПД-а, Црквене општине, Градској касини и хотелским дворанама за забаву – „Гликман“, „Милекер“, „Барош“, „Војводина“ и „Србија“.

У овом раду бавићемо се духовним концертима ВСЦПД-а из првих деценија XX века. Вршац је тада имао интензиван културни живот, с процватом духовних концерата певачког друштва. Од 1912. до 1918. године град припада Аустроугарској монархији, од 1918. године је у оквиру Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, а затим Дунавске бановине Краљевине Југославије. Од првих дана новог миленијума, друштвени живот вршачког живља протицао је у знаку салонског музи-

¹⁰ На програму су била следећа дела: Чајковски *Оче наш*, Мокрањец *Тебе ђојем*, Топаловић *Божјићи ирмос*, Чајковски *Хвалише*, Бортњански *Вјерују*, Синико *Алилуја* и Бортњански *Господи, Боже Израиљев* (Перковић Радак 2008: 323).

¹¹ Емануел Пихерт (1860–1902) завршио је Прашки конзерваторијум, трогодишњу школу за оргуље и диригентски течај. За хоровађу ВСЦПД-а први пут је изабран 1883. па 1894. године. У исто време деловао је и као наставник музике у основним школама и као оргуљаш у католичкој цркви и синагоги. Често је корепетирао различитим домаћим и гостујућим солистима. Сматра се да је својим доприносом развоју културе хорског певања у ВСЦПД-у веома утицао на свеукупни културно-образовни живот града. Певачко друштво је у његово време изводило веће музичке форме од којих се издвајају опере и оперете, а као најзначајније извођење Моцартовог *Реквијема*. Компонувао је химну ВСЦПД-а, хорску (духовну и световну) и вокалноинструменталну музику. Осим у Вршцу, радио је у Прагу, Великом Бечкерку, Новом Саду и Загребу. У ВСЦПД-у био је омиљени хоровађа, о чему сведоче текстови из локалних новина. Умро је у Вршцу, у 42. години.

¹² Локални недељни листови у којима се говорило о ВСЦПД-у, на српском језику, били су: *Вршачка кула*, *Будућности*, *Родољуб*, *Банайски лист*, *Нова зора* и *Војводина*, а на немачком два – *Werschetzer Gebirgsbote* и *Südungarischer General-Anzeiger*.

цирања, хорског, оркестарског и оперског живота. На репертоарима српских, немачких и мађарских друштава биле су честе оперске и оперетске представе, а били су организовани и тамбурашки и променадни концерти. Грађанство је пре Првог светског рата имало прилику да осим позоришта у својој средини прати представе Српског народног позоришта из Новог Сада и Градског позоришта из Суботице. У Вршцу су 1920. основани Покрајинско банатско професионално позориште „Стерија“ и Војна музичка школа, а 1938. отвара се Градска музичка школа „Јосиф Маринковић“. У назначено вршачко доба двојице епископа Гаврила Змејановића (1896–1920) и др Георгија Летића (1872–1935),¹³ највећи допринос развоју духовног концерта дао је Карел Направник (1882–1968), хоровађа ВСЦПД-а.¹⁴

По доласку у ВСЦПД, Направник је успео да за кратко време поврати некадашњи број хорских чланова. Својим музичким ауторитетом он је повећао концертну продукцију овог друштва, подигао му популарност у окружењу, а тиме и углед у другим певачким центрима. За време његовог ангажовања (1912–1914. и 1919–1930), ВСЦПД је редовно учествовало на духовним концертима и, како наглашава Роксанда Пејовић, „доживело је свој зенит“.¹⁵ Под Направниковим вођством забе-

¹³ Време развоја духовног концерта ВСЦПД-а подудара се с периодом црквеног сликарског стваралаштва чувених Вршчана, Паје Јовановића (1859–1957) и Светислава Вуковића (1901–1978). Саборну цркву Св. Николе, у којој су чланови ВСЦПД-а певали, Паја Јовановић је осликао у два монументална дела: „Свету мајку Ангелину“ по лику своје мајке, и Светог Николу под називом „Чуда светог Николе“, док је Светислав Вуковић у том периоду за исту цркву радио витраже.

¹⁴ Овај чешки музичар је рад започео у својој домовини, као композитор, диригент и извођач. По завршетку школовања 1912. године досељава се с породицом у Вршац. Тамо је живео и радио до 1930. године. Током свог ангажмана, осим композиторског рада, Направникова основна делатност у вршачком периоду била је делатност хоровађе, док су му у делокругу „осталих“ активности били послови музичког педагога, корепетитора, пијанисте и организатора музичког живота. Направник је у Вршцу радио као професор музике и певања у Реалној гимназији и Грађанској школи. Интензивно је сарађивао и с Војном музичком школом, где је с оркестром и хором ВСЦПД-а припремао инструменталне и вокалноинструменталне нумере различитих жанрова. У Суботицу се пресељава 1930. године, води Певачко друштво „Граничар“, а 1933. године, у једном кратком интервалу, био је пословно пребачен у Нови Сад. Убрзо потом, Направник је враћен у Суботицу, у којој је живео, радио и стварао до 1958. године. У том граду, његов композиторски рад био је усмерен на стварање вокалноинструменталних и инструменталних циклчних дела већих форми. Поред диригентског посла, бавио се педагошким радом у Гимназији, Учитељској и Музичкој школи. Паралелно с педагошком делатношћу писао је и објављивао уџбеничку литературу и стручне текстове. По пензионисању, враћа се с породицом у Вршац. Од 1958. до 1961. године био је ангажован као хонорарни сарадник вршачке Учитељске школе и организатор музичког живота. Умро је у Вршцу 1968. године.

¹⁵ У склопу својих истраживања и проучавања српске музичке културе XIX и раног XX века, Роксанда Пејовић је приказала Направникове активности до почетка Првог светског рата. Међутим, Направник је од 1919. до 1930. с још већим успехом водио ВСЦПД, унапређујући концепт духовног концерта, изводећи га и изван Вршца.

лежена су двадесет два духовна концерта.¹⁶ Ти музички догађаји сачувани су у облику плаката, програма, бележака у певачким дневницима и локалним новинама.



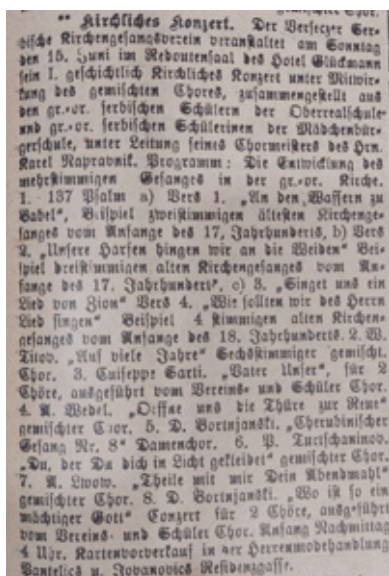
Сл. 1. Вршачко српско црквено певачко друштво и диригент Карел Направник (Успомена на концерт у Темишвару, 27. децембра 1925. године, архив Успенске цркве)

ВСЦПД је духовне концерте изводило у градовима и варошицама ближег окружења: Карлсдорфу (данашњем Банатском Карловцу), Белој Цркви, Панчеву, Београду и Темишвару.

По угледу на концепције духовних концерата певачких друштава из већих градова Хабзбуршке монархије и Краљевине СХС, ВСЦПД је формирало сопствени репертоар за наступања ове врсте. Међутим, оваква културна појава, условљена и страним утицајима, установила је посебну врсту духовних концерата која је названа *историјски духовни концерти*. За разлику од стандардних програма духовних концерата на којима је ВСЦПД интерпретирало дела источне и западне традиције, комбинацију обеју вероисповести, повремено уз инструменталне нумере, *историјски духовни концерти* представљао је врсту уметничко-едукативног музичког догађаја. Програми су били састављени од

¹⁶ Прегледом Историјског депоа Градског музеја у Вршцу, Архива ВСЦПД-а и периодике у Градској библиотеци у Вршцу, за период од 1913. до 1930. године, до сада су пронађена 22 духовна концерта.

хронолошки поређаних композиција, које су представљале „ход кроз историју музике“ одређене врсте или стила певања. Између нумера, публика је слушала пригодне коментаре о композицијама који су обухватили податке из историје музике, музичке теорије, па чак и естетике музике. Стога историјски духовни концерти нису означавали – како би се по називу евентуално могло закључити – историјски тренутак у раду ВСЦПД-а, већ концерт на којем је публика била подучавана о појединим периодима из историје музике.¹⁷ Направникова концепција првог историјског духовног концерта подигла је, дакле, духовни концерт на виши ниво, те је тако ВСЦПД било прво певачко друштво на нашим просторима које је почело да негује овакав вид наступа. Први историјски духовни концерт одржан је 15. јуна 1913,¹⁸ а репризиран је 23. новембра исте године.¹⁹



Сл. 2. Најава првог историјског духовног концерта за 15. јун 1913. године. Објављена је 13. јуна у вршачким новинама на немачком језику: *Werschetzer Gebirgsbote*, на трећој страни (Завичајно одељење Градске библиотеке Вршац)

¹⁷ Важно је напоменути да се у грађи и написима из тог времена понекад изоставља реч „историјски“.

¹⁸ Током 1913. у Вршцу нису излазиле ниједне новине на српском језику. Једини писани траг који се налази у Завичајном одељењу „Банатика“ Градске библиотеке у Вршцу је периодика на немачком језику. У вршачким листовима *Werschetzer Gebirgsbote*, од 13. јуна, и *Südungarischer General-Anzeiger*, од 15. јуна, објављени су чланци-најаве догађаја с наведеним целокупним програмом.

¹⁹ Вид. Сliku 2. У музиколошким студијама о певачким друштвима Роксанде Пејовић и Иване Перковић Радак, за извођење првог историјског духовног концерта ВСЦПД-а постоји само један датум: то је 15. јун 1913. године.

Оба концертна догађаја била су приређена у Гликмановој забавној дворани. Потоњи је био организован у хуманитарне сврхе, с намером да се фонд од продатих карата употреби „у корист пострадалих од поплаве“. Цена улазнице износила је једну круну. Да би се стекао утисак о вредности улазнице, треба рећи да је, на пример, у вршачком листу *Illustrier Werschetzer Haus Kalender* (Илустрирани вршачки кућни календар) штампан оглас у којем се нудило преноћиште у хотелу „Европа“ по цени од једне круне и 60 филера. Очито да улазница од 1 круне није била занемарљива сума, и да је била одређена у складу с идејом о хуманитарном карактеру концерта. Члановима ВСЦПД-а у овој прилици су се придружили и ученици Реалне гимназије.²⁰ Историјски духовни концерт почео је у 15 часова, што је занимљив детаљ који открива и малу историју културног живота града у којем је у једном дану било приређено више различитих догађаја. Извесно, Гликманова дворана је у то време била централни простор за културне догађаје.



Сл. 3. Плакат другог извођења првог историјског духовног концерта Вршачког српског црквеног певачког друштва (Историјски депо Градског музеја Вршац)

На првом историјском духовном концерту ВСЦПД представило је осам примера руске црквене музике: од 136. псалма непознатог аутора и

²⁰ У дневничким белешкама Карела Направника записано је да су ученици Реалне гимназије долазили у „певачку школу“ ВСЦПД-а. Поред редовних часова музичког описмењавања, Направник је ученике „реалке“ укључивао у хор ВСЦПД-а. Они су заједно наступали у оквиру редовне литургијске службе и на концертима.

записа из XVII века, с почетка развоја руске вишегласне музике, до дела руских стваралаца: Василија Титова (Василий Титов), Ђузепе Сартија (Giuseppe Sarti), Артемија Ведела (Артемий Ведель), Дмитрија Бортњанског (Дмитрий Бортнянский), Петра Турчаџинова (Пётр Турчанинов) и Алексеја Љвова (Алексей Львов).²¹ Упореджујући програме ВСЦПД-а с програмима духовних концерата других певачких друштава, Ивана Перковић Радак о овом концертном програму пише да су композиције Љвова и Бортњанског биле мање познате српској јавности. Руско „демествено појање“²², дела изразито партесног концерта Василија Титова и вишегласне хармонизације руских црквених напева Турчаџинова овдашња публика слушала је први пут. Те нумере црквене хорске музике „до сада нису истражене као део репертоара других певачких друштава“ (Перковић Радак 2008: 260–261). Историјски духовни концерт пратила је и публикација ВСЦПД-а под насловом *Вођ њо љрвом истѡријском духовном концерѣу Вршачкој српској црквеној љевачкој друштѣва*.



Сл. 4. Прва страна публикације *Вођ њо љрвом истѡријском духовном концерѣу* Вршачког српског црквеног певачког друштва (из приватне архиве породице Карела Направника)

²¹ Новија истраживања су показала да први историјски концерт ВСЦПД-а има готово јасну програмску сличност са Историјским концертном Московског синодалног хора, одржаним две године раније у Риму (1911). Проучавајући развој српске духовне музике и Први историјски духовни концерт из 1913. године, Ивана Перковић Радак је закључила да су „у програму историјског концерта Вршачког српског црквеног певачког друштва стихови из 136. псалма означени су као *домаће њојање*. То је била честа грешка и у Русији, где се демествено појање изједначаваало с домаћим. Демествено појање је, међутим, богослужбено певање, а термин *домаће* староверци су користили да означе нелитургијско, тј. ванбогослужбено певање“ (2008: 260).

²² Демествено појање је богослужбено певање.

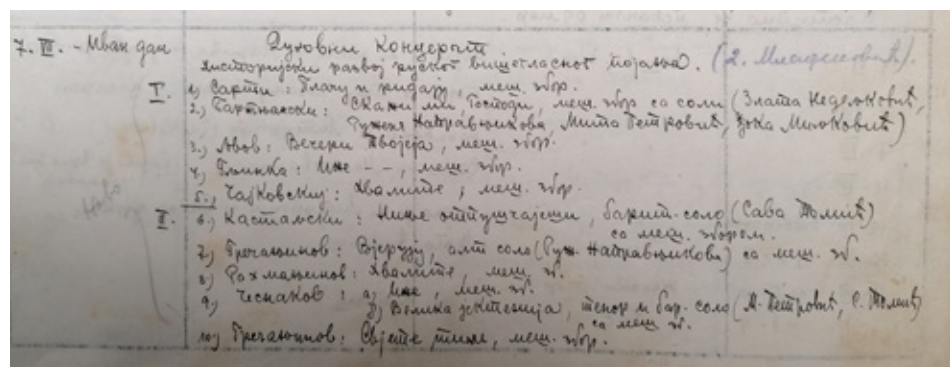
Поред програма, ово издање садржи и текстове двојице приређивача – Душана Младеновића²³ и Карела Направника. Младеновић је у улози водитеља читао одломке из програма Историјског духовног концерта. У уводном делу, под називом „Како се развијало вишегласно руско црквено појање“ (стр. 2–9), Младеновић је, поред значајних појединости из биографија заступљених композитора, изнео своја естетска промишљања о репертоару. У вези с обрађивањем старинских напева, он каже да је Бортњански „преокренуо карактер руске црквене музике“ (Младеновић 1913: 7) и описује почетке раног вишегласног појања и врсте црквених напева. Направников помоћни диригент истиче пољски утицај на развој руског вишегласја и представља слику историјских прилика у доба владавине Петра Великог. Кроз стилске карактеристике, он најављује музичке ствараоце који су компоновали у италијанском стилу – као Сарти, Бортњански и Ведел, и под немачким утицајем, као што је Лвов. Величајући Бортњанског, он цитира Берлиозове импресије о вештини компоновања тог руског музичара и каже како су „све његове композиције прожете правим религиозним осећајем, често и мистицизмом, који гони слушаоца да се дубоко занесе“ (Младеновић 1913: 7).

У наставку Младеновићевог приказа „Како се развијало вишегласно руско црквено појање“, следи краћи Направников текст (стр. 9–13) под насловом „Неколико напомена“. Диригент ВСЦПД-а упознаје читаоце с развојем руског вишегласног певања. Пред публику се износи анализа сваке композиције, објашњавају се појмови структуре и фактуре музичког дела. Направник пише и о третману текста, агогици и поређењу са старијим жанровима. У том смислу, вршачки хоровађа примећује: „Оче наш, од Сартија, пада у доба процвата талијанске мелодике, писано је у аријозном стилу некадашње напуљске школе. Увод од 4 такта (Оче – на небесјех) заступа ту оркестралну предигру, звучан је као да би подизао мисли Богу“ (1913: 12). Он указује на изузетке у начину компоновања и открива принципе употребе и обраде народне мелодије транспоноване у духовни контекст, те прави разлику између духовне музике изведене у цркви и у медију концерта. У вези са стваралаштвом Турчањинова, Направник истиче да на њега увек оставља

²³ Душан Младеновић (1881–1942) завршио је Реалну гимназију у Вршцу и Богословију у Сремским Карловцима. У свом родном граду радио је као библиотекар Градске читалице, уређивао вршачке недељне новине *Родољуб* и био помоћник у адвокатској канцеларији. Посебно се издваја његова сарадња с Феликсом Милекером (Felix Milleker, 1858–1942), оснивачем Градског музеја и Градске библиотеке у Вршцу. Из те сарадње потекли су Младеновићеви преводи Милекерових написа из области историје културе Баната. Део свог радног века провео је у ВСЦПД-у, као његов почасни члан и на месту помоћног диригента Карела Направника. Током Првог светског рата водио је исти хор уместо чешког хоровађе. С Направником је сарађивао до 1921. године, када се због новог намештења преселио у Загреб и тамо радио до 1935. године.

дубок утисак и истиче: „Читајући само текст, човеку задрхће срце, а мелодија – народна – још појачава дубоки израз“ (Исто 13). Направников текст нуди мноштво едукативних података за публику; до тих података се у оно време није могло лако доћи – од појмова из теорије музике, појединости из историје музике, до естетике и коначно личних утисака. Његови текстови подстицали су публику на размишљање о смислу и важности духовних концерата. На самом крају обраћања, чешки музичар својој публици представља универзални пут за разумевање музичког дела: „На крају, имам једну молбу. Пођете ли да слушате музику, не идете као на тржиште, него идете с узвишеном мишљу, свечано, са срцем отвореним пуним чежње – па ћете разумети глас уметника, који пред вама открива своју душу“ (Исто). Анализирајући Направников однос према оваквој врсти музичког догађаја, стиче се утисак да је његов став био да се кроз духовни концерт мора развити естетски укус публике и пробудити жеља за учењем и сазнавањем о музици. Упоређујући текстове двојице аутора, запажа се завидно образовање и усаглашеност стручних мишљења и естетских ставова. Наредни историјски духовни концерти нису имали ниједан објављени *Вођ*. О њиховим извођењима сазнаје се из штампаних програма, рукописа за водитеља, најава и критика из штампе и диригентових дневничких бележака.

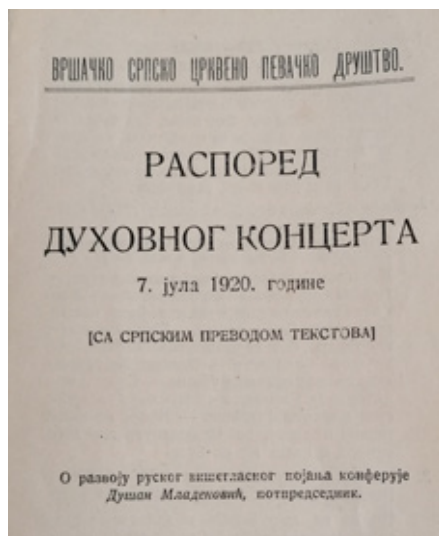
Други историјски духовни концерт, под називом „Историјски развој руског вишегласног појања од XVII века“, припреман је током 1920. године.



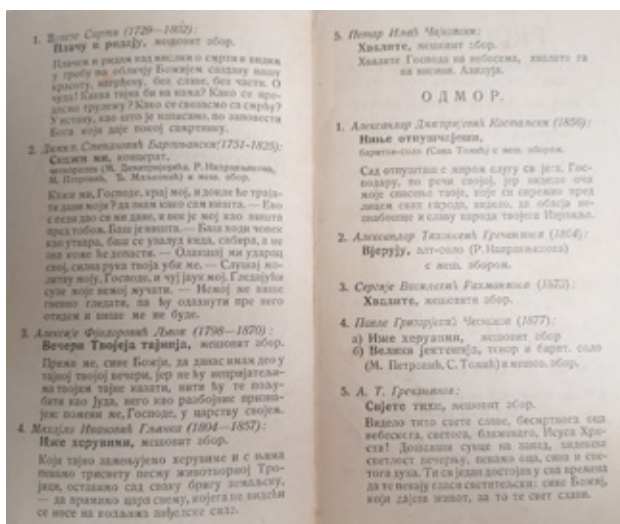
Сл. 5. Направникова дневничка белешка за историјски духовни концерт од 7. јула 1920. године – трећа књига дневничких бележака хороваџе ВСЦПД-а (архив Успенске цркве)

Други историјски духовни концерт је имао штампани програм, који је између осталог садржао и преводе текстова свих композиција. Ова особеност, која је вероватно јединствена за време у којем је настала, усамљена је појава и данас када већина публике не разуме текст који

слуша. Други историјски духовни концерт није имао штампане текстове о пореклу композиција, већ је такве детаље читао водитељ у току програма из рукописа. Ти рукописи су сачувани, па се може закључити да је и у концепцији другог историјског духовног концерта задржан едукативан приступ.



Сл. 6. Насловна страна штампаног програма који је у дневничким белешкама записан као „Хисторијски развој руског вишегласног појања“ (Историјски депо Градског музеја Вршац)



Сл. 7. Наслови нумера с преводима из програма Историјског духовног концерта ВСЦПД-а, од 7. јула 1920. године (Историјски депо Градског музеја Вршац)

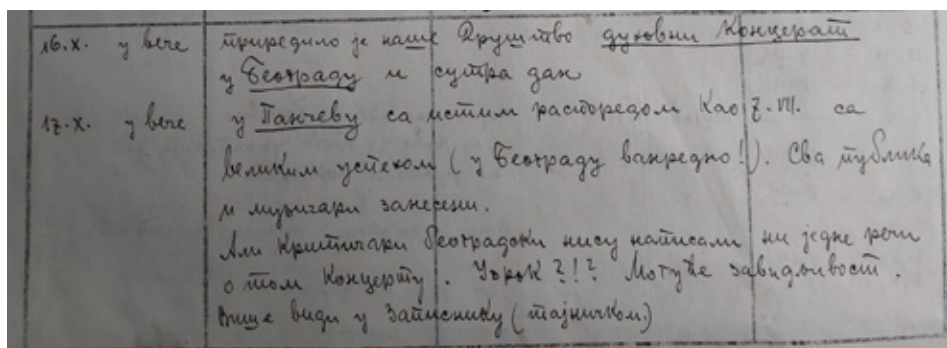
Последњи историјски духовни концерт, који је носио наслов „Развој руског вишегласног појања од почетка XVIII века па до данас“, Направник је извео са ВСЦПД-ом 1923. године. За тај концерт, осим дневничке белешке и најаве у локалним новинама, не постоје други трагови.

Освртом на концепције историјских духовних концерата, може се уочити да је само 1913. године програм садржао дела раног руског вишегласја. Направник је овим путем упознао вршачку публику с коренима најстаријег демественог певања, јер је демествена полифонија утицала на обликовање музичког мишљења и сензибилитета ране Русије. Поред композитора који су писали под италијанским утицајем – Сартија, Бортњанског и Турчањина, Карел Направник 1920. и 1923. проширује репертоар опусима тадашњих савремених руских композитора – Чајковског, Рахмањина и Кастаљског. Поред тога, публикација *Вођа по првом историјском духовном концерту* имала је велики утицај на каснију едукативну праксу ВСЦПД-а. Изузев штампања самог програма, за потребе каснијих историјских концерата приступало се изради подробних састава о програмским садржајима, намењених водитељу. Као кључни вид едукативне делатности, Направник је на оваквим концертима правио прегледе хорске духовне музике кроз векове и тиме, осим естетског, био један од првих који је покренуо праксу едукативних концерата. Међутим, ови садржаји нису штампани у програмској књижици. Једини напредак види се у томе што је на каснијим историјским духовним концертима публици обезбеђен превод текстова композиција – пракса коју би и данас требало неговати у циљу едукације публике.

Осим објављеног *Вођа* из 1913. године и штампаних програма, посебну пажњу завређују рукописи из времена извођења историјских концерата током 1920. године, под називом „Историјски развој руског вишегласног појања“. Направникове белешке намењене водитељу Душану Младеновићу налазе се на петнаест непагираних листова. Припремљени текст написан је по узору на онај из првог штампаног *Вођа*. На програму су била црквена дела Сартија, Бортњанског, Љвова, Глинке, Чајковског, Чеснокова, Кастаљског, Гречањина и Рахмањина. Осим образовних садржаја из теорије и историје музике, текстови доносе ауторов критички став и естетска размишљања о музичким делима с репертоара. У тексту се види да је писац настојао да публици понуди и садржаје из музичке теорије и естетике, па тим поводом и каже: „Хвалилије од Чајковског звучи као химна у прославу Господа. Али, баш ова хомофонија, ови акорди дају тексту химничког израза. *Алилуја*

рађено је полифонијски, као fuga у концерту Бортњанскога, тј. сваки глас развија се мелодички самостално. Тек при крају сакупи се све на једном акорду, и како је композиција почела, тако и свршава: акордички у пијану“ (НАПРАВНИК 1920: 10).

Овај програм је први пут изведен на Ивањдан, 7. јула у Вршцу, други пут 16. октобра у Београду и трећи, 17. октобра у Панчеву. Осим историјског духовног концерта који је био изведен на црквени празник, остала два нису била везана за неки значајан датум. Карел Направник је записивао утиске с концертних догађаја у виду напомена у својим редовним дневничким белешкама. Једна таква је вредна пажње јер говори о изврсно изведеном концерту у Београду; Направник каже: „16. X увече, приредило је наше Друштво духовни концерат у Београду и сутра дан 17. X увече у Панчеву са истим распоредом као 7. VII. Са великим успехом (у Београду ванредно!). Сва публика и музичари занесени. Али критичари београдски нису написали ни једне речи о том концерту. Узрок?!? Могућа завидљивост“ (НАПРАВНИК, цитат из дневничких бележака хоровађе ВСЦПД-а).



Сл. 8. Направникова дневничка белешка поводом гостовања ВСЦПД-а у Београду и Панчеву, с програмом историјског духовног концерта, 16. и 17. октобра 1920. године – трећа књига дневничких бележака хоровађе ВСЦПД-а (архив Успенске цркве)

Последњи забележени историјски духовни концерт одржан је 6. децембра 1923. године, под називом „Развој руског вишегласја од почетка XVIII века па до данас“. О овом догађају сведочи дневничка белешка Карела Направника: „Врло слабо посећен! Иначе певање добро и врло добро“ (НАПРАВНИК 1920, трећи дневник ВСЦПД-а).

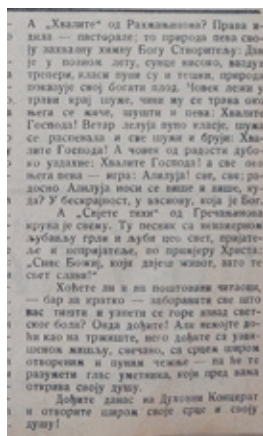
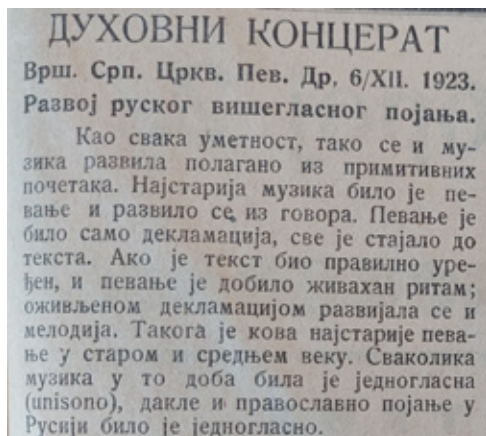
ГОДИНА, МЕСЕЦ, ДАТА	КОСЕ УЧИО	ШТА СЕ УЧИЛО
ЧАС		
3. XII. — 8-10	Мисл. Зор	за Рад. Концерт
4. XII. — 8-10	"	
5. XII. — 8-10	"	
6. XII. — 8-	Духовни Концерт	
	"Радји музикантски програм у Врш. Цркв. Зор. Зор."	
	Ако оне желимо!	
	Јако је јавно зор и веома добро!	

Сл. 9. Направникова дневничка белешка о последњем забележеном историјском духовном концерту ВСПД-а, одржаном 6. децембра 1923. године – трећа књига дневничких бележака хорова ВСПД-а (архив Успенске цркве)

Више вршачких недељних новина је деценијама пратило активности ВСПД-а. Финансирани од различитих политичких струја, ти листови су о концертима готово без изузетка писали позитивно. Поводом концерта „Беседа и Мокрањчево вече, Врш. Срп. Цркв. Пев. Друштва“, у подлистку листа *Војводина* од 1. јануара 1920. године (стр. 1), истиче се важност музичке писмености, па се између осталог наводи да се „на посебним концертима, за које се пишу и штампају нарочити вођи, приказује историјски развој црквене музике, све с намером да се публика припреми и за модерну музику“ (*ВОЈВОДИНА* 1920: 1). Поводом историјског духовног концерта одржаног 7. јула 1920. године у Вршцу, у листу *Нова зора* од 11. јула 1920. године (стр. 2), уредништво је објавило критику под насловом „Духовни концерт у Вршцу“. О значају едукативних текстова и генерално, стручног вођења кроз концерт, ондашњи критичар Милан Јованчић бележи: „Откуда те идеје тј. тумачење дотичне тачке пре њеног извођења, не знам. Само морам да признам да је то врло здрава идеја и да не би било на одмет практиковати је и у будуће. Чак и онај који није лајик у музици, лакше разумева комаде, кад се исти протумаче, јер онда види на који се начин једна идеја музички изражава. Интересантно је да сам сличан начин само у Енглеској видео, где с у програму штампа уједно и опис сваке поједине тачке програма, а паузе између појединих тачака су таман довољне, да се тај текст прочита. Имамо разлога да са нестрпљењем очекујемо сличан концерт, а овом приликом да кликнемо: ‘Хвала г. Направњиче, хвала г.г. певачи и певачице’“ (*НОВА ЗОРА* 1920: 2). Утиске са истог исто-

ријског духовног концерта изведеног у Панчеву, у име присутне руске публике која је слушала концерт, описао је и један руски војник у вршачком недељном листу *Нова зора*. У тексту који је објављен 27. децембра 1920, руска публика хвали певаче ВСЦПД-а речима да „добро познају историју развића руске духовне музике. Ми смо ревносно пратили Ваше извођење, али нисмо увребали ни једне пропуштене шеснаестине у фугама, него смо с уживањем посматрали Вашу пажљивост и познавање ствари“ (*НОВА ЗОРА* 1920: 4).

О последњем историјском духовном концерту сазнајемо само из најаве у листу *Војводина* (Слика 10). Важност тог догађаја препознаје се и по месту на којем је објављен текст – на првој страници листа. Позив за овај концерт написан је по узору на један део текста из *Вођа*, штампаног 1913. године. Направников списатељски стил препознаје се по његовом апелу грађанству да обавезно дође на концерт: „Хоћете ли и ви поштовани читаоци – бар за кратко – заборавити све што вас тишти и узнети се горе, изнад светског бола? Онда дођите! Али немојте доћи као на тржиште, него дођите са узвишеном мишљу, свечано, са срцем широм отвореним и пуним чежње – па ће те разумети глас уметника, који пред вама открива своју душу. Дођите данас на Духовни концерт и отворите широм своје срце и своју душу!“ (*ВОЈВОДИНА* 1923: 6/1.) У вези с овим музичким догађајем познато је само толико да су била изведена дела Сартија, Бортњанског,²⁴ Лвова, Глинке, Чеснокова, Рахманинова и Гречаџинова.



Сл. 10. Позив за историјски духовни концерт ВСЦПД-а, 6. XII 1923. године, *Војводина* (Завичајно одељење Градске библиотеке Вршац)

²⁴ Музиколошка истраживања су потврдила популарност композиције „Скажи ми Господи“ Дмитрија Бортњанског, док су „мелодијско богатство и чести виртуозни моменти у делима Бортњанског били блиски српским хоровима“ (Перковић Радак 2008: 262).

Историјски духовни концерти ВСПД-а, које је осмислио и водио Карел Направник, до данас се сматрају првим концертима на нашим просторима који су, поред естетског доживљаја, публици нудили образовне садржаје. Диригентова доследност у неговању комуникације на релацији извођачи–публика–водителј имала је посебну улогу. Данас би се ови концерти могли дефинисати као врста „неформалног музичког образовања“. Њихово понављање у различитим градовима сведочи о једној врсти едукативне мисије коју су овај хоровађа и његово

Преглед историјских концерата Вршачког српског црквеног
певачког друштва одржаних од 1913. до 1923. године

место	датум	назив концерта	програм
Вршац	15. VI 1913.	Први историјски духовни концерт „Развој вишегласног појања у руској цркви“	1. Стихови из 136. псалма: „На рекама вавилонским“, оглед првог двогласног домаћег појања с почетка XVII столећа; „О врбама сред њега“, трогласно домаће појање XVII столећа; „Покајање, отвори ми врата“, четворогласна армонизација знаковог напева с почетка XVIII века; 2. В. Титов: <i>Мнојаја љеџа</i>, мешовити хор 3. Ђ. Санти: <i>Оче наџ</i>, два мешовита хора 4. А. Ведељ: <i>Покајање, ојвори ми двери</i>, мушки хор у 3 гласа 5. Д. Бортњански: <i>Херувимска ѡсма</i>, бр. 8, женски хор у 3 гласа 6. П. Турчањин: <i>Тебје одјејушчајосја</i>, мешовити хор 7. А. Љвов: <i>Вечери ѡвоје ѡајне</i>, мешовити хор 8. Д. Бортњански: <i>Кѡо Бој велиј</i>, два мешовита хора
Вршац	23. XI 1913.	Исто	Исто
Вршац	7. VII 1920.	„Историјски развој руског вишегласног појања од XVII века“	1. Ђ. Санти: <i>Плачу и рѣдају</i> 2. Д. Бортњански: <i>Скажи ми, Госѡоди</i> 3. А. Љвов: <i>Вечери Твојеја</i> 4. М. Глинка: <i>Иже Херувими</i> 5. П. И. Чајковски: <i>Хвалиѡе</i> 6. Н. Кастаљски: <i>Ниње оѡѡјушчајѡи</i> 7. А. Гречањин: <i>Вјерују</i> 8. С. Рахмањин: <i>Хвалиѡе</i> 9. П. Чесноков: <i>Иже Херувими, Велика јекѡенија</i> 10. А. Гречањин: <i>Свјеѡе ѡихиј</i>
Београд	16. X	Исто	Исто
Панчево	17. X	Исто	Исто
Вршац	6. XII 1923.	„Развој руског вишегласног појања од почетка XVIII века па до данас“	Санти, Бортњански, Љвов, Глинка, Чесноков, Рахмањин и Гречањин

Друштво одређено време континуирано спроводили. Штампани програми који су пратили наступања нису само пружали детаље о композицијама и стиловима. Историјски прикази у ширем контексту могу се поредити са „*stvaranjem svojevrsnog autoportreta sopstvene muzičke kulture*“ (MARKOVIĆ 2005: 137). Кроз проучавање Направниковог концепта историјског духовног концерта који је спроводио са ВСЦПД-ом, постаје јаснија његова улога посленика музичке културе Вршца и околине. Истраживање историјског духовног концерта, дакле, допуњује досадашње увиде у културно-образовну климу војвођанских средина у сфери музичке уметности и доприноси бољем разумевању овог периода наше прошлости.

ЛИТЕРАТУРА

- Велимировић, Милош. „Духовна музика на Балкану.“ *Нови звук* бр. 16 (2000): 7–16.
- Ђаковић, Богдан. „Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној хорској музици у периоду између два светска рата.“ *Нови звук* бр. 16 (2000): 66–78.
- Ђорђевић, Владимир Р. *Прилози биографском речнику српских музичара*. Београд: Српска академија наука – Музиколошки институт, 1950.
- Ђорђевић, Владимир Р. *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*. Београд: Народна библиотека СР Србије „Нолит“, 1969.
- Илић, Сава. *Српски хорови у Банају; њихово о хорској делатности Срба у Темишвару и Банају (1866–1944)*. Букурешт: Издавачко предузеће „Критерион“, 1978.
- ИСТОРИЈА СРПСКЕ МУЗИКЕ: СРПСКА МУЗИКА И ЕВРОПСКО МУЗИЧКО НАСЛЕЂЕ*. Редактор Мирјана Веселиновић Хофман. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Иштванић, Живан. *Споменица српској њевачкој друштва у Белој Цркви (1867–1941)*. Бела Црква: издање аутора, 2018.
- Клицин, Димитрије. *Пролаз 40-годишњици Вршачкој српској црквеној њевачкој друштва 1907 године, са историјалном његовим*. Вршац: Вршачко српско црквено певачко друштво, 1907.
- Марковић, Татјана. „Певачко друштво као означитељ српске културе. Поводом 150. годишњице оснивања Првог београдског певачког друштва (1853–2003).“ *Нови звук* бр. 22 (2003): 38–45.
- Младеновић, Душан. *Свећњање прве српске њевачке заставе и већање прве скупштинине српских њевача, о њиховој 70-годишњици*. Вршац: издање Вршачког црквеног певачког друштва, 1939.
- Меџ, Франц. „Банат и духовна музика југоисточне Европе. Проблеми и поставке музичко-историјског истраживања.“ *Нови звук* 16 (2000): 25–31.
- Мишковић, Милован Р. *Српска њевачка друштва и друштва уметнички извођачи на њерсиору Банаја (период до Првој светској рату)*. Књ. 1. Зрењанин: Арт-пројект, 2011.
- Младеновић, Душан, Карел Направњик. *ВОЂ њо првом историјском духовном концерту Вршачкој српској црквеној њевачкој друштва*. Вршац: Вршачко српско црквено певачко друштво, 1913.
- Николић, Милоје. „Духовни концерт.“ *Нови звук* бр. 16 (2000): 54–65.
- ОБРАЗОВАЊЕ УЧИТЕЉА У ВРШЦУ; НАСТАНАК И РАЗВИТАК ОБРАЗОВАЊА УЧИТЕЉА У XIX И XX ВЕКУ* (прилози за монографију). Ур. Грозданка Гојковић. Вршац: Виша школа за образовање васпитача, 1996.
- Пејовић, Роксанда. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918).“ *Нови звук* бр. 8 (1996): 51–58.

- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918) II.“ *Нови звук* бр. 9 (1997): 65–74.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Српска музика 19. века. Извођачи и кријици. Музичка ђегаџија*. Београд: Факултет музичке уметности, 2001.
- ПЕРИЋ, Ђорђе. „Библиографија Корнелија Станковића.“ У: СТЕФАНОВИЋ, Димитрије (ур.). *Корнелије Станковић и његово доба*. Београд: Српска академија наука и уметности: Музиколошки институт САНУ, 1985, 287–326.
- ПЕРКОВИЋ РАДАК, Ивана. *Од анђеоској ђојања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у ђериоду романтизма (до 1914)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2008.
- ТОМАНДИ, Миховил. *Сџоменица Панчевачкој српској црквеној ђевачкој групиња. 1838–1938*. Репринт издања из 1938. Панчево: Историјски архив: Српско црквено певачко друштво, 204–205, 224–227.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Stana. *Akordi prošlosti*. Београд: Prosveta, 1981.
- EBERST, Anton. *Muzički brevijar grada Vršca*. Novi Sad: izdanje autora, 2001.
- MARKOVIĆ, Tatjana. *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studije kulture*. Београд: Универзитет уметности, 2005.
- MOLNAR JEREMIĆ, Dragana, Ivana Stamatović (ur.). *Muzikološke i etnomuzikološke refleksije*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 2006.

Tatjana D. Mrđa

Historical Spiritual Concert as a Form of Educational Activity of Serbian Church Singing Society in Vršac

Summary

The paper presents the importance of historical spiritual concerts within the activity of the Serbian Church Singing Society in Vršac. Even though spiritual concerts had been performed in this town since 1898, the practice of organizing “historical spiritual concerts” started in 1912 when Karel Nápravník (1882–1968) became the president of the Society, becoming thus an essential form of educational activity. At these concerts, Nápravník used to outline choir spiritual music through time and centuries. Apart from staging aesthetic experience, he was the first to initiate the practice of educational concerts. Besides well-known sources on nurturing “spiritual concerts”, Nápravník explained the attribute “historical” and presented a “walk through the history of music” in repertoire sense, based on the Synodal Choir in Moscow. The available archive material encompassed the review of program contents of historical spiritual concerts, having revealed to the public a significant number of concepts from the field of the history and theory of music. Historical spiritual concerts of the Serbian Church Singing Society in Vršac created and led by Karel Nápravník are considered to be the first concerts in this region which, apart from aesthetic experience, offered educational content to their audience. Research on historical spiritual concerts expands the existing insights into the cultural-educational climate in Vojvodina regarding music art and its contribution to a better understanding of this period of our past.

Keywords: historical spiritual concert, Serbian Church Singing Society in Vršac, Karel Nápravník, educational activity.

МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК

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

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

САЖЕТАК: Јован Путник је редитељ који је кроз прожимање етичких и естетских принципа у представама које је после Другог светског рата режирао у Српском народном позоришту градио специфичан уметнички репертоар. С обзиром на његово образовање, као и жељу за упознавањем нових позоришних учења, својим радом у ово позориште унео је аутентичан и промишљен сценски језик. Његов сценски израз можемо да тумачимо захваљујући фотографијама и критикама представа као и излагањима самог редитеља и његових аналитичара.

Јован Путник је био свестрана уметничка личност. Изражавао је свој сценски језик како кроз драму тако и кроз оперу, а позориште је промишљао и на месту креатора репертоара Српског народног позоришта односно директора Дrame.

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

Јован Путник (1914–1983) редитељ је који је после Другог светског рата дао готово највећи допринос формирању уметничког профила Српског народног позоришта¹.

Будући да је завршио Филозофски факултет у Београду и Драмски одсек Музичке академије, Путник је био један од ретких редитеља који је имао специфичан естетски и етички баланс у грађењу сценског језика. Режирао је више од 220 представа. Писао је песме, приповетке и драме, као и велик број драматизација. Био је професор, новинар, уредник, директор Дrame. Руководио је научноистраживачким пројектима

* prpafink.m@gmail.com

** Текст је настао као део истраживачког пројекта Матице српске *Сценски језик изражен кроз њокепш тшела у предсшавама Српског народног позоришта*.

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

из области психологије и логике, објавио на десетине радова из теорије позоришта и естетике (<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=14811>).



Јован Путник на проби са глумцима

Др Петар Марјановић у својој књизи пише: „свака представа Јована Путника имала је препознатљива основна обележја његовог редитељског ‘рукописа’. Најсажетије речено, то су: сценска слика у покрету с тежњом да носи и сценски знак, и инсистирање на глумачком говору тела, или ‘физичком корпусу представе’“ (1991: 54).

Физички корпус представа Јована Путника огледао се и у драмским и у оперским представама.

У Српском народном позоришту Јован Путник је режирао прво опере, а онда драме. Опере: Ђакомо Пучини (Giacomo Puccini) *Мадам Батерфлај* (1951), Јохан Штраус (Strauss Johann) *Слепи миш* (1951), Ђузепе Верди (Giuseppe Verdi) *Трубадур* (1951), Клаудио Монтеверди (Claudio Monteverdi) *Орфеј* (1952), Жорж Бизе (Georges Bizet) *Кармен* (1952), Крсто Одак *Дорица њлеше* (1956), Волфганг Амадеус Моцарт (Johannes Wolfgang Amadeus Mozart) *Ојмница из Сераја* (1963), Ђузепе Верди *Ојело* (1963), Ермано Волф Ферари (Ermano Wolf-Ferrari) *Четири трубијана*. Дrame: Федерико Гарсија Лорка (Federico García Lorca) *Дом Бернарде Албе* (1952), Тит Макције Плаут (Titus Maccius Plautus) *Хвалисави војник* (1952), Јосип Кулунџић *Људи без вида* (1953), Федерико Гарсија Лорка *Крвава свадба* (1955), Карло Голдони (Carlo Osvaldo Goldoni) *Лек за жене или Уображена болесница* (1955), Јован Стерија Поповић *Скендербег* (1956), Федерико Гарсија Лорка *Љубав дон Перлимлина* (1957), Радоје Домановић *Сираџија* (1958), Иван Мажуранић *Смрти Смаил-аге Ченџића* (1963), Федерико Гарсија Лорка *Јерма* (1967).

Широко образовање и спремност на учење савремених сценских токова учинили су да Путник буде редитељ који прихвата и примењује сценски језик најзначајнијих позоришних стваралаца у свету, и трансформише га у свој, аутентичан сценски језик.



Учио је у Институту за покрет Рудолфа фон Лабана у „Helerauschu-le“ у Лаксенбургу поред Беча и у Студију Мери Вигман у Дрездену, а проблеме сценског простора проучавао је у Студију следбеника Декруа у Паризу. У Бечу се упознао и са учењем С. Фројда и уметношћу М. Рајнхарта, а гледао је и представе Вахтангова. Путник каже: „Вахтангов као да ми је открио широко поље у коме имажинација прераста у математичку формулу података, и обрнуто“ (МАРЈАНОВИЋ 1991: 54).

На проби представе *Људи без вида* готово геометријском логиком редитељ поставља тела глумаца у сценском простору. Они граде сукоб помоћу позиција заротираних делова тела, на различитим плановима. Глумци који су у стојећем положају, са телима у опасној равнотежи², помоћу угаоне инерције у пределу руку и ногу, постижу да ниво сукоба перципирамо као имагинарни *илес сујройносџи*³.

Кроз своје образовање које је стекао упознајући филозофију као и логику, Путник је рационални свет претварао у имагинарни потпуно свестан да свет не егзистира само у рационалном. Тумачио је како макро тако и микро сферу људског постојања. Путник каже:

А чврсто сам убеђен да је позоришни посао: посао систематичара, математичара, логичара. И то је моја основна противречност. Тим стро-

² Израз Еуђенија Барбе (Eugenio Barba) који је користио да би објаснио положај тела извођача који захтева већи, изузетан напор да би присуство извођача било оживљено.

³ Израз Еуђенија Барбе који објашњава да глумац започиње радњу из њене супротности и покрет се не изводи у правој већ у кривудавај линији, што подсећа на плес.

гим, дискурзивним, систематским апаратом ја сам желео да дођем до – снова...

Астрофизичари и кибернетичари су омогућили продор у космос. Мене је привлачио лет у супротном смеру у – микрокосмос. У тајне човекове дубоке скривене, мишљу недефинисане егзистенције.

Читајући дела неких филозофа, дивео сам се до које мере су били у стању да продру у дубину *људској промишљања*. Ништа мање чудесну него продор у космос. Али сам знао да ти мајстори мишљења *објашњавају само људску мисао* а не и суштину људске егзистенције. Ја верујем у рационално, људска егзистенција јесте битно практична, како каже Маркс у *Тезама*, али није искључиво рационална (*Сцена* бр. 6, 1978).

Тражећи свој сценски рукопис између видљивог и невидљивог, Јован Путник је исписивао значајне странице историје Српског народног позоришта. Тајанственост коју је наслућивао, понирући дубоко у егзистенцијалне изазове драмских јунака у представама које је режирао, умео је да претвори у сценски израз који може да покрене гледаоца како емотивно тако и рационално. Покрет изражен у Путниковом сценском језику није заснован само на покрету тела глумца, него на покрету свих елемената који чине аутентичан сценски израз у савременом позоришту.

Светло је било један од важних елемената сценског израза редитеља Путника.

Милан Дамњановић о естетици сценског језика Јована Путника пише: „Ако зачас предочимо шта све Путник постиже својим осећањем светлости: и наговештај драмског тока, и трагични раскол и разрешење итд., пред нама се отвара читава једна ‘метафизика светлости’ у сценском делу што непосредно приказује наш живот између светлости и таме“ (*Сцена* бр. 6, 1978).



У представи *Дом Бернарде Албе*, рационалним избором *и пре светла и сенке*, редитељ Јован Путник изражава тренутак егзистенцијалне узнемирености и тајанствену позицију глумице у сцени. Она игра ишчекивање кроз положај тела наслоњеног на зид, заротираном главом у правцу погледа и руком која дотиче камену површину. Белина костима и лица у контрасту су са црном вертикалном косом и сенком на зиду која проширује лице, и све то заједно додаје тајновитост тренутка у сцени. Тама ноћи и хладно светло месечине, који су део атмосфере коју је редитељ стварао, говоре и о усамљености једног од ликова из *Дома Бернарде Албе*.

Јован Путник је желео да гради аутентичан сценски језик који није увек дословно интерпретирао писца, него је био средство да гледалац доживи пишчеву замисао. У том смислу др Марјановић пише: „Веровао је да мизансцен не зависи од ауторовог текста него од сценског језика за који се редитељ определио, да би сценским средствима саопштио ауторов текст“ (1991: 55).

У оперској представи *Четири љубијана* Путников избор скелета као једног од ликова исход је егзистенцијалистичког промишљања које дубоко понире у људско постојање. Тако сценско решење постаје метафора а *иџра мојућеџи и немојућеџи*, живота и смрти, и кроз радњу певања добија ново значење. Одражавајући опасну равнотежу, ротације тела глумица у правцу скелета, као и њихов поглед, граде осу сукоба у сцени. Руке су такође усмерене у правцу скелета чије су кости вилице „отворене“ у сцени певања, а цела фигура продужена шеширом и сукњом.



Подигнутије руке су честа радња коју редитељ Путник користи у изражавању кроз сценски језик. Овај елемент пластике покрета у оперској представи *Ојџмица из Сераја*, изражен као део опасне равнотеже на коленима и у чучњу, умножава радњу и чини је активном, динамичном.

Др Марјановић тумачи динамичност мизансцена редитеља Путника: „Имао је бујну машту за кретања и груписања на сцени, за динамичан и интензиван израз, за ‘насељеност’ позорница“ (1991: 55).



У опери *Ојмица из Сераја*, осим подигнутих руку, подигнуте су и ноге ликова у сцени, тако да динамична, опасна равнотежа проширује радњу: кроз покрете извођача, раширене руке, раширене прсте на шакама, отворена уста, као и кроз тканину која проширује тело извођача. Њихова динамично позиционирана тела проширују и шешир и штап у рукама. Тела у простору, захваљујући покрету који изводе, делују на гледаоца као да су извођачи у лету.



Рад на дејтаљима сценског изрази у представи *Лек за жене* Јован Путник дословно изводи кроз радњу која минуциозно говори о односу два лика у сцени. Близина два прста ликова који су по свему различити

говори о блискости њихових намера у овој сцени. Тело глумца у стојећем положају подељено је на планове, и измештено у опасну равнотежу где је горњи план повијен према глумцу у седећем положају. Обе главе су заротиране, једна према другој, са задржаним погледом. Савијене ноге и десне руке оба глумца одражавају угаону инерцију у правцу контакта.



У истој представи, *маска као део карактера*, осим што означава жанр у ком је представа рађена, означава и несвакидашње личности које су представљене. Њихове физиономије лица подражавају искривљен карактер који носе. Било да се то изражава кроз продужен нос, или перику или косу. Ово проширивање лица омогућава широку палету несвакидашњих израза помоћу којих редитељ креира сценски језик кроз покрет.



Подлоја као тема у тумачењу сценског језика има вишеструке могућности. Утицај подлоге у односу на игру глумца саставни је део

промишљања сценског језика како оријенталних сценских облика тако и западних учења. У представи *Хвалисави војник* глумци, осим што користе подлогу на коју се ослањају у различитим положајима опасне равнотеже, користе и своје тело као подлогу јер им омогућава фокусирање на радњу читања. Тако подлога постаје важан елемент у тумачењу сценског језика кроз покрет.



Коришћење подлоге за изражавање односа, сукоба или стања тела које глумац тумачи, омогућава игру која провоцира опасну равнотежу, силу реакције земље, као и угаону инерцију. Вертикална подлога коришћена као препрека пружа глумцу могућност да се наслони, сакрије, одмори, ишчекује... и много других могућности у зависности од саме сцене и карактера сукоба. У представи *Хвалисави војник* игра подлоге и глумаца гради сукоб два лика на нивоу статичке и динамичке равнотеже, где је доминантна игра инерције и равнотеже два тела.



Чула су један од важних елемената у изражавању сценског језика на сцени. Међутим, када глумац има задатак да игра одсуство чула,

тада примењује технике тела које недвосмислено говоре гледаоцу да је тело лика који игра лишено тог чула. Тако, у представи *Људи без вида* положајем кичме и односом кичме и положаја руку глумац игра непознавање простора у ком се налази. Такође, користећи силу реакције земље, стопалом игра упознавање тог простора. Тамне наочаре и штап су само нужне реквизите, које додатно продужавају телесни став. Глумац телом и покретом највише саопштава присуство, односно одсуство чула.

Изосијављање чула је елемент сценског израза у представи *Лек за жене*. Глумице у позама скулптура играју монументалне фигуре без чула. Кроз покрет граде статичност, односно статичку равнотежу. У овој сцени фигуре граде занимљив контраст са ликом који игра глумац у седећем положају. Звук инструмента и статичност фигура граде контраст и појачавају сукоб у одсуству покрета.

Др Марјановић пише о склоности редитеља Путника да визуелно претпостави осталим сегментима сценског језика:

Као да се плашио „празне“ позорнице, често је додавао и понешто чега у делу нема, што је каткад ишло и на штету главног тока радње (тако је, да поменем карактеристичан пример, волео да на сцену доводи телесно „обележене“ људе – слепе, грбаве, кепеце – знајући да сваки од њих испуњава сцену више него десет „нормалних“. Његовој природи више је одговарало оно што се на сцени *види* него оно што се *чује* (МАРЈАНОВИЋ 1991: 55).



У представи *Људи без вида* покрет два глумца условљен је волуменом њихових тела. Тако *проширено тело* може да настане и увећањем волумена а не само ширењем кроз покрет и костим. Тело у седећем положају са увећаним волуменом указује на покретљивост само у пределу руку и шака, док тело у стојећем положају са благо повијеним

и заротираним горњим планом тела делује покретљивије. Статичност тела са увећаним волуменом има доминантну позицију и у перцепцији гледаоца доминира управо проширено тело глумца. Тако гледано, игра волумена тела одређује покрет глумца.

Визуелни доживљај гледаоца у представама редитеља Путника играо је велику улогу. У представи *Хвалисави војник* такође проширено тело изражава радњу ширењем волумена, кроз покрет руку и шака. Тело делује статично, а покретљивост је позиционирана само у домену благо заротираних главе и шака. Блага угаона инерција у пределу лактова чини шаке додатно покретљивим.



У представи *Крвава свадба* редитељ гради суптилну игру потчињавања кроз елементе покрета, положај тела и боје костима глумица на сцени. Глумица у црном костиму са доминантном позицијом у сцени, са линијом на сукњи која подржава њену вертикалну позицију, са главом уоквиреном марамом и са пруженим рукама, усправног тела у статичкој равнотежи, окренута је према другој глумици. Глумица у светлом горњем делу костима је у контрасту, са рукама окренутим ка горе, придржавајући нешто значајно, о чему говоре њен положај тела и њена глава благо повијена. Њено лице и покрсеје уоквирени су црним деколтеом и њен поглед није усмерен према глумици која је испред ње, него према глумцу који стоји на десној страни. Кроз позицију тела две глумице јасно је да доминантна глумица настоји да кроз покрет тела одржи доминацију. Насупрот томе, тело друге глумице је окренуто ка глумцу који стоји испред ње. Такође, глумац је закорачио десном ногом према њој, тако да кроз покрет тела ова два глумца сазнајемо да је ова игра потчињавања између две жене само елемент који показује и присуство различитих генерација у сцени. Ову игру потчињавања доживљавамо кроз радњу глумаца као процес, који траје у односима између ликова.



Игра потчињавања у истој представи је очигледна у односу између мушког и женског лика. Кроз опасну равнотежу у којој се налазе два тела, као и кроз осу погледа, видимо да је потчињеност глумице у односу на глумца позиционирана и у положају руку. Њено тело је постављено леђима према глумцу, али је њена глава заротирана према њему, док он придржава њено тело у пределу рамена и руке. Овај процес изражен кроз положај тела и радњу чини сцену динамичном у трајању.



Игра доминације у сцени из представе *Крвава свадба* показује снажан однос између ликова који граде сукоб помоћу доминантног положаја тела. Сукоб је јасан и снажно изражен кроз опасну равнотежу, положаје руку и стегнуте шаке. Једно тело које је доминантно, постављено је у положај изнад другог, са оружјем у стегнутој шаки. Занимљиво је да тело које је у белом костиму делује снажно у односу на тело у црном костиму због положаја тела и опасне равнотеже у коју је тело постављено преко положаја ногу.



Блискосћ у представи *Крвава свадба* изражена је кроз положај глава и руку глумаца, тако што статичност глава наслоњених једна на другу са погледима у истом правцу показује јединство сценске присутности. Наслућујемо сукоб у позицији отворених уста глумца и различито постављених прстију две његове руке. Једна (десна) рука снажно држи руку глумице, док је друга (лева) благо наслоњена на глумицу. Тако видимо да је лик који глумац тумачи знатно више емотивно узнемирен од лика који игра глумица. Разлог због ког је костим глумца оштећен на рамену могуће је претходио сцени и део је глумчеве укупне узнемирености.



Лейоша као *џаква* у оперској представи *Мадам Батерфлај* интензивно је изражена кроз присуство глумица у сцени са снажном анима

енергијом⁴. Редитељ умножава кретање женске фигуре обучене у кимоно са сунцобраном, као заштитом и проширеном енергијом тела.

Путник је о стилу свог сценског језика говорио:

Као што смо у савременој драматургији и савременој режији одбацили три основна закона структуре: јединство места, јединство времена и јединство радње, треба одбацили и већ превазиђену теорију о стилском јединству (МАРИАНОВИЋ 1991: 56).

Тако је као редитељ постао један од савремених позоришних стваралаца који су сценски језик градили на аутентичном стилу сценског дејства које подразумева различите елементе сценског израза. Снага његовог израза огледала се и у сензибилитету који је имао у односу на позоришни израз и у знању које је стекао што формалним што неформалним учењем.

Путник се служио хетерогеним стилским елементима: од *кабуки-а* и кинеске пантомиме до немачког експресионистичког позоришта – успевајући да их претопи у органско јединство (МАРИАНОВИЋ 1991: 58).

Критика је са пажњом пратила рад редитеља Јована Путника, како у његовом драмском тако и у оперском раду на сцени Српског народног позоришта. Веома често су критичарска опажања била усмерена баш на сценски језик изражен кроз покрет тела.

За представу *Људи без вида* критичар бележи:

Редитељ је држао претставу добро и ауторитативно. Од почетка до последње сцене осећао се ненаметљиво редитељ – мајстор који зна да гради сцену и у визуелним и у психолошким компонентама. Мизансцен је био одмерен, инвентиван и никад се нису понављала иста мизансценска решења. Видели смо неколико врло успешних и неуобичајених комбинација. Коришћење сценских ефеката било је добро уграђено у склоп претставе и није сметало радњи, као и музика која је углавном успешно изабрана (НОВАКОВИЋ 1953).

Тумачећи покрет и поредећи игру у позоришту и на филму, критичар анализира глумца Александра Огњановића у улози Јерка и каже: „Могло би му се замерити да је понекад сувише давао јаке акценте својим покретима. Разлог овоме треба тражити у његовом прелазу на филмску глуму, која га је до извесне мере одвојила од позоришне“ (НОВАКОВИЋ 1953).

⁴ *Анима* енергија означава нежну енергију.

Представа *Крвава свадба* подсетила је критичара на својеврсни данс макабр. Лоркино дело тумачено као данс макабр говори о томе да је редитељ проникао у саму суштину дела, а средства која је користио у великој мери су била ослоњена на израз кроз покрет глумаца. Понирање у егзистенцију Лоркиних јунака, где је критичар наслутио сами чин стварања, огољава значај и аутентичност сценског језика редитеља, иако се критичар у ставу колеба:

Ова претстава у немиру створена, у немиру Јована Путника, вечног путника печалних путева уметничких, осуђеног да се бори са собом самим, да куша себе у плимама и осекама делања, у бурама и тишинама, међ каменима и међ људима. Та претстава можда и није била добра а ја мислим да у целини јесте, иако се гушила у предугим станкама, иако је носила оперску лепршавост – све се то губило у зеленој тами свеобухватног стварања. Палете редитеља и глумаца, иако сви нису били баш срећно одабрани – играли су кроз покрет и боје од прве до последње слике разнородан данс макабр који се извијао у раздражени хибрид чији се капител зачудо слагао са основом (Новаковић 1955).

О богатству стилова са којима је Путник градио целину представе *Крвава свадба*, као и динамику коју је постигао градећи свој аутентичан сценски израз, бележи критичар:

Надасве то је атрактивна претстава; пуна сценске вибрантности, замаха интуиције и нечег клиничког, исконског. У смеши осећања, партнерског мизансцена, еротике – распламсале су се љубави мајке, жене, девојке... Режија није тежила да третира целу претставу у једном стилу – биран је стил за сваку сцену и можемо рећи да је ипак у том конгломерату стилова нађен јединствен тон, тон претставе у којој су се успореност покрета и речи смењивале са усковитланим скоковима и као варница жустрим просторним дијалозима. Ова претстава је новина у нашем граду – то се мора признати; не новитет ради новитета, него као искрена унутрашња потреба, као неминовни израз једног редитељског сновиђења (Новаковић 1955).

Несумњив је Путников допринос као редитеља новом тумачењу Лоркиног дела, али и новом сценском изразу који је био аутентичан у времену у ком је стварао, о чему бележи претходна критика.

О целини представе *Кармен* критичар пише:

Јован Путник поново је дао једну веома успелу режију, упркос слабим просторним могућностима наше позорнице. Његова реалистичка режија заиста обилује правим уметничким квалитетима, инвентивношћу и снажљивошћу у решавању масовних сцена, које делују веома живо:

пролазници, раднице и радници у првом чину, атмосфера крчме – по-друга у другом, парадни марш у четвртом чину. Ипак је потребно указати на неколико мање значајних детаља који у извесној мери нарушавају општу хармонију режије. Пре свега ту и тамо има малих сцена које су веома блиске натуралистичком тумачењу ситуације и постоји опасност да пређу у категорију грубог сценског израза (Петин 1952).

Пишући о покрету оперске извођачице Наде Крушлин у улози Кармен у истоименој опери, критичар бележи нужност више покрета и захтевнију сценску радњу од оне коју је извођачица понудила: „Од темпераментне и заводљиве циганке Кармен с правом очекујемо више живости и окретности, праву заносну игру, променљиву ћуд, час охоло и дрско, час примамљиво и заводљиво држање“ (Петин 1952). Ово је једна од ретких критика где критичар захтева више и значајније коришћење покрета тела извођача на сцени. Прецизно открива коју врсту и карактер покрета је нужно креирати да би извођачица кроз покрет досегла прави лик који публика очекује.

Критичар наставља врло одређено да анализира игру ансамбла на сцени, и даље са прецизним сугестијама и ставом:

Ансамбл балета, углавном солидно припремљен, дао је прилично успеле игре које делују живо, а кореографија Марије Олењине добро одговара развоју радње и сценским ситуацијама. Потребно је да се савим отклоне мање грешке које се дешавају појединим члановима ансамбла и да игре у другом чину ритмички се потпуно стопе са музиком у оркестру, јер се на том месту код балета осећа тенденција да пожури. Темпераментно је изведена солистичка игра у четвртом чину (Петин 1952).

Критичар Богдан Чиплић поводом представе *Дом Бернарде Албе* веома похвално пише о глуми Славке Тошић и њеном грађењу улоге Бернарде Албе кроз покрет и став тела: „Бернарда је створена снажним средствима спољне и унутрашње глуме. Њена појава са простудираним кретњама, ход и држање, гест и став претстављају свакако плод студија“ (Чиплић 1952).

У представи *Сипрагија* критичар је уочио богатство стилова који граде целину представе. У листу *Полиџика* Ели Финци пише:

Изванредан квалитет ове представе Српског народног позоришта из Новог Сада, у коме је она високо одскочила на четвртом „Стеријиним позорју“, треба свакако видети у с т и л с к о м складу целине. Иако су се осећале мале разлике између првог, недовољно усклађеног, и другог, као из једног комада саливеног дела, представа је остављала утисак једне рафиниране мозаичке компоноване слике, у којој је сваки детаљ, ма

колико особен и апартан био, сагледан у зависности од осталих појединости, а све оне заједно по својој функцији и архитектонској концепцији целине (Финци 1959).

У рационалном и ирационалном аспекту у грађењу сценског језика редитеља Јована Путника критичар Ели Финци проналази оригиналност и надахнуће, и у истом чланку додаје:

Извесне сцене, као што су оне у министарству просвете, или оне ударања данге, или оне војних маневара и егзерцира... стварно су, и не само у форми, по визуелном изгледу, представљале оригинално сценско надахнуће редитеља као сценског творца суштине и израза (Финци 1959).

Сценски језик редитеља Јована Путника изражен у балансу између рационалног тумачења и ирационалног поимања у великој мери био је плод његовог знања и проучавања како филозофије, логике и психологије, тако и његовог рада на различитим плановима писане и игрane речи и слика. Путника су многи савременици тумачили, неки одобравали, а неки оспоравали његов рад и сценски израз. Ипак, много је значајније колико је његово деловање у Српском народном позоришту мењало суштински сценски израз кроз покрет свега видљивог на сцени.

Милан Дамњановић о раду Јована Путника каже:

не верујем у непремостив јаз између општих естетских погледа и принципа филозофије уметности и конкретног често чисто занатског и техничког рада редитеља на сцени. Јер треба одбити *рационализам* у разумевању и тумачењу редитељске уметности, али због тога не и *рационалност* у његовом уметничком раду што се изражава и у његовом избору драмског текста (видети шта Путник бира и прихвата за своје инсценације, наравно онда кад може да бира), и у његовом духовном надношењу над тај текст, и у његовим одлукама у сценској реализацији што значи у његовом целокупном духовном хабитусу. У томе смислу је и основно философско образовање редитеља Јована Путника било од значаја за његов уметнички рад (*Сцена* бр. 6, 1978).

Неке представе које је Јован Путник режирао на сцени Српског народног позоришта померале су границе у позоришном изразу тог времена. Свакако да је део тог подухвата било и грађење сценског језика израженог кроз покрет. Овај сценски језик био је средство којим је редитељ приказивао тежње, чежње и снове гледаоцима. Несумњива је његова велика и суштинска посвећеност позоришту и његовој стваралачкој суштини.

Свој однос према позоришту редитељ Јован Путник је тумачио овако: „А када једнога дана и томе дође време отићи ћу срећан што сам доживео најлепшу од свих људских љубави, љубав људских снова – позориште“ (<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=14811>).

ЛИТЕРАТУРА

- БАРБА, Еуђенио, Никола Савареze. *Речник ѿзорицине аниројолоије: Тајна умениоси ѿлумца*. Београд: Факултет драмских уметности, 1996.
- МАНОЛОВИЋ, Тодор. *Позоришна криишка*. Зрењанин: Градска народна библиотека, 2010.
- МАРИАНОВИЋ, Петар. „Најзначајнији редитељи драме Српског народног позоришта у раздобљу 1945–1952. године.“ *Зборник Мајице српске за сценске умениоси и музику* бр. 4–5 (1989).
- МАРИАНОВИЋ, Петар. *Новосадска ѿзорицина режија (1941–1974)*. Нови Сад: Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, 1991.
- МЕЈЕРХОЛД, Всеволод Е. *О ѿзорицију*. Београд: Нолит, 1976.
- МИРОСАВЉЕВИЋ, Јован. *Драма Српској народној ѿзориција. Рејериоар ог 1945. го 1995. ѿгине*. Нови Сад: Српско народно позориште, 2006.
- НОВАКОВИЋ, Оливер. „Јосип Кулунцић ‘Људи без вида’, премијера у новосадском позоришту.“ *Наща сцена* бр. 63–64 (15. јун 1953): 2.
- НОВАКОВИЋ, Оливер. „Варијације на представу ‘Крвава свадба’ од Лорке.“ *Наща сцена* бр. 96–97 (15. април 1955): 186–194.
- ОПАВСКИ, Павле. *Основи биомеханике*. Београд: Народна књига, 1990.
- ПЕТИН, Никола. „‘Кармен’ на сцени Новосадске опере.“ *Наща сцена* бр. 51 (1. децембар 1952): 2.
- СТАНИСЛАВСКИ, Константин С. *Сисѿем*. Љубљана: Партизанска књига, 1982.
- СТОЈКОВИЋ, Боровоје С. *Сѿоменица 1861–1961*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961.
- Сцена* бр. 6 (1978). Нови Сад.
- ФИНЦИ, Ели. „Радоје Домановић: Страдија.“ *Полиѿика* (27. мај 1959).
- ЧИПЛИЋ, Богдан. „Разматрање о Путниковој режији Лоркиног ‘Дома Бернарде Албе’.“ *Наща сцена* бр. 41 (15. мај 1952): 4.
- GLADKOV, Alexander. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London & New York: Routledge, 1997.
- HALL, Susan J. *Basic Biomechanics*. New York: The McGraw-Hill Companies, 2003.
- PITCHES, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*. London & New York: Routledge, 2003.
- <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=14811>

Захваљујем Архиву Српског народног позоришта на уступљеним фотографијама.

Marijana V. Prpa Fink

**The Stage Language of Jovan Putnik Expressed through Bodily Movement
in the Performances of the Serbian National Theatre**

Summary

The stage language of director Jovan Putnik is largely based on movement. This is evidenced by photographs, reviews, and analyses of his work. In the photographs is displayed a rich and versatile style of stage expression. There can be found *the dance of opposites, the play of light and shadow, the play of possible and impossible, raised hands, work on details, mask as part of the character, background, senses, omission of senses, extended body, the play of submission, the play of dominance, closeness, beauty as such*. The creativity with which director Jovan Putnik expressed himself was a means and a way for his deep immersion into human existence, in a constant struggle for the rational to prevail over the irrational. He mostly succeeded in that.

The work of director Jovan Putnik after the Second World War made the Serbian National Theatre a modern theater in which the repertoire and stage language were in line with modern theater trends in the world.

Keywords: Jovan Putnik, Serbian National Theatre, stage language, movement, photography.

ВЕСНА Ц. БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ
 Институт за уметничку игру Београд*
 Оригинални научни рад / Original scientific paper

(РЕ)ДЕФИНИСАЊЕ СРПСКОГ ИДЕНТИТЕТА У СЛОВЕНИЈИ КРОЗ ТРАДИЦИОНАЛНЕ ОБЛИКЕ МУЗИКЕ И ИГРЕ

САЖЕТАК: Последњих тридесет година, припадници српске заједнице у Словенији, више него икад у историји досељавања српског народа на ово подручје, свесни су важности очувања српског традиционалног наслеђа у приватним окружењима као важног дела личног и породичног идентитета, и у оквиру делатности српских културних институција које представљају важан део културног и националног идентитета Срба у Словенији. У овој студији представљам етномузиколошко-етнокореолошко истраживање које сам реализовала 2008. године у неколико градова Словеније у којима су забележени стари облици певања, свирања и играња које су Срби, житељи Словеније, очували највише у породичном окружењу, и друштвену организованост српске заједнице у Словенији од 1990-их година до данас која сведочи о даљим процесима стварања, преношења и приказивања традиционалног наслеђа у овом делу региона.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Срби, Словенија, традиционална музика, традиционална игра, очување, сценско приказивање, културни идентитет, национални идентитет.

Водећи се идејом да је традиционално стваралаштво вредност која опстаје у савременом начину живота, али и у садејству са најмодернијим технолошким средствима,¹ покренут је 2008. године научноистраживачки пројекат са циљем да се преиспитају и забележе сачувани елементи некадашње музичке и плесне праксе код српског становништва у Словенији, с једне стране, као и да се преиспитају начини очувања српског традиционалног наслеђа у оквирима удружења и културно-уметничких друштава која су основана у Словенији након распада Југославије.²

* vesnaetno@gmail.com

¹ О употреби интернета у рекреирању фолклорних елемената више у: Трифуновић 2010.

² Истраживање је подржало Министарство културе Републике Србије 2009. године. Носилац пројекта је Академско културно-уметничко друштво „Коло“ из Копра, а његов руководиоца етномузиколог и етнокореолог Весна Бајић Стојиљковић.

Имајући у виду да српска етничка заједница у Словенији подлеже јаким процесима асимилације окружења у којем живи, што је потврђено и ниском етнолингвистичком виталношћу (нпр. међу Србима у Белој Крајини, вид. PETROVIĆ 2006: 41–56), очување музичке и плесне традиције међу Србима у Словенији, досељених у току 60-их и 70-их година XX века, ослоњено је, у првом реду, на појединце који настављају да негују своју традицију у породичном окружењу.

Активности појединаца временом су добиле ширу димензију, прешавши на ширу друштвену заједницу кроз укључивање других актера из локалне средине, па чак и са других подручја Словеније. Данас на скуповима и дружењима чланова српских удружења у Словенији имамо прилике да чујемо старо двогласно певање са Озрена уз шаргију и виолину (Постојна и околина), певање *на бас* из Босанске Крајине (Крањ и околина), али и извођење епских песама уз гусле (Кочевје и околина). Управо кроз друштвено организоване формације попут удружења, друштава и културних организација, и њихове бројне активности у току последњих тридесет година, српска заједница у Словенији постала је важан актер у стварању, преношењу и промоцији традиционалног културног наслеђа у овом делу региона.³

Проучавањем музичке и плесне традиције јаснија постаје слика о пореклу Срба досељених у Словенију у току XX века из различитих подручја Србије укључујући Косово и Метохију, затим Црне Горе, Босне и Херцеговине, и Хрватске. Након краћег прегледа порекла Срба у Словенији, биће представљени резултати првог дела истраживања који је посвећен најстаријим казивачима: народним свирачима, певачима и играчима који и даље негују српско традиционално наслеђе свог старог матичног краја живећи у различитим крајевима Словеније. У овом истраживању обухваћени су становници области Цеља, Крања, Копра и Изоле.⁴ Представиће се вокална, инструментална и плесна традиција. Овим истраживањем употпуњује се слика о традиционалним музичким и плесним облицима, који током протеклих година нису могли да буду забележени услед ратних збивања и других околности на подручјима где су Срби живели или где и данас живе, али су се околности промениле и традиционална музика и игра више се не практикују.

³ Према Закону о дијаспори и Србима у региону (2009), подручје Словеније припада земљама региона (члан 2).

⁴ Теренско истраживање је спроведено у наведеним крајевима, пре свега, због остварених контаката у току 2008. године са удружењима и појединцима који негују традиционално музичко и плесно стваралаштво. Према подацима до којих сам долазила у каснијим годинама кроз културну и друштвену делатност са српском заједницом у Словенији, и у другим градовима Словеније препознате су бројне активности појединаца и удружења, што је обухваћено и у овом раду.

У другом делу истраживања преиспитују се начини очувања српског традиционалног наслеђа у оквирима удружења и културно-уметничких друштава која су основана у Словенији након распада Југославије, са којима ауторка остварује значајну сарадњу од 2007. године кроз реализацију многих едукативних пројеката, концерата, као и оцењивања њихових наступа на регионалним смотрама за мањине које организује Јавни фонд за културне делатности Републике Словеније (Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti). Да ли се и у којој мери поменуте активности српске заједнице у Словенији преплићу, допуњују или реконструишу, биће сумирано на завршетку рада.

Појам идентитета у овом раду је тумачен кроз разумевање историјског процеса његове конструкције и најважнијих упоришта његовог настајања као што су, према Брубејкеру, породица, религија, класа, род и етницитет (BRUBAKER 2001: 66 према SRŠEN 2016: 125). У радовима истраживача традиционалне музике мањина истицан је, пре свега, национални идентитет (на пример, SCHLOTTNER 2001; STRAJNAR 2001; URBANCOVÁ 2001), међутим, српски идентитет у Словенији остварује се путем упражњавања и развоја културних садржаја, обухватајући породична и религијска светковања, образовне и друштвене активности појединаца и удружења, у оквиру којих се истичу организовани рад у фолклорним ансамблима, певачким групама, драмским и музичким



Карта 1: Места која су обухваћена у првом делу истраживања

секцијама, школи српског језика у појединим словеначким основним школама,⁵ али и кроз учешће уметника и писаца из Србије. Конструисању и презентацији националног и културног идентитета Срба у Словенији доприносе бројне активности српске заједнице које су посебно развијане од 1990-их година. У последње две деценије, међутим, питања у вези са позицијом српске мањине у словеначком друштву веома су интензивна и изразито подстичу и развијају свест о етничком идентитету српске заједнице у Словенији, будући да Срби у Словенији нису признати као мањина и самим тиме не могу да остварују своја мањинска права.

*Срби у Словенији: њорекло, историјаи досељавања,
друштвено-економске и политичке њрилике*

Први Срби на тлу Словеније појавили су се средином XVI века, када су бежећи од турске најезде насељавали различите делове словеначког етничког простора. Ове избеглице именоване *ускоцима* населиле су се и у Прекомурју, Штајерској и Приморској. Већином су асимиловани и на њихов долазак указују само поједини реликти. У Белој Крајини је било другачије; *ускочки* језички, песнички и уопште културни елементи живе и дан-данас и *ускочка* народна култура још увек делимично одржава свој континуитет, истина, уз стални међусобни утицај и преплитање са другим етничким групама на овом пограничном подручју. Српски живаљ се у Белој Крајини очувао у неким селима општине Чрномељ: Бојанци, Мариндол, Миличи, Пауновичи, Перудина, Адлешичи, Жунич и Винаца.⁶ Од старијих казивача забележени су подаци у вези са играма које су изводили у колу и песмама које су сачували у традиционалном облику.⁷

Према попису становништва из 1948. године у Словенији је регистровано 7048 Срба и 521 Црногорац. Конкретнијих података о миграционим токовима српског становништва у Словенији до 1954. године нема и управо те године успостављен је регистар на основу пописа становништва. Подаци из каснијих пописа показују да је током XX

⁵ Иницијатива за покретање Школе српског језика потекла је 2019. године од стране Савеза Срба Словеније, у чијој иницијативи је активно учествовала и ауторка ових редова као потпредседница Савеза Срба Словеније, а исте године иницијативу су подржала министарства просвете Републике Србије и Републике Словеније.

⁶ О Србима у Белој Крајини више у: PETROVIĆ 2006. и Челиковић 2022.

⁷ Истраживањем *ускочке* традиционалне музике и игре бавили су се и словеначки и српски истраживачи, међу њима Марко Терсеглав (TERSEGLAV 1996), Мирко Рамовш (RAMOVŠ 1995), Сања Ранковић (РАНКОВИЋ 2006). Од савремених истраживача традиционалне игре, подручје Беле Крајине истраживао је Дејан Трифуновић, кореограф народних игара и уметнички руководица КУД-а „Станко Пауновић“ НИС РНП из Панчева. Игре Беле Крајине презентоване су на многим семинарима у Србији, региону и дијаспори.

века забележен пораст становништва српске националности (и других група, припадника бивших југословенских народа), због имиграцијских процеса који су били нарочито интензивни почетком седамдесетих година. То је био период изразитог привредног развоја у Словенији, базираног на радно екстензивној технологији. У осамдесетим годинама досељавање се умирило како из привредних тако из политичких разлога. У доба од 1941. до 1981. године на подручје Словеније доселило се око 111.905 становника српског порекла (22% из Србије, око 2% из Црне Горе, а међу 30% досељеника из БиХ било је много православаца).⁸

Као за многе имигрантске популације, тако је и за српску у Словенији значајна просторна дисперзија, што значи да су се насељавали на различитим, просторно удаљеним местима. У сваком граду Словеније живе припадници српске етничке заједнице. Становништво је највише концентрисано око већих индустријских и урбаних средишта, јер је досељавање Срба било везано за рад у индустрији. За разлику од осталог несловеначког становништва, Срби су изразито урбана популација. Највише Срба живи у општини Љубљана – 13.101, према задњем попису из 2002. године, што је трећина свих Срба. Остала средишта су: Марибор, Крањ, Цеље, Копар, Велење и Јесенице. Најмање има Срба у Прекомурју и у Долењској. Резултати последњег пописа Статистичког завода Републике Словеније (Statistični urad Republike Slovenije) из 2002. године показују да је Срба у Словенији било 38.964, што је непуних 2% од укупног становништва. Срби су прва по величини опредељена заједница у Словенији, испред Хрвата којих има 1,82% (35.642), од укупно 83% Словенаца и 10,03% неопредељених (197.054).⁹

Свакако је просторна дисперзија, уз остале процесе и односе, основни разлог што није дошло до унутрашње „хомогенизације“ српске популације, односно до ширег испољавања њеног етничког идентитета према народу већине. Уз то, дисперзија снажно успорава утицај и број медијума етничке социјализације. Без обзира на горе наведене статистичке податке о бројности српске популације у Словенији, о вековном досељавању Срба на ове просторе и о континуитету њиховог досељавања и живљења, процес признавања Срба као мањине у Словенији већ деценијама остаје отворено питање.¹⁰

Припадници српске етничке заједнице досељени су у Словенију из различитих подручја Србије, Босне и Херцеговине, Црне Горе и

⁸ Извор: Statistični urad Republike Slovenije, *Popisi na Slovenskem 1948–1991 in popis 2002*, Ljubljana 2001, str. 21, www.stat.si/popis2002/gradivo/popisna.pdf (приступљено 18. 5. 2010).

⁹ Statistični urad Republike Slovenije, *Prebivalstvo po narodni pripadnosti, starostnih skupinah in spolu*, Popis 2002, http://www.stat.si/popis2002/si/rezultati/rezultati_red.asp?ter=SLO&st=15 (приступљено 18. 5. 2010).

¹⁰ Више о томе: ВАЉИЋ СТОЈЉКОВИЋ 2022: 107–126.

Хрватске, православне су вероисповести, говоре српским језиком и изјашњавају се као Срби. Према подацима проучаваоца мањина и међуетничких односа Мирана Комаца (Miran Komac), претежни део српске популације у Словенији рођен је у Босни и Херцеговини – 36,9%, у Србији без покрајина – 20,2%, у Војводини – 3,9%, на Косову и Метохији – 3,1%, у Хрватској – 5,1%, а 14,046 Срба рођено је у Словенији, што је 29,3% свих Срба који живе у Словенији (КОМАС 2003: 5).

Структура српског становништва у Словенији може се одредити у односу на период и подручје досељавања:

- 1) Срби у Белој Крајини, први досељеници пре више од 400 година, њихових потомака данас има мало;
- 2) Потомци досељеника из Краљевине Југославије, сада већ трећа или четврта генерација, Словенци по рођењу, држављанству и социјализацији. Имају српско презиме и православне су вере. Ретки од њих осећају потребу изражавања националности;
- 3) Срби, досељени у Словенију за време СФРЈ, најмасовнија миграција после Другог светског рата до деведесетих година. Након првог и другог таласа досељавања, досељеници у овом периоду су свесно изабрали Словенију за своју земљу боравка. Имају изразиту потребу за изражавањем своје културе;
- 4) Деца из мешовитих бракова и деца пре поменутих досељеника, деца која се школују у Словенији, прилагођена су на окружење и социјализована у друштву својих вршњака. Породица и/или српско удружење једини су контакт са матерњим језиком и српском традиционалном културом;
- 5) Садашњи имигранти, то су већином млади, школовани људи и младе породице које су се преселиле у Словенију из различитих крајева некадашње Југославије због последица рата и економске рецесије. Они представљају интелектуалну елиту: концентрисано знање, способност и виталност. Међу њима је и велики број студентата, чији број из године у годину расте због повољних услова за стране студенте.

Размишљајући о томе како данас представити српску заједницу у Словенији, будући да и сама њој припадам, није могуће заобићи две важне чињенице, а то су: (1) веома успешно прилагођавање словеначком окружењу и начину живота, у свим крајевима и градовима Словеније, и (2) велика жеља и посвећеност очувању српске културе и традиције посебно после распада Југославије 1991. године у оквиру бројних удружења, културно-уметничких друштава и других организација. У њима се, по правилу, преплићу различити елементи традиције Срба са

свих подручја некадашње Југославије где живе или су некада живели, као што су традиционална музика, традиционална игра, обичаји, одевно наслеђе и језик. Динамичне активности организација, уз укључивање различитих генерација, од деце до одраслих, изнедриле су нове смернице и у начинима приказивања културног наслеђа. Са новим генерацијама настају и нова „сценска прича“ у правцу популаризације традиционалне културе и нова енергија у сценској уметности, којој ће бити такође посвећена пажња у овом раду.

*Сачувани елементи некадашње музичке и плесне праксе
код Срба у Словенији*

Традиционални облици народног стваралаштва су у овом проучавању обухваћени кроз сагледавање вокалне и инструменталне музичке традиције и кроз традиционалну народну игру/плес, али и упознавање са народним обичајима, сеоским животом и традиционалним одевањем. Сећање казивача на свакодневни сеоски живот, обичаје и различите светковине које су се упражњавале, као и на различите врсте мушке и женске народне ношње, још увек је живо и важан је допринос у расветљавању контекста у ком су се музика и игра изводиле.

Описујући вокалну традицију, испостављени су начин извођења и одређена правила која се везују уз извођење песама. Инструментална традиција представљена је кроз најтипичнији инструмент одређеног краја, начин извођења и репертоар свирача, те кроз познавање израде инструмента. Играчка традиција приказана је називима игара, њиховом структуром и начином извођења корака.

Сви казивачи од којих смо забележили облике музичке и плесне традиције из старог краја живљења доселили су се у Словенију средином и крајем седамдесетих година XX века. Традицију свог краја добро познају и памте. Традиционалне песме, мелодије и игре не изводе често, већ у одређеним приликама које се увек везују за традиционалне светковине, као што су славе, Божић, Ускрс, па и за новије прославе попут рођендана и других породичних скупова. Тада запевају, засвирају и заиграју, како кажу, „за своју душу“. Такав приступ, који подразумева ређе извођење традиционалних облика, омогућио је очување традиционалног наслеђа у готово непромењеном облику. Томе су допринели и други важни чиниоци, као што су удаљеност од родног краја и жеља за очувањем традиционалне културе у којој су одрастали. Истовремено, несродност традиционалне културе окружења у којем сада живе није омогућила асимилацију на нивоу размене духовног традиционалног наслеђа. Према томе, може се истаћи да је становништво, које је исељено из окружења, у којем су обичаји, музика и игра били

неодвојиви део традиционалног сеоског живота, успело да сачува традиционално наслеђе у облику у ком је некада извођено, али које данас у његовим селима више не постоји. Последице ратних збивања током деведесетих година XX века проузроковале су масовно исељавање становништва, што се одразило на губљење традиционалних вредности, а тиме и односа према традиционалном наслеђу.

Вокална традиција

Традиционални облици певања су у етномузиколошком приступу изучавања вокалне традиције подељени на старији и новији начин певања (ГОЛЕМОВИЋ 1983: 117, 120). Старија врста певања, позната као певање *на џлас*, датира на више од две стотине година, и представља аутохтоно певање српског становништва на одређеним подручјима Србије, Босне и Херцеговине и Хрватске. Новији начин певања назива се певање *на бас* и представља асимилацију са новијим утицајима, а појављује се на истом подручју у периоду између два светска рата (Исто).

Певање на џлас се врло ретко може чути од стране народних певача, зато је брачни пар Веселко и Марија Бенић из Крања у том смислу јединствен. Као момак и девојка живели су у истом селу Имљани у централној Босни, али у различитим засеоцима. Међутим, омладина се међу собом врло често дружила певајући песме и усклађујући своје гласове, што је било, према речима казивача, веома значајно. Певало се увек „у двоје“, па су тако могле запевати две девојке или два момка, или пак момак и девојка, „али само ако су ускладили гласове“, каже Марија.



Сл. 1. Марија Бенић из Крања у народној ношњи Имљанског краја и Весна Бајић Стојиљковић, Крањ 2008.

Мелодију су називали „кајда“ и могли су да препознају и најмању разлику између две кајде. Песме *Увенуле жутије крушке*, *У мом селу обичај је* и *Шарџице*, *дрво њи борово* типичан су пример певања *на џлас* на различите кајде. Могуће је приметити сливеност њихових гласова и упеваност, без обзира на то што не певају често. Веселко пева водећи глас, Марија га прати, и, кажу, одувек је било тако. Певање у њиховом селу никада није било праћено инструментом, шаргијом или двојницама.



Сл. 2. Веселко и Марија Бенић из Крања певају традиционалне песме на глас, Крањ 2008.

Певање на бас забележено је у извођењу мушке певачке групе из Копра, чији су извођачи пореклом из Босанске Крајине. Крајишници су бројни готово на целом простору Словеније. У овом приморском делу, Копру и околини, гаје традиционално певање у оригиналном облику. Међутим, ови певачи не вежбају, већ се повремено састају на одређеним прославама и, како кажу, једноставно запевају.

За певање *на бас* важно је да постоје добар водећи глас и неколико пратећих, који треба да буду добро усклађени. Без обзира на то што су певачи пореклом из различитих крајева Босанске Крајине, они су се одлично уклопили. У жељи да наставе са певањем и да се редовно окупљају у циљу вежбања и наступања, прикључили су се друштву АКУД „Коло“ с јесени 2008. године. Сличних мушких певачких група има данас у Словенији у више крајева, а посебно се својим квалитетом истичу певачке групе старијих извођача у Крању са изванредним певањем *на бас* новије сеоске традиције.



Сл. 3. Мушка певачка група АКУД „Коло“ Копар, Копар 2008.

Инструментална традиција

Чињеница јесте да је народ, где год се селио, носио са собом делове свог материјалног културног наслеђа. То су углавном били инструменти и народна ношња. О томе сведоче подаци из времена насељавања Словена на Балканско полуострво, који су донели са собом одређене дувачке инструменте и пренели их на староседелачко становништво (Голковић 1985: 123). Исти је био случај и са српским становништвом које се насељавало у Словенији током XX века. Шаргија, гусле, двојнице, фрула, тамбурица и виолина саставни су део српске инструменталне традиције у Словенији.

Будући да је већина српског становништва у Словенији пореклом из Босне и Херцеговине, није случај што постоји већи број шаргијаша. Као инструмент сеоског становништва, *шаргија* је у прошлости била обавезан инструмент на породичним и другим светковинама. Уз шаргију се углавном играло. Томе је допринео изразито ритмичан начин свирања, који се наглашавао посебним ефектом: ударом прста десне шаке о „тело“ шаргије. Мелодија која се изводи на овом инструменту малог је обима и састављена је од понављајућих мотива. Међу најстаријим мелодијама играчког типа су игре *џросио коло*, *бруђа* и *ђурђевка*.

Осамдесетих година XX века почела је да се користи, према речима казивача Обрада Аврића, шаргија са два врата, или два „репаћа“. Новија израда овог инструмента омогућава боље прилагођавање гласу певача, што значи да у зависности од тога да ли пева мушки или женски глас, свирач може да свира на једном или другом „репаћу“. Шаргија са једним „репаћем“ нема велике могућности за извођење мелодија већег обима. Стога је новија шаргија покушај усавршавања традиционалног инструмента. Обе врсте шаргија казивачи су набављали у Босни, од градитеља инструмената из краја одакле потичу.



Сл. 4. Радомир Продановић из Цеља свира на шаргији, Цеље 2008.



Сл. 5. Обрад Аврић из Изоле свира на шаргији са два „репаћа“, Копар 2008.



Сл. 6. Веселко Бенић из Крања свира на шаргији, Крањ 2008.

Према сећању казивача, уз шаргију су могле засвирати и *двојнице*, које су уз шаргију најстарији инструмент босанских села. На фрули се свирало у новије време, али доста ређе у односу на двојнице.



Сл. 7. Душко Недић из Цеља свира двојнице и Весна Бајић Стојиљковић, Цеље 2008.

Двојницама се касније придружила и у неким крајевима потпуно их заменила *виолина*, која се појавила између два рата и врло добро се уклопила у музички стил и укус житеља босанских села централне и северне Босне, те постала незаобилазна у саставу са шаргијом.



Сл. 8. Душко Недић из Цеља свира на виолини традиционалне мелодије из околине Добоја, Цеље 2008.

Шаргија и двојнице или шаргија и виолина пратиле су извођење игара, понекад и песме „у двоје“. Старији начин удруживања инструмената јесте свирање двојничара и шаргијаша.



Сл. 9. Душко Недић на двојницама и Радомир Продановић на шаргији, Цеље 2008.

Новији, данас незаобилазни начин свирања народних свирача је-сте удруживање виолинисте и шаргијаша. Виолине су народни градитељи израђивали сами, центар за израду био је Добој, по узору на виолине које су правили градитељи на Западу.



Сл. 10. Петар Марковић на виолини и Обрад Аврић на шаргији са два „репаћа“, Копар 2008.

Занимљива је појава имитирање начина свирања гусала на виолини. Према речима Петра Марковића, гуслари су постојали у околини Озрена и Добоја у Босни, али врло давно, па је вероватно потреба за таквим начином свирања народу недостајала. Уз свирање на најдебљој жици виолине певане су песме у којима су описивани историјски садржаји или свакодневне незгоде у сеоском животу.



Сл. 11. Петар Марковић имитира начин свирања на гуслама, Копар 2008.

На простору Кордуна доминирао је други тип тамбуре, мањи и другачијег штима, а то је тамбура *самица*, слична оној која се појављује у Војводини. Према подацима које сазнајемо од народног свирача на тамбурици Милића Газибаре из Крања, пореклом са Кордуна, на тамбури самици су се изводиле мелодије за традиционалне игре *дрмеш*, *бећарац*, *џлоџовац*, *сељанчица*, *кукуњешће*, *Ајд налево*, *секо Јело*, *Сийило њисмо из Босне*, *Милица*, *Ойа ойа*, али и мелодије за плесове новијег датума као што су *џолка* и *свинџ*, које су средином 1960-их све до 1990-их биле веома популарне, и које су извођене у складу са њиховом традицијом.¹¹ Осим тога, врло радо су се играле игре пореклом из Србије: *моравац* и *ужичко коло*. Према речима казивача, некад су у том крају свирали и фрулаши, којих данас више нема. Данас музичка традиција српског становништва на Кордуну оживљава, будући да у току деведесетих година због последица рата није било могуће одржавати и развијати традиционалне облике. Тамбурашки састави, по узору на војвођанске, постали су главни носиоци музичког наслеђа, а игре *бећарац* и *дрмеш* још увек нису заборављене и и даље се изводе уз пратњу тамбураша. Тамбура самица, као претходница свих војвођанских тамбура, свирала је у прошлости „сама“, без пратње осталих инструмената. Уз њу се могло запевати и заиграти.

Без обзира на новије утицаје, као и живљење са хрватским становништвом, многи елементи нематеријалне културне баштине, попут традиционалне песме, мелодије и плесова, указују на давнашње порекло Срба са Кордуна, досељених са простора Херцеговине и Црне Горе.

¹¹ Од 2005. до 2015. године обављала сам етномузиколошка и етнокореолошка теренска истраживања на подручју Кордуна, посебно његових централних области Крњака и околине.



Сл. 12. Милић Газибара из Крања свира на тамбури самици и Весна Бајић Стојиљковић, Крањ 2008.

Фрула или свирала, као врло стари инструмент, имала је некада посебно место у музичком и играчком животу у селима Србије, и била је поред гајди готово први инструмент уз који су се стварале и изводиле бројне народне игре. Једноставност њене израде и лакоћа у извођењу мелодија, као и довољне могућности за стварање мелодија у оквиру седам тонова различите висине, допринеле су популарности овог инструмента, која је неоспорна и данас. Према узору Саве Јеремића, познатог фрулаша који је први засвирао на Радију Београд уз пратњу оркестра Радојке и Тинета Живковић, многи фрулаши су просвирали и, слушајући његова кола, развијали су своје техничке могућности. Као представник музичке традиције западне Србије, фрулаш Цветко Бајић један је од ретких фрулаша из Србије који негује и изводи традиционална српска кола и песме западне и централне Србије.



Сл. 13. Цветко Бајић из Копра свира на фрули и Весна Бајић Стојиљковић, Копар 2008.

Традиционална игра

Игра је у прошлости била саставни део живота сеоске заједнице. Омогућавала је опуштање од свакодневног рада, али и дружење и упознавање младих. На просторима Србије и Босне играло се током целе године, и постојала је сличност у периодима играња. Најповољнији период за окупљање и играње биле су јесени и зиме, време када није било већих послова на њивама и пољима. То су била прела и/или сијела, омиљени начини дружења сеоског становништва, на којима су жене и девојке редовно обављале ситне послове, као што су везење, плетење, ткање, предење вуне и кудеље, а мушкарци, старији и млађи, играли су карте, прстена, наздрављали домаћом ракијом и певали заједно са женама. Након обављеног посла, игра је у тим тренуцима била незаобилазна, а у њој су углавном учествовали млађи. Погодни тренуци за игру били су и током пролећа и лета, на вашарима и игранкама, када су се окупљали житељи различитих села у жељи да заиграју и провеселе се, као и да обележе одређене празнике и сеоске славе.

Од народног играча Марије Бенић, пореклом из централне Босне, долазимо до података о играма *ћросію коло*, *лейшалица*, *чачак*, *моравац*, *шумадија коло*, *заврзлама* и *језерачко*, која је ове игре знала и да одигра. Углавном су то игре једноставне структуре симетричног четворотакта или типа *кола у љри*, са наглашавањем одређених корака у току извођења. Игра се углавном на средњем делу стопала, понекад врло јасно одизањем пете од пода, док је цело стопало заступљено у споријим играма попут игре *ћросію коло*, која припада најстаријем играчком слоју.



Сл. 14. Марија Бенић изводи традиционалне игре Имљанског краја уз пратњу супруга Веселјка Бенића на шаргији, Крањ 2008.

Од шаргијаша Радомира Продановића, пореклом из околине Теслића, сазнајемо да су се у његовом крају играле игре *бруђа*, *чейворак*, *Мацино коло*, *заврзлама*, *осмерак* и *на двије сѣране*. Према речима казивача, игра *бруђа* била је *врза иџрачица*, чиме се означавала живахност извођења. То је било, према његовим речима, национално коло, популарно и омиљено у многим селима, које се изводило на различите мелодије и варијанте корака. Од виолинисте Душка Недића сазнајемо такође називе игара из околине Добоја, где су се играли *сѣйница*, *моравац*, *Жикино коло* и *заврзлама*. Према његовом опису, играло се углавном ситно, потресањем тела и лаким ступањем на под. Шаргијаш Обрад Аврић помиње старе игре *ђурђевка*, *Мани се*, *Анка* и *љуља*, које су се радо изводиле у околини Добоја.

Игре које носе назив *чачак*, *моравац* и *шумадија коло* донесене су из Србије, али структура игара није иста у односу на исте игре у Србији. Тако се *чачак*, који се у југоисточној Србији изводи као асиметрични десетотакт, у селима централне Босне играо као *коло у љири*, са јачим одизањем ноге приликом играња у месту. Мелодија игре *моравац* потпуно је другачија од мелодије која се изводи у Србији и због које је ова игра врло препознатљива. Ово је још један од бројних доказа који потврђује да су игре које су преносене из крајева у крај мењане и прилагоджаване према укусу и стилу поднебља.

Према речима народног фрулаша Цветка Бајића, у селима Рађевине из западне Србије старији играчи играли су снажно и изводили су старе игре које се нажалост нису сачувале. Млађи играчи у време 60-их година почели су да заплићу по узор на игре из Шумадије и да играју мекше. У игри је увек била изражајна улога коловође који је повео коло да покаже своју играчку спретност и да позове девојку до себе која му се свиђала. Игра је здружила много момака и девојака, који на други начин нису имали прилике да се упознају.



Сл. 15. Разговор Цветка Бајића из Копра са Весном Бајић Стојиљковић, Копар 2008.



Сл. 16. Оригинална мушка ношња из села Чечава (општина Теслић), својина Радомира Продановића из Цеља, Цеље 2008.

Начини очувања српској традиционалној наслеђа у Словенији у удружењима и КУД-овима

Охрабрујућа је чињеница да у Словенији постоји велики број културно-уметничких друштава, лоцираних у више крајева, која се баве тзв. фолклорним активностима, а која углавном подразумевају припремање, увежбавање и извођење сценски обрађене традиционалне игре и музике, подучавање млађих и старијих генерација кроз одређене фолклорне секције и презентовање рада на локалним и другим пригодним догађајима.¹²

Први покушаји оснивања удружења датирају с краја 1980-их година. Поред црквено-школске општине у Љубљани, на окупљању српског живља радило је и Српско-крајишко удружење „Мир“ у Љубљани, које се из непознатих узрока брзо распало.¹³ Међу првим важнијим друштвима, која се у том периоду појављују, јесте Друштво српска заједница из Љубљане, које је од 1991. године било важан културни и образовни центар у Словенији. Њихова делатност била је везана за бројне активности организовања културних трибина и концерата у циљу

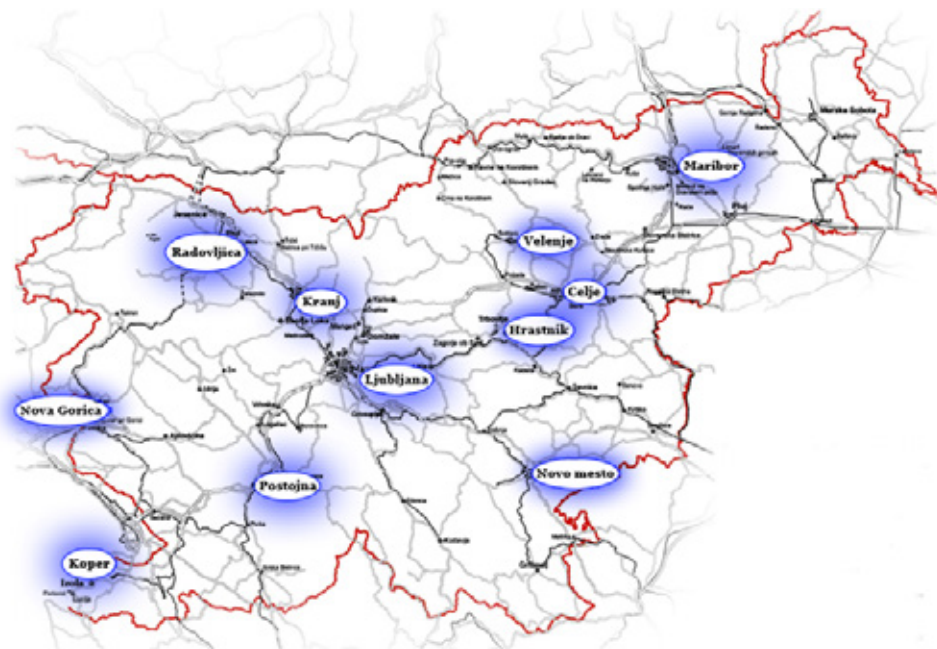
¹² О сценском приказивању и кореографији народне игре више у: Балић Стоиљковић 2019.

¹³ <http://www.serbianunity.net/culture/library/Lopusina1/text/s76.html>

образовања српске заједнице и обједињавања српских писаца, књижевника, научника, историчара који су дуго низ година уређивали зборник *Бесега*.

Од деведесетих година XX века почиње период оснивања бројних удружења у циљу формирања, пре свега, фолклорних делатности која би требало да окупе велики број младих у циљу подучавања млађих генерација музичко-фолклорној баштини, сценском приказивању (по узору на КУД-ове који су настајали након Другог светског рата у свим републикама некадашње Југославије) и спречавања брзе асимилације српског становништва у Словенији.

Друштва која и данас негују музичко-фолклорни програм, распооређена по години оснивања, јесу: СКПД „Свети Сава“ из Крања (1990), СПД „Никола Тесла“ из Постојне (1992), КПСД „Вук Караџић“ из Радовљице (1995), СКД „Слога“ из Нове Горице (1995), КД „Брдо“ из Крања (1995), СКД „Сава“ из Храстника (1997), СКД „Марибор“ из Марибора (1998), КД „Десанка Максимовић“ из Цеља (1999), КУД „Младост“ из Љубљане (2001), ПКУД „Свети Никола“ из Марибора (2003), СКД „Видовдан“ из Љубљане (2004), СД „Др Младен Стојановић“ из Велења (2006), СКД „Ново Место“ из Новог Места (2007), АКУД „Коло“ из Копра (2007), СКУД „Кочевје“ из Кочевја (2010), СКУД „Велење“ из Велења (2017).



Карта 2: Српска културно-уметничка друштва у Словенији

Наведених шеснаест друштава покрива углавном све веће регије Словеније (вид. карту 2). У неким регијама постоји чак више друштава, као што су два у Марибору, четири у Крању, пет или више у Љубљани. Више друштава у једном граду последица је поделе једног друштва на два или више, због различитих ставова и идеја појединих чланова у њему. Осим тога, постоји обрнута ситуација, да не постоји ниједно друштво или удружење у одређеним крајевима, где живи српско становништво.

Сусрети српских друштава Словеније били су редовна годишња манифестација и прилика да се чланови друштава међу собом упознају и да свој рад представе широј јавности у једној од већих културних установа у главном граду Словеније. Први сусрет одржан је 17. новембра 2001. у Љубљани на иницијативу и у организацији Друштва српска заједница, које их је спроводило до 2005. године и окупљало сва српска удружења у Словенији. Од 2005. године, када су одржана два сусрета: један у организацији Друштва српска заједница а други у организацији новог Савеза српских друштава Словеније (ССДС) који је селековано представљао само она друштва која су у његовом чланству, наредних година организацију тзв. смотри фолклорних група преузима на сопствену иницијативу ССДС.

Активности српских друштава у Словенији веома су бројне и захтевају више простора да би се побројале и описале, будући да свако друштво у свом годишњем плану и програму реализује најмање пет извршних културних догађаја, концерата, образовних активности попут семинара за традиционалну игру и певање, радионице за српски језик, поједина друштва издају и часопис, реализују Дане српске културе и традиције и баве се сценско-уметничким радом који подразумева стварање кореографских дела, учење традиционалних и обрађених игара, куповину народне ношње и ангажовање уметничког руководиоца и музичког сарадника. Поједини фолклорни ансамбли остварили су изузетне успехе на смотри српске дијаспоре и региона, захваљујући квалитетном и вишегодишњем раду у фолклорној делатности, стварању добрих играча и бројности ансамбала.¹⁴ Последњих година, посебно након периода ковида, акценат се ставља на развој дејчјих фолклорних ансамбала, учење српског језика и сарадњу са матицом захваљујући подршци и суфинансирању пројектних активности од стране Управе за сарадњу с дијаспором и Србима у региону Министарства спољних послова Републике Србије.

¹⁴ Више о томе у: БАЈЉИЋ 2020 и БАЈЉИЋ 2021.

Завршна размајрања

Истраживање музичко-фолклорног стваралаштва српске заједнице у Словенији реализовано 2008. године кроз појединачна извођења традиционалних песама, свирања на традиционалним инструментима и извођења народних игара имало је за циљ да идентификује елементе некадашње музичке и плесне праксе извођене од стране прве генерације српских досељеника у Словенији досељених 1970-их година из различитих подручја Србије, Хрватске и Босне и Херцеговине. Уочено је изузетно познавање музичко-фолклорних карактеристика као и контекстуалних особености у којима су музика и игра извођене у њиховим сеоским срединама. Очување културног наслеђа у смислу одрживости наслеђа ипак није даље развијано будући да су се сви поменути облици традиционалне музике и игре ређе преносили на њихове потомке, иако су готово редовно извођени на одређеним породичним скуповима и о празницима. Могућности за одржавање традиционалог наслеђа свакако су постојале кроз рад удружења и културно-уметничких друштава од 1990-их година, међутим, значајно је истаћи да се традиционални облици ипак нису у њима развијали, посебно у контексту педагошког и сценског рада. Ипак, у томе постоје изузеци, као што је извођење традиционалних игара и песама са Озрена у форми кореографије народне игре (КНИ)¹⁵ као део сталног репертоара КУД-а „Никола Тесла“ из Постојне или извођење традиционалних песама „на бас“ од стране мушких певачких група као посебних секција при КУД-овима у Крању која постоје и данас.

Сходно томе, проблематика насловљена у овом раду у правцу (ре)дефинисања српског идентитета у Словенији односи се, с једне стране, на рекреирање традиционалне музичко-фолклорне баштине кроз појединачна извођења, на њихов значај у породичном окружењу, али и, с друге стране, на бројнији, а тиме и снажнији утицај који кроз едукацију младих и сценско приказивање реализују фолклорне и певачке секције унутар културно-уметничких друштава широм Словеније негујући музику и игру са различитих подручја Србије и Срба ван Србије али у кореографском, сценски обрађеном начину приказивања по узору на слична удружења у Србији.¹⁶ Дефинисање културног идентитета, поред националног и етичког, посебно након 1990-их година, у значајној мери одређује српску заједницу у Словенији као веома препознатљиву, одрживу и виталну.

¹⁵ Концепту „кореографије народне игре“ (КНИ) као специфичном сценском жанру посвећена је докторска дисертација Весне Бајић Стојиљковић. Више у: Бајић Стојиљковић 2019.

¹⁶ О културно-уметничком стваралаштву и историјату развоја сценске народне игре на простору некадашње Југославије више у: Бајић Стојиљковић 2019.

Попис казивача

Цеље:

Душко Недић, рођен 1959. године у селу Бакотић, општина Маглај (Република Српска), свирач на виолини и двојницама.

Радомир Продановић, рођен 1962. године у селу Чечава, општина Теслић (Република Српска), свирач на шаргији.

Крањ:

Веселко Бенић, рођен 1958. године у селу Имљани, општина Кнежево (Република Српска), свирач на шаргији и певач традиционалних песама.

Марија Бенић, рођена 1964. године у селу Имљани, општина Кнежево (Република Српска), певач и играч традиционалних песама и игара.

Милић Газибара, рођен 1957. године у селу Крњак, општина Војнић, Кордун (Хрватска), свирач и певач на тамбури „самици“.

Копар:

Цветко Бајић, рођен 1952. године у селу Мојковић, општина Завлака (Србија), свирач на фрули.

Петар Марковић, рођен 1960. године у селу Врањачка Требава, општина Модрича, свирач на виолини.

Мушка певачка група АКУД „Коло“, певачи су пореклом из Босанске Крајине.

Изола:

Обрад Аврић, рођен 1968. године у селу Зелиња Горња, општина Добој, свирач на шаргији.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАЈИЋ Стојиљковић, Весна. *Сценска народна игра и музика. (Ре)дефинисање сценографских, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне музике и игре у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019.
- ГОЛКОВИЋ, Андријана. „Историјски пресек друштвене улоге народних музичких инструмената у Срба.“ *Гласник Етнографског музеја у Београду* бр. 49 (1985): 123–130.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. „Новије сеоско двогласно певање у Србији.“ *Гласник Етнографског музеја у Београду* бр. 47 (1983): 117–156.
- РАНКОВИЋ, Сања. „Основне одлике српске вокалне праксе у Белој Крајини.“ У: *Историја и мистерија музике*, у част Роксанде Пејовић. Музиколошке студије – монографије, св. 2. Београд: Катедра за музикологију, 2006.
- ТРИФУНОВИЋ, Весна. „Интернет као терен: пример сакупљања фолклорне грађе.“ *Гласник Етнографског института САНУ* 58(1) (2010): 157–168.
- ЧЕЛИКОВИЋ, Борисав (ур.). *Бела Крајина. Срби у Словенији. Насеља, порекло сјановништва, обичаји*. Књига 50. Београд: Службени гласник, саиздаваштво са САНУ, прво издање, 2022.

- BAJIĆ STOJILJKOVIĆ, Vesna. „Glasbeno-plesno uveljavljanje pripadnikov srbske skupnosti na Slovenskem po letu 1991: med tradicijo in scensko umetnostjo.“ U: *Glasba in etnične manjšine: (trans)kulturna dinamika v Sloveniji po letu 1991*. Svanibor Pettan (ur.). Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2021, 107–126.
- BAJIĆ STOJILJKOVIĆ, Vesna. “Serbian diaspora in Slovenia and other European countries and challenges of their new stage presentations.” U: *Music and dance in Southeastern Europe: Migrations, Carnival, Sustainable Development: 6th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*. Ed. Liz Mellish, Nick Green and Tvrtko Zebec. Zagreb: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Institute of Ethnology and Folklore Research, 2020, 24–31.
- KOMAC, Miran. „Srbi v Sloveniji.“ *Becega, časopis za kulturo* br. 3 (2003): 5–23.
- MILETIĆ, Vesna. „Srbi u Sloveniji u brojkama popisa 2002.“ *Becega, časopis za kulturo* br. 3 (2003): 24–28.
- PAVLOVIĆ, Mirjana. „Srbi u Sloveniji. Manjinske organizacije.“ *Traditiones* 39/1 (2010): 71–81.
- PETROVIĆ, Tanja. *Ne tu, ne tam: Srbi v Beli krajini in njihova jezikovna ideologija v procesu zamenjave jezika*. Ljubljana: Založba ZRC, 2006.
- RAMOVŠ, Mirko. *Polka je ukazana: plesno izročilo na Slovenskem: Bela krajina in Kostel*. 1. in 2. del. Ljubljana: Založba Kres, 1995.
- SCHLOTTNER, Michael. “Crossing over grass roots and politics: Lakota music and radio as identity markers of a native minority in the USA.” *Music and minorities (Glasba in manjšine). Proceedings of the 1st international meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and minorities* (Ljubljana, 2000). Ljubljana: Založba ZRC, 2001, 215–226.
- SRŠEN, Andreja. „Konstrukcija identiteta u sociološkom diskursu.“ *Treatises and documents journal of ethnic studies. Razprave in gradivo. Revija za narodnostna vprašanja* 77 (2016): 121–136.
- STRAJNAR, Julijan. “Folk music and identity.” *Music and minorities (Glasba in manjšine). Proceedings of the 1st international meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and minorities*. Ljubljana: Založba ZRC, 2001, 95–102.
- TERSEGLAV, Marko. *Uskoška pesemska dediščina Bele krajine*. Zbirka ZRC, 11. Ljubljana: Založba ZRC, 1996.
- URBANCOVÁ, Hana. “Song and identity in German minority culture in Slovakia.” *Music and minorities (Glasba in manjšine). Proceedings of the 1st international meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and minorities*. Ljubljana: Založba ZRC, 2001, 245–254.
- ŽAGAR, Mitja. “Ethnic relations in Slovenia: the protection and rights of national minorities.” U: *Glasba in manjšine / Music and Minorities*. Ur. Svanibor Pettan, Adelaida Reyes in Maša Komavec. Ljubljana: ZRC SAZU, 2001, 81–93.

Веб-извори:

- Statistični urad Republike Slovenije, *Prebivalstvo Slovenije 2006*, Rezultati raziskovanj, št. 831, Ljubljana 2008, str. 63. <www.stat.si/doc/pub/05-RR-007-0801.pdf>
- Statistični urad Republike Slovenije, *Popisi na Slovenskem 1948-1991 in popis 2002*, Ljubljana 2001, str. 21. <www.stat.si/popis2002/gradivo/popisna.pdf>
- Statistični urad Republike Slovenije, *Prebivalstvo po narodni pripadnosti, starostnih skupinah in spolu*, popis 2002. <http://www.stat.si/popis2002/si/rezultati/rezultati_red.asp?ter=SLO&st=15>
- Statistični urad Republike Slovenije, *Prebivalstvo po narodni pripadnosti, državi prvega prebivališča in spolu, Slovenija*, popis 2002. <www.stat.si/popis2002/si/rezultati/rezultati_red.asp?ter=SLO&st=53>
- Grečič/Lopušina, *Svi Srbi sveta* <www.serbianunity.net/culture/library/Lopusinal/text/s76.html>
- Закон о дијаспори и Србима у региону „Службени гласник РС“, број 88 од 28. октобра 2009.

Vesna C. Bajić Stojiljković

**(Re)Defining Serbian Identity in Slovenia through
Traditional Forms of Music and Dance**

Summary

Guided by the idea that traditional creativity is a value that survives in the modern way of life and in cooperation with cutting-edge technologies, a scientific research project was launched in 2008 with the aim of reviewing and recording the preserved elements of past music and dance practices of the Serbian population in Slovenia. By studying them, the picture of the origin of today's Serbs in Slovenia, who immigrated during the 20th century from different areas of Serbia, including Kosovo and Metohija, then Montenegro, Croatia, and Bosnia and Herzegovina, becomes clearer.

The first part of the research is dedicated to the oldest communicators – folk musicians, singers, and dancers – who still cherish the Serbian traditional heritage of their region living in different parts of Slovenia. In this research, the inhabitants of the areas of Celje, Kranj, Koper, and Izola are included. In the second part of the research, the ways of preserving the Serbian traditional heritage are reviewed within the framework of associations and cultural-artistic societies that were founded in Slovenia after the breakup of Yugoslavia, with which the author has had significant cooperation since 2007 through the realization of many educational projects, concerts, as well as evaluation of their performs at regional meetings for minorities organized by the Public Fund for Cultural Activities of the Republic of Slovenia (Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti).

A large number of associations and organizations testify to the distinct activities of the Serbian community in many areas of social life, culture, and education, which include many relics of traditional customs and music-dance practices. The socially organized Serbian community is recognized by local communities and the state of Slovenia, which strengthens the issue of Serbian national and cultural identity and in this sense encourages future generations.

Keywords: Serbs, Slovenia, traditional music, traditional dance, preservation, stage performance, cultural identity, national identity.

ИРА Д. ПРОДАНОВ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПЕДАГОШКА И СТВАРАЛАЧКА ДЕЛАТНОСТ БРАНКА ЧЕНЕЈЦА И ЊЕГОВ ДОПРИНОС РАЗВОЈУ ТАМБУРАШКЕ МУЗИКЕ У НАС

САЖЕТАК: У раду је представљена богата делатност Бранка Ченејца, композитора, педагога, музичког писца и тамбураша. Најпре је указано на кључне датуме његовог школовања и радне каријере, а затим је приказан његов педагошки рад у пољу тамбуре и тамбурашких оркестара, те композиторски рад како у пољу оригиналних опуса, тако и у пољу аранжмана. Скренута је пажња и на његов допринос педагошким приручницима за тамбуру. Истраживање је спроведено на основу богате, али до сада необрађене архивске грађе сачуване у Архиву САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ченејац, тамбура, тамбурашки оркестар, школа, аранжман.

„Памћење није само пасивни одраз културе и политике, него и творац културе, веровања и вредности јавног и приватног живота“, истакао је социолог Тодор Куљић (Куљић 2006: 24). На основу памћења – колективног и индивидуалног – стварамо слику о себи и својој околини, уочавамо промене кроз време и деламо у складу са њима или њима упркос. Из таквог процеса креира се култура сећања која представља „механизме друштвеног преношења, обликовања, одржавања и прераде прошлости“ који нам помажу да тумачимо садашњост и стварамо визију будућег развоја (Куљић 2006: 9). Управо у оквиру теоријских одредница културе сећања настало је истраживање о делатности педагога, композитора и тамбураша Бранка Ченејца. Утемељено у луку између документованих чињеница и приватних сведочења породице, пријатеља и ученика, оно представља увид не само у неговање музичке

* iraprodanovkrajisnik@gmail.com

културе у оквиру нашег образовног система у претходном столећу већ и увид у праксу неговања тамбурашке музике у школским, аматерским и медијским оквирима.

Бранко Ченејац рођен је 14. новембра 1903. године у Шајкашу, где је похађао основну школу. Настава у овој школи била је на мађарском језику, јер је територијално ово место припадало Аустроугарској, премда су ученици на појединим часовима слушали наставу на свом матерњем, док су на часовима веронауке учили да читају и пишу српским ћириличним писмом, као и да поју. Будући да се већ у раним годинама показао као музички веома даровит, запазио га је пензионисани учитељ Живојин Пауновић, отац Миленка Пауновића, чувеног композитора, диригента и посленика музичке културе у нас. Пауновић је Ченејца посебно подучавао вештини појања.

После завршеног петог разреда у Шајкашу, Ченејац се уписао у први разред Велике српске православне гимназије у Новом Саду, где је музику предавао Глигорије Мирковић, а након петог разреда прешао је у Сомбор у Мушку учитељску школу. Ту је Ченејац формирао и водио тамбурашки оркестар, а понекад је дириговао и школским хором. Хор је водио Ненад Барачки (1878–1939), уважени свештеник, вероучитељ, композитор, појак и мелограф, који је у Сомбору предавао веронауку. Захваљујући њему, Ченејац је темељно упознао српско карловачко црквено појање, те му помагао и у уређивању рукописа издања Зборника црквеног карловачког појања из 1923. године.¹ Диплому учитеља Ченејац је на крају стекао у Државној учитељској школи у Вршцу.

У току школовања Ченејац је много времена посветио музичкој уметности усавршавајући се – где год су то прилике дозвољавале – у различитим областима свирања, дириговања или аранжирања. Као већ свршени учитељ наставио је с том праксом, па је од 1931. до 1935. године у Музичкој школи „Исидор Бајић“ завршио и четири једномесечна течаја дириговања дејчим хоровима и певачким друштвима. Поред тога, у школи је похађао и једногодишњи течај из музичких предмета хармоније и аранжирања код предавача Светолика Пашћана Којанова и Рикарда Шварца.

У току 35-годишњег учитељско-наставничког службовања, Ченејац је променио многа радна места у Војводини и Србији – у Ђурђеву, Куштину, Ватину, Кули, Шајкашу, Сјелици, Мошорину и Новом Саду, а његов професионални живот налик је пустоловном путовању бунтовника којем су сопствена уверења била путокази, а често и препреке у идеолошко-политичком и друштвеном функционисању.

¹ Уп. Фототипско издање Зборника из 1923. Н. Барачког на https://svetosavlje.org/bogosluzbeni/wp-content/uploads/2018/09/NotniZbornik_Baracki.pdf (приступљено 2. 5. 2023).

1. Ime osoba	Vrsta škole / mesta novog / starog služenja	Vreme provedeno na tom položaju		Svoga godine
		od dana, meseca, godine	do dana, meseca, godine	
Освободилац Никола				10 месеца
Ђурђево		26-IV-1926	18-V-1927	22 дана
"				10 мес.
Најдурница		18-V-1927	31-V-1928	13 дана
"				3 мес.
Хушан		31-V-1928	13-VI-1928	18 дана
"				1 година
Ватин		13-VI-1928	18-VI-1929	5 дана
"				1 година
Кула		18-VI-1929	31-VI-1930	13 дана
"				2 год.
Мајдан		31-VI-1930	15-VII-1933	14 дана
"				1 год.
Точе (Селица)		15-VII-1933	15-VI-1935	10 мес.
"				8 мес.
Мошорит		15-VI-1935	26-VI-1936	14 дана
—		26-VI-1936	31-VI-1936	—
Освободилац Никола				2 год.
Мошорит		31-VI-1936	15-VII-1939	14 дана
"				8 мес.
Нови Сад		15-VII-1939	30-VI-1942	15 дана

Сл. 1. Детаљ из радне књижице Б. Ченејца². Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Прве две године по избијању Другог светског рата Ченејац је провео у Новом Саду, све до рације јануара 1942. Успевши да избегне стрељање пуким случајем,³ бежи с породицом у Пожаревац, а од 1944. је у Ботошу, затим у Сурдуку да би прешао у партизани. Ослобођење је дочекао у Новом Саду, где је до оснивања Радио Новог Сада водио тамбурашке оркестре различитих културно-уметничких друштава. Од оснивања покрајинског радија 29. новембра 1949, ангажован је као први уредник за народну музику на различитим пословима у овој медијској кући, све до једног случајног политичког коментара у емисији, због којег је добио отказ. Место учитеља добио је 1951. у Бечеју где је од марта до маја боравио у затвору опет из политичких разлога, а у августу исте године прешао је у Буљкес, данашњи Бачки Маглић, на тзв. држав-

² Овај документ, као и бројни други у овом раду, коришћени су захваљући архивској грађи у Архиву САНУ, Одељење у Сремским Карловцима, коју је делимично обрадио Душан Михалек, унук Бранка Ченејца.

³ Кћерка Бранка Ченејца сведочи да су мађарски хонведи ухватили њеног оца, али да је он захваљујући знању мађарског језика успео да поразговара са војницима, упути их на погрешну страну и у папучама побегне преко ограде. Разговор вођен новембра 2021.

ну економију. То је била нека врста радног логора за политички неподобне, али се и овде Ченејац снашао и писао аранжмане и водио музичке секције. Да је место било нешто између предузећа и казнено-поправне институције сведоче потписи на крајевима нотних записа из тог доба, у којима се Ченејац изгледа „играо“ ћириличним и латиничним словима. Наиме, крај свог потписа и датума на крају преписа партитура, редовно је наводио ћирилична слова КПЗ што је могло да значи и „културно-просветна заједница“, али и уобичајену скраћеницу за „казнено-поправни завод“.⁴

Сачувана документација из периода од 1951. до 1955. сведочи о настојању Ченејца да у Врбасу оснује и отвори музичку школу. Један од сачуваних платних спискова приказује плату „директора Бранка Ченејца“ као јединог запосленог у „музичкој школи“.

MIZI MUZICKA SKOLA BEOGRAD Vrbasa			predstavljatelj spisak za mart 1955			
Red. broj	Prezime i ime	zvanje	Osnovna plata	Svega din.	Ukupno za din.	Potpis
1	Branko Čenejac	načelnik	15350	15350	15350	
			15350	15350	15350	

Slovima: petnaest hiljada tri stotine pedeset dinara.

Da je ispravno lice u listi kod ove škole i da su pripadajućim prilikama za mesec M A R T 1955 g. izdati i overeni:

Režiser: *[Signature]*
/Zigmond Djula/

Direktor: *[Signature]*
/Branko Čenejac/

Сл. 2. Платни списак „музичке школе“ у Врбасу. Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Историјски извори потврђују да је основна музичка школа у Врбасу основана тек 1959,⁵ у време кад је Ченејац већ четири године био ангажован у Учитељској школи у Сремским Карловцима. Но, то не значи да је био неуспешан у Врбасу. Напротив. Могуће је да су му послови институционализације музичке образовне установе били страни, али је истовремено савесно радио на развијању музичке културе у том граду. С тим у вези, важно сведочанство пружа текст Владимира Увалина:

⁴ На ово је скренуо пажњу Д. Михалек у разговору вођеном новембра 2021.

⁵ Уп. <https://www.omsvrbas.rs/o-nama> (приступљено 2. 5. 2023).

Септембра 1951. године Бранко Ченејац постављен је за секретара Друге осмолетке (ОШ „Светозар Милетић“ у Врбасу). У слободном времену руководи хором КУД „Ђура Јакшић“. Те јесени успео је са хором (60 чланова) да приреди неколико самосталних наступа... Крајем 1951. године Бранко Ченејац, у оквиру новог Дома пионира „Иво Лола Рибар“ у Врбасу, формира Тамбурашку секцију са 14 чланова који до тада уопште нису свирали на овом инструменту, и са њима почиње рад. Дом пионира набавио је потребне инструменте, а већ после четири месеца тај мали оркестар свирао је на Радио станици у Новом Саду и одмах после тога учествовао на Смотри пионира Војводине у Новом Саду. Од тада није никаква свечаност прошла у Врбасу и Срезу кулском да Бранкови пионери нису учествовали са оркестром.

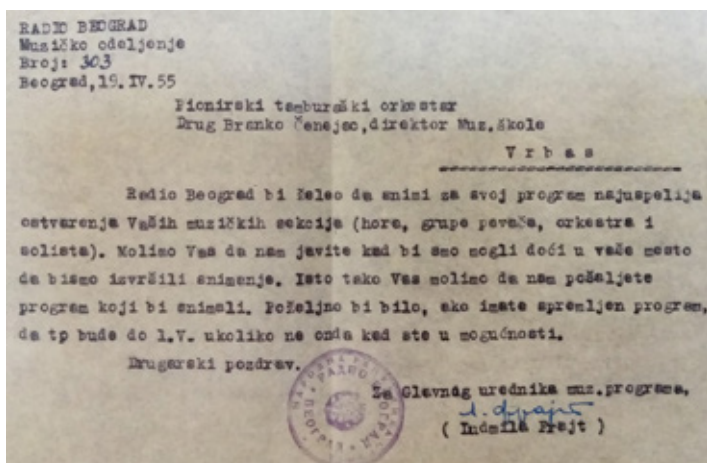


Сл. 3. Тамбурашки оркестар у Врбасу, Б. Ченејац у средини. Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Један од највећих успеха оркестар је постигао приликом летовања 1953. године у Селцу, на хрватском приморју. Приликом прославе 60-те годишњице туризма у Цриквеници оркестар је учествовао у програму. За 15 дана дао је 20 концерта које је посетило неколико хиљада страних и домаћих туриста и месног становништва. На музичком фестивалу у Бечеју, маја 1955. године, учествовало је 11 друштава са подручја Новосадског, Жабалског, Врбаског, Сенђанског и Бечејског среза. Поред хорова учествовало је шест тамбурашких оркестара. Од тамбурашких оркестара запажен је оркестар „Лире“ из Врбаса, састављен од ученика осмогодишње школе, под руководством Бранка Ченејца. Почетком јуна

1954. године у Врбасу је одржана Смотра оркестара Кулског среза, а коју је организовао Савез КПД. Ова Смотра показала је озбиљан напредак на пољу популарисања музичке уметности у Срезу, а нарочито у Врбасу. На Смотри је учествовало шест оркестара, од чега су четири из Врбаса. На овој Смотри нарочито је запажен успешан наступ оркестара којима су руководили Бранко Ченејац и Стеван Гера. Наставник Бранко Ченејац наступио је са пионирским тамбурашким оркестром. У свом аутобиографском запису Стеван Гера, наводи да је „1953. године руковођење Музичким течајем предао сам Бранку Ченејцу, а он 1955. године Тоши Каћанском“.⁶

Да је квалитет тамбурашког звука Ченејчевог оркестра из Врбаса био на завидном нивоу, сведочи и сачувани документ у којем Радио Београд са њим уговара снимање. Није познато да ли се оно и реализовало.



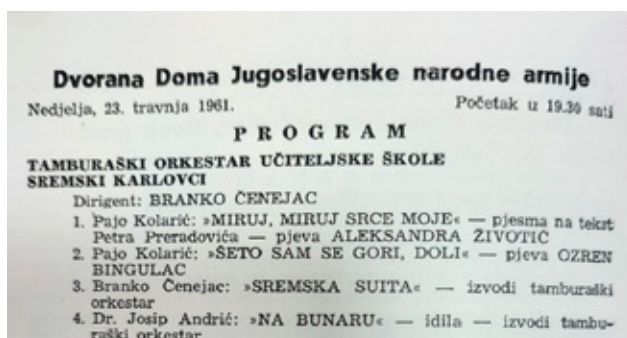
Сл. 4. Обавештење Радио Београда о снимању музичких секција у Врбасу, које је водио Б. Ченејац. Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Бранко Ченејац се најдуже у свом радном веку задржао у Сремским Карловцима. Реч је о две и по деценије педагошког деловања и уметничког рада у најзрелијем периоду његовог стваралаштва. У Сремским Карловцима Ченејац је ангажован 1955. године најпре као наставник музике у Учитељској школи. Тамо је водио и Тамбурашки оркестар који су чинили и жене и мушкарци, што се јасно види из списка штампаног у програмској књижици Првог фестивала тамбурашке гласбе Југославије у Осијеку, 1961. године.

⁶ Уп. В. Увалина <https://mojvrbas.net/drustvo/branko-cenejac-u-vrbasu-1951-1955/> (приступљено 15. 2. 2023).



Сл. 5. Тамбурашки оркестар Учитељске школе у Сремским Карловцима у слободно време активан и као оркестар КУД „Жарко Зрењанин“ у Сремским Карловцима. Извор: Програмска књижица Првог фестивала тамбурашке гласбе Југославије у Осијеку 1961. године.



Сл. 6. Програм Тамбурашког оркестра Учитељске школе у Сремским Карловцима. Извор: Програмска књижица Првог фестивала тамбурашке гласбе Југославије у Осијеку 1961. године.

Ченејац се пензионисао 1962. године, али је од 1964. поново хонорарно ангажован као наставник хорског певања и појања у карловачкој Богословији. Само шест година касније поднео је оставку, због сазнања да се спрема увођење црквеног певања на српском, а не црквенословенском језику. Сматрао је да је немогуће направити такав један корак, а да се не нашкоди квалитету појања. Поред тога, и сам је радио на редакцији Зборника карловачког појања Н. Барачког, па би прелазак на нов начин певања практично обесмислио читав његов предан рад на Осмогласнику.

Ченејац је, поред учитељског посла, цео живот посветио подучавању ученика свирању тамбуре, односно описмењавању тамбураша,

сматрајући да ће свирање „из нота“ подићи ниво тамбурашке музике. Бројни Ченејчеви ученици доказали су да они који свирају из нота могу да свирају и „на слух“, премда је било мишљења да је то немогуће, те да се те две „врсте“ тамбураша не могу усагласити.⁷ Овај напор резултирао је и писањем поглавља у приручнику *Школа за џамбуре*. Школа је приређена у сарадњи са истакнутим тамбурашима Савом Вукосављевим и Исидором Хаднађевим, а издао ју је Савез музичких друштава НР Србије 1960. године у Београду.⁸ Изгледа да је идеја за ово издање рођена много раније него што је *Школа* штампана. Судећи по Ченејчевој рукописној заоставштини, рад на поглављу за чело и бас прим започет је 1952. године.⁹

Ченејац је композиторским радом почео да се бави вероватно крајем друге деценије XX века, судећи по документу сачуваном у Архиву САНУ у Одељењу у Сремским Карловцима, на којем пише да је „Марш за војну музику саставио и измислио Б. Ченејац 1927“.¹⁰ Реч је о делу за лимени дувачки оркестар. Списак партитура који је сачинио унук Бранка Ченејца, музиколог Душан Михалек, сведочи о оригиналним композицијама и аранжманима у почетку за хор, и то најчешће црквених мелодија о различитим црквеним празницима.¹¹ Ту су, међутим,

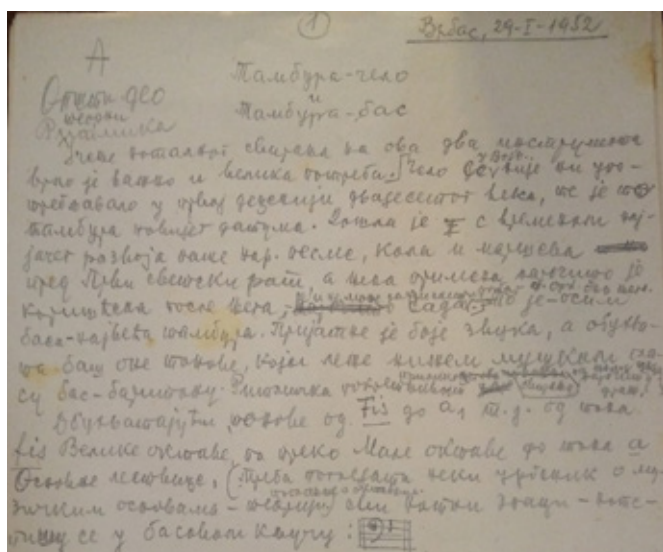
⁷ Из разговора са Живаном Гајићем, Ченејчевим учеником, исељеником у Аустралију, новембра 2021. године.

⁸ Овај приручник се и данас користи за учење тамбуре. Иако су га писала три аутора, врло често се у литератури као аутор помиње само Сава Вукосављев. Тамбураши данас користе и следеће извора за учење: Михајло Јовић, *Школа за џамбуру Е-џрим*, 2004; *Школа за џамбуру А-басџрим*, 2004; Будимир Стојановић и Љиљана Марјановић, *Тамбурашке еџинге*, 2015, 2016; Соња Берта и Стипан Јарамазовић, *Школа џамбуре војвођанској сисџема Е-џрим*, 2017. и др.

⁹ Етномузиколог Дејан Петковић у свом семинарском раду *Школа џамбуре џо меџодо-лошким џринџиџима Саве Вукосављева* из 2015. године, за пето поглавље, које је писао Ченејац, истиче: „Пета свеска као увод има представљање чела и баса/бегеша. Базира се на методици упоредног учења ових инструмената у стилу друге и треће свеске, само у бас кључу. И овде се јавља проблем ‘раширеног’ прстореда, који је на челу и басу изузетно тешко одсвирати, поготово са малом шаком као што је дечја. Методика учења ритмичких фигура је иста као у претходним свескама, са разликом што нема мелодија и дуета, већ само вежбе за положаје прстију. На крају су такође написане скале и тонични трозвучи.“ (Петковић 2015: 21).

¹⁰ Поједини извори тврде да је Ченејац оригиналне композиције почео да пише 1939. и то најпре за тамбурашки оркестар, што побија овај архивски документ.

¹¹ Бројна су дела и аранжмани које је Ченејац писао у жанру духовне музике. Међу најуспелија убрајају се: Канон на Велики петак, Да не хвалитсја, Плач Матере Божије, Стихира о слепом (глас пети) на „Господи мимохођа путем“. У овом жанру бавио се и бележењем црквеног појања залажући се за један одређени начин извођења текста и музике, а не за дозвољену варијантност. Ченејчев *Осмоџласник* штампала је Издавачка кућа „Прометеј“ 2009. године у Новом Саду, захваљујући залагању његовог унука Душана Михалека. Предговор за ово издање написала је Тамара Адамов Петивијевић https://www.academia.edu/44156354/Tamara_Adamov_Petijevic%C4%87_Osmoglasnik_Branka_%C4%8Cenejca (приступљено 2. 5. 2023). Детаљније вид. у https://www.academia.edu/40905659/Du%C5%Alan_Mihalek_MUZIKA_i_REC (приступљено 2. 5. 2023).



Сл. 7. Одломак из Ченејчевог рукописа поглавља за приручник *Школа за тамбура* из 1952. године. Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

и оригинална хорска дела као што је опус *Шајкаши* за мушки хор на текст Михаила Николића који датира од 18. новембра 1954. у Врбасу. Изгледа, међутим, да је од самог почетка своје композиторске делатности Ченејац писао и аранжирао и за тамбурашки оркестар.

Сл. 8. Препис партитуре за мушки хор *Шајкаши*, 1954. Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Велики познавалац тамбуре и народних песама, Ченејац је уочио константан мањак партитура за ансамбле са којима је сарађивао, тако да се може рећи да је један од првих који је своје тамбурашке аранжмане реализовао у односу на извођачке „снаге“ које је имао на располагању. Отуда се у његовој заоставштини могу наћи обраде за „тамбурашки оркестар и мушки хор“, „за тамбурашки оркестар и мешовити хор“, „тамбурашки оркестар и дечји хор“, или „за групу певача и тамбурашки оркестар“. Тешко је Ченејчеве аранжмане оштро оделити од његових оригиналних дела, јер су потоња, природно, била ослоњена на фолклор.



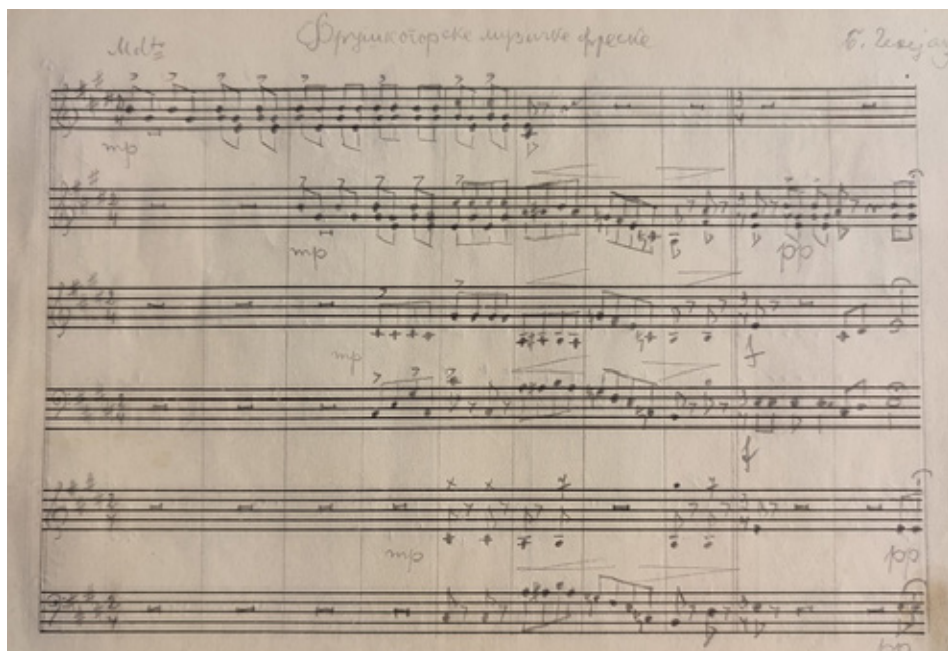
Сл. 9. *Силијски акварел* по И. Тијардовићу, рукопис Б. Ченејац.
Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Ченејац није само аранжирао народне или, за време Другог светског рата и после њега, партизанске песме, већ је тамбурашком звуку 1954. године прилагодио и Вагнерову партитуру из његове опере *Лоенџин*, те дела других аутора уметничке музике, и тиме скренуо пажњу на чињеницу да тамбурашки оркестар није само медиј за промовисање народног стваралаштва, већ је његов звук подобан и за уметничку музику. Тиме је један од оних који су заузели став да тамбура треба и мора да се практично изучава у школама.

Аранжмани Бранка Ченејца, као и његове оригиналне композиције, урађени су брижљивим краснописом са детаљним наводом динамике и темпа често мастилом црвене боје, са датумом и потписом на крају партитуре и неретко посветама.¹² Хартија коју је користио није

¹² У случају Три женска хора, на пример, ту је посвета „колеги Сави Вукосављевићу“ (8. 11. 1954, Врбас).

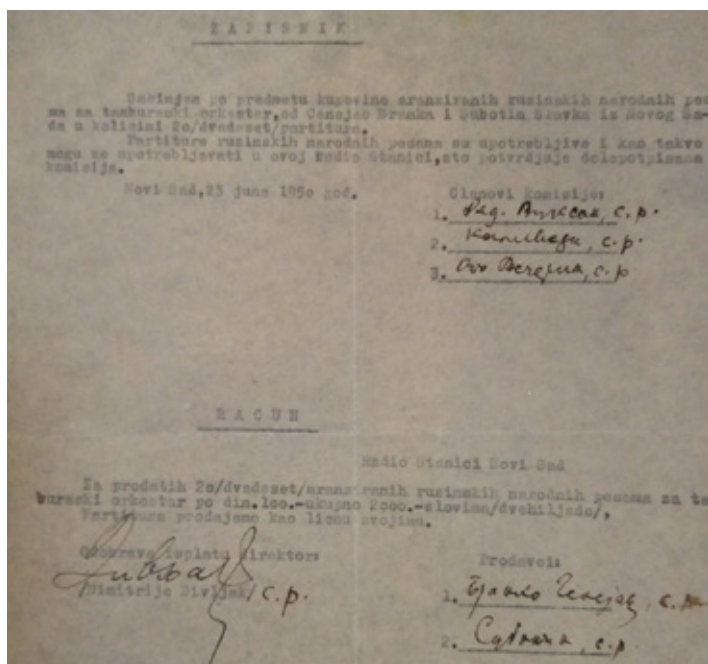
увек садржавала штампани нотни систем, тако да га је аутор сам исцртавао лењиром пре него што би приступио раду на исписивању музичког садржаја. Неке композиције писане су на различитим документима, као што су уговори о закупу стана или неки други за Ченејца „мање важни“ садржаји. На појединим партитурама постоје напомене о томе где се дело изводило, као што је то случај са *Силејом далмајинских ђесама* из јуна 1956. године, који је писан за Тамбурашки оркестар Учитељске школе, а назначено је да је „извођен у Љубљани, Ријеци, Сарајеву“. Међу обрадама по квалитету и броју извођења истичу се *Еј, кад сам синоћ*, *Еј, чича Глицио!*, *Силејови народних ђесама*, *Чей, чей*, *Шкри-йи ћерам* и друге. Будући да се дружио са чувеним фолклористом Онуфријем Тимком, не зачуђује замашан број Ченејчевих обрада русинских и украјинских народних песама. Од оригиналних композиција треба поменути *Фрушкојорске фреске*, *Сремску райсодију* (често навођену и као *Сремска свиџа*), *На Сйражиловској ђераси*, те бројне валцере, маршеве и корачнице за пригодне прилике.¹³



Сл. 10. Б. Ченејац: *Фрушкојорске музичке фреске*, почетни тактови, рукопис.
Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

¹³ *Немањића марш* назив је аранжмана на музику Васе Јовановића, који је Ченејац израдио 1. 11. 1944. године, дакле, у време када помињање српске краљевске лозе није било нарочито политички подобно. У заоставштини се, такође, налази један марш у којем се смењују 2/4 и 3/4 такт, што значи да се Ченејац нашалио са маршевским кораком.

Бранко Ченејац је многобројне аранжмане народних песама написао за потребе Тамбурашког оркестра РТНС, са којим је кратко време и радио. Пре пресељења радијске нототеке у нову зграду Радио-телевизије Војводине, музиколог Душан Михалек утврдио је да је у првих 1000 заведених партитура око стотина Бранка Ченејца, што је десетина од наведеног броја дела. Судећи по сачуваним уговорима, аранжман је плаћан тадашњих 100 динара, а будући да је из других докумената познато да је Ченејева плата као директора школе педесетих година прошлог века износила око 15.000 динара, онда је јасно колико је један аранжман вредео.



Сл. 11. Уговор о продаји партитура Б. Ченејца и С. Суботина.
Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Уговор из 1959. говори о пракси плаћања тантијема по броју извођења, те је драгоцен документ за истраживање поштовања ауторских права на нашем простору. Наиме, у то време Завод за заштиту ауторских малих права (ЗАМП) обрачунао је Ченејцу зараду са тачно наведеним бројем извођења његових дела.

Бранко Ченејац је преминуо 30. јуна 1980. године. Његова заоставштина – рукописи међу којима и они који се тичу историје, музичке теорије и слично, те документи и музикалије – чува се у Архиву Српске академије наука и уметности, Одељење у Сремским Карловцима.

11.018-

ZAMP
CENTRALA — BEOGRAD

Izvođenja u FNRJ u god. 1959

OBRAČUN
KOMPOZITORA - ~~BRANKA~~ ČENEJAC BRANKO, NR Srbija
(dva i proširuje)

№	NASLOV DELA	Izvođački sastav	Posti	Br. izvod.	Proizvođački %	Posta	Priručna
1.	Ej, kad sam sinoć,	gl.+t.o.	12	10	100	120	
2.	Sarajevka,	"	36	2	"	72	
3.	Splet nar. pesama	"	84	17	"	1428	
4.	Splet dalmatinskih narodnih "	"	48	6	"	288	
5.	Bremska svita,	"	48	5	"	240	
6.	Svatovske pesme, potp.	"	84	8	"	672	
7.	Škripi djeran,	"	12	18	"	216	
8.	Zvuci našeg sela, potp.	"	48	32	"	1536	
					Ukupno:	4572	

Vrednost godina dila 4,40

CENTRALA — BEOGRAD

Сл. 12. Годишњи извештај о броју извођења дела Б. Ченејца, ЗАМП.
Извор: Архив САНУ, Одељење у Сремским Карловцима.

Један део партитура налази се у нототеци РНС. Сви његови потомци, две ћерке и њихове породице, бавили су се или се још увек баве музичком уметношћу. Чињеница да је у свим местима у којима је службовао водио или оснивао хорова и тамбурашке оркестре,¹⁴ сведочи о једном истинском посленику музичке културе који је био узор праксе неговања тамбурашке музике, константно угрожене и у прошлости и данас различитим другим музичким жанровима. Ако је, како Кулић истиче, „прошlost средство владања, јер приче учвршћују ауторитете и стварају социјални смисао“ (2006: 7), онда је смисао овог рада препознавање ауторитета Бранка Ченејца у свету тамбурашког звука у нас и утемељење културе сећања на делатнике који су допринели да тај свет опстане.

¹⁴ Иван Михалек, зет Бранка Ченејца, истиче да је Ченејац у свим местима у којима је службовао „оснивао или пак водио већ формирана певачка друштва и тамбурашке оркестре и, по правилу, појао у цркви. Основао је Хор ‘Исидор Бајић’ у Кули, хорова у Ђурђеву, Вагину, Сјеници и Чиновнички хор у Пожаревцу. Водио је Мешовити хор ‘Светозар Милетић’ у Мошорину, са којим је учествовао на Слету јужнословенских певачких друштава у Сомбору и том приликом проглашен за најбољи сеоски хор, а 1939. тај ансамбл учествује и на свечаном откривању споменика Светозару Милетићу у Новом Саду. Водио је и хор и тамбурашки оркестар Српског занатлијског друштва ‘Невен’ у Новом Саду, Црквено певачко друштво ‘Браничево’ у Пожаревцу, хор ‘Лира’ у Врбасу, хор и тамбурашки оркестар ‘Бранко Радичевић’ у Сремским Карловцима и др.“ Уп. Иван Михалек, „Бранко Ченејац“, у: *Бранко Ченејац (1903–1980): зборник написа*, Нови Сад, 2011.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВУКОСАВЉЕВ, Сава, Исидор Хаднађев, Бранко Ченејац. *Школа за тамбуре*. Београд: Савез музичких друштава Народне Републике Србије, 1960.
- КУЉИЋ, Тодор. *Култура сећања*. Београд: Чигоја, 2006.
- МИХАЛЕК, Душан (ур.). *Бранко Ченејац (1903–1980): зборник најиса*. Нови Сад: Прометеј, 2011.
- ПЕТКОВИЋ, Дејан. *Школа тамбуре по методолошким принципима Саве Вукосављева*, семинарски рад, рукопис; ментори др Весна Ивков, др Весна Карин. Академија уметности Нови Сад, 2015.
- САБО, Иван. „Развој војвођанске гитаре – од тамбуре самице до оркестарског инструмента.“ У: ВУКОСЛАВОВИЋ, Радоња (ур.). *Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика*. Нови Сад: ИП „Цветник“, 1998, 54–65.
- УВАЛИНА, Владимир. *Од музичког њецаја до ОМШ у Врбасу (1952–2017)*. Врбас: Библиотека Врбас, 2017.
- ФОРИ, Мајкл. *Сајласје традиције и културе у тамбурашкој музици Војводине*. Нови Сад: Прометеј, 2011.

Ira D. Prodanov Krajišnik

Branko Čenejac as a Music Teacher and Composer and His Contribution to the Development of Tamburitza Music

Summary

The paper presents the rich activity of Branko Čenejac, a composer, teacher, music writer, and tambura player. First, the main details about his schooling and working career are given. Then, his work as a music teacher and composer, both in the field of original works and arrangements, is presented. Attention is paid to his articles and teacher's manuals for tamburitza, as well. The research was carried out thanks to the rich but not yet processed archival material preserved in the SASA Archive, department in Sremski Karlovci.

Keywords: Branko Čenejac, tamburitza, tamburitza orchestra, school, arrangement.

МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ГОЛУБЊАЧА – ДРАМА О СТРАДАЊУ ДЕЦЕ

САЖЕТАК: У овом раду аутор проучава драму *Голубњача* Јована Радуловића у контексту савремене европске драме. Анализирајући ову драму у европском контексту, аутор закључује да драма *Голубњача* има низ карактеристика које Жан-Пјер Саразак препознаје као карактеристике модерне драме: инсистирања на микро радњама, драма стања, драматургија која је заснована на поступцима дедраматизације (ретроспекција, антиципација, оптација, понављање-варирање, прекид). Анализирајући особености драматургије, аутор проналази низ сличности између *Голубњаче* и других драма које се баве проблемом деструктивног и аутодеструктивног понашања младих. Посебну сличност проналази са два драма које су проучаваној драми и временски релативно блиске – *Сјасени* Едварда Бонда и *Класни нејријат*ељ Најцела Вилијамса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, позориште, *Голубњача*, деца, историја.

О драми *Голубњача* Јована Радуловића много се писало као о „случају *Голубњача*“ односно о забрани представе *Голубњача* у Српском народном позоришту. Када је представа забрањена у Новом Саду, а изведена у Београду у СКЦ-у, и драма и представа привукле су велику медијску пажњу. У цео „случају *Голубњача*“ можемо се детаљно упутити у књизи Јована Радуловића *Случај „Голубњача“: за и њојш*ив (Радуловић 2007). У књизи је објављена драма и прикупљени су критике, новински написи и извештаји са седница разних партијских тела о представи и о комаду. Из свих ових текстова да се закључити да је „случај *Голубњача*“ настао због тога што Савез комуниста Југославије није успео да заузме јединствен став према комаду и представи. Зато је било могуће да представа која је била забрањена у Новом Саду буде изведена у Београду и да изазове велику пажњу и публике и критике. Иако се ово чинило као преседан, то није била тако ретка појава у

* marinamadzarev@yahoo.com

социјалистичким земљама. Постоји више примера да је један комад био забрањен у једној регији, а дозвољен за играње у неком другом позоришту у другом граду.¹ Овакву судбину углавном су доживљавали комади који су се критички односили према социјализму и комунистичкој партији. Но, однос према социјализму и партији није био непосредни повод сукоба око *Голубњаче* већ то што комад, између осталог, говори о међунационалној нетрпељивости, односно национализму.

Националне нетрпељивости као важну тему истиче и редитељ Дејан Мијач:

Не можемо мимоићи проблем националне нетрпељивости. Третираћемо га као антрополошку чињеницу. Мржња је њен основ, а демаскирање тог негативног и деградирајућег порива битан је задатак наше игре (2001: 285).

Они који су жестоко нападали и комад и представу такође су говорили о национализму:

Агресивни великосрпски национализам, сав набрекао од националног егоизма и искључивости – улетео је (кришом) у Српско народно позориште у Новом Саду (Чиплић 1982: 6).

Они који су комад и представу бранили настојали су да то чине тако што ће (ин)директно одговарати на нападе:

У приказивању тог далматинског „српства“ и његових траума не могу да откријем ни трачак прагматизма, нити апологије, нити непријатељске срцбе, нити било каквог надменог поравнања некадашњих српских и хрватских рачуна (ИНКРЕТ 1982: 11).

Дакле, заједнички именитељ бројних расправа око *Голубњаче* је проблем национализма у СФРЈ. Проблем је био у томе што је СКЈ сматрао да је национализам превазиђен након успешно изведене револуције. Међутим, почетком осамдесетих национална трвења су поново постала актуелна. Сматрамо да овакво тумачење комада много више говори о атмосфери у друштву те 1982. године када је била праизведба драме у Српском народном позоришту, него о самом комаду. Зато ћемо у овом тексту покушати да покажемо да драма *Голубњача* има посебне квалитете који су уочљиви тек када се она посматра у контексту других европских драма које говоре о аутодеструктивном и деструктивном

¹ Више о забранама у Источној Европи види на: *Sunday Feature*, BBC Sounds, 03 Nov 2019. <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/m0009zpv> 05.12.2022

понашању деце и младих услед егзистенцијалног сиромаштва и занемарености. Овај наш став инспирисан је књигом Љубомира Долежеља (Lubomir Doležel) *Хејерокосмика – фикција и моћући свейови* која проширује разумевање интертекстуалних читања. Долежел се критички односи према миметичкој доктрини разумевања књижевности и заговара идеју да фикционални светови нису имитација (mimesis) стварног света већ аутономни светови те као такви представљају различите модалне могућности које окружују свет стварности (Bošković у DOLEŽEL 2008: 363). Теме фрустрације и агресије као пратећих појава сиромаштва код младих обрађене су у више значајних, савремених европских комада. Најпознатији примери су: *Сјасени* Едварда Бонда (Edward Bond), *Класни нејпријатељ* Најџела Вилијамса (Nigel Williams) и *Кући* Људмиле Разумовске (Людмила Разумовская). За ову нашу анализу посебно су инспиративни комади *Сјасени* и *Класни нејпријатељ* јер ликови младих и деце у овим комадима чине посебну заједницу унутар шире заједнице и имају своје место у друштву – имају породице (*Сјасени*) и иду у школу (*Класни нејпријатељ*) као и деца у *Голубњачи*. Деца и млади у *Кући* су изашли ван друштвеног оквира (они су бескућници) и зато се нећемо детаљније бавити комадом Разумовске. Критичар Владимир Стаменковић је, желећи да *Голубњачу* стави у европски контекст, нашао сличности са Крецовим (Franz Xaver Kroetz) комадом *Сеоско дворишће*:

Можда би и Крец, аутор *Сеоског дворишћа*, могао нешто да научи од Јована Радуловића, писца *Голубњаче*, ако ништа друго онда бар то да критика друштвених прилика стиче већу дубину када се постави у митски, историјски контекст (1987: 28).

Заједничка црта *Сеоског дворишћа* и *Голубњаче* јесте простор дешавања радње – село, али битна разлика је у томе што се главни догађаји у *Голубњачи* дешавају међу јунацима који чине заједницу деце, док је девојчица у *Сеоском дворишћу* усамљена и окружена одраслима. Мислимо да је групна динамика веома важна за *Голубњачу* и зато ћемо се бавити комадима који говоре о заједницама младих и деце.

Поредећи *Голубњачу* са *Сјасенима* и *Класним нејпријатељем*, бавићемо се структуром комада, главним мотивима и могућим разумевањем комада у контексту европске драматургије. Када говоримо о структури савременог комада, од велике користи је дело Жан-Пјера Саразака (Jean-Pierre Sarrazac) *Поеџика модерне драме* у коме се на бројним примерима објашњава какве су особености форме драме, лика и дијалога у савременој драми (SARAZAK 2015). Користећи се искуствима ове књиге, покушаћемо да укажемо на сличности у структури између

ова три комада који се могу назвати „драмом живота“ (SARAZAK 2015: 66). Исто тако, утврдићемо да сва три комада имају три заједничка мотива: сиромаштво као животну ситуацију ликова, насиље као основни вид комуникације и секс као једини извор задовољства. *Голубњача* има и четврту тему која је значајна, а то је однос према прецима као репрезентима националног. Овај мотив не постоји у *Сјасенима* и *Класном нејријателу* и њему ће бити посвећена посебна пажња.

Анализа драме Голубњача и сличности мотива са Спасенима и Класним непријатељем

На комад *Голубњача* сасвим би се могле применити речи које је Саразак користио да би описао комад *На дну* Максима Горког (Алексей Максимович Пешков):

Основна мисао комада почива заправо у статичној слици колективне људске беде. То је једно готово бекетовско ишчекивање, лагано пропадање, мучење људи и једина говорна радња која одговара тој врсти ситуације, то је присећање на прошлост у виду прича о упропашћеном животу (2015: 69).

Оно што *Голубњачу* чини различитом од драме *На дну* је што она говори о животу деце (Лукице, Мићуке и Мулице) и њихових породица у сиромаштву. То сиромаштво обухвата све аспекте људског живљења као и у драми *На дну*, тиче се групне динамике, али је кључна разлика што су у питању деца, то јест млади, и што њихова ситуација битно зависи од одраслих који говоре о прошлости.

Сиромаштво као превасходна животна ситуација карактеристично је и за драме *Сјасени* и *Класни нејријател*. У *Сјасенима* мајка каже да не може да издржава Пем од социјалне помоћи коју добија (BOND 45). У *Класном нејријателу* ученици кажу да не могу да купе месо (WILLIAMS 52). Сиромаштво ових јунака је сиромаштво радничке класе у богатој земљи Запада и битно је другачије од сиромаштва у *Голубњачи*. У *Сјасенима* (комад је написан 1965. године) јунаци имају кућу са више просторија, имају намештај и имају телевизор. Ученици у *Класном нејријателу* имају обућу, одећу, учила и књиге. Беда у којој живе јунаци у *Голубњачи* је непојмљива за другу половину XX века у Европи. Лукицин отац Кузман, алкохоличар, одбија да окрпи „шлапу“ тј. импровизовану обућу свом сину Лукици и дечак је буквално бос. Мајка Аница на леђима доноси воду. Породица нема текућу воду, нема адекватну обућу и одећу и три генерације деле животни простор. Ситуација сиромаштва је успостављена одмах, већ у првој сцени у сва три комада.

Сиромаштво у сва три комада није само материјално већ обухвата све аспекте живота ликова. Ликови имају веома сиромашан речник, веома сужен хоризонт животног искуства и никакве могућности за промену животне позиције. Међуљудски односи су зато сведени на агресију и/или на стравично занемаривање. То занемаривање се у *Класном нејпријатељу* види тако што ученици на почетку демолирају учионицу и то не изазове пажњу управе школе. У *Сјасенима* већ у првој сцени видимо да је родитељима сасвим свеједно кога Пем доводи у кућу и шта се у кући дешава. Занемаривање је очигледно и у првој сцени *Голубњаче*. Одрасли се не брину о детету – дечак Лукица иде бос. Отац који би у патријархалној заједници морао да буде онај који се стара о породици, не мари за породицу и предаје се фаталистичким мислима, а мајка нема ауторитет да се заузме за дете. Отац породице занемарује сина и малтретира супругу и оца. У сва три комада ситуација занемаривања се градира и резултира отвореним насиљем.

Трећи мотив је секс као једини облик самоостварења, али не кроз креацију новог живота већ као облик доминације то јест наметања своје воље и уживања у телу другог то јест слабијег (животиње, жене или детета). У *Сјасенима* је секс као вид неуспеле размене задовољства експлицитно присутан већ у првој сцени – сцена се завршава тако што Пем свлачи Лена, момка кога је успут покупила и довела кући, да би имали секс (BOND 12). У *Класном нејпријатељу* секс је фантазија главних јунака. Јунак по имену Маца покушава да држи предавање о сексу, али веома брзо сви увиђају да он о томе нема много да каже (WILLIAMS 15). У *Голубњачи* је секс такође фантазија. Овај мотив у прву сцену уноси деда који машта о томе да има потенцију магарца, да напаствује све магарице и тако ужива (Радловић 1987: 256). Дакле, једино уживање је уживање у доминацији над слабијим зарад физичког задовољења (*Класни нејпријатељ* и *Голубњача*), или пак покушај некаквог условљавања и трговине утицајем (*Сјасени* и касније у *Голубњачи*).

Видели смо да су сва три мотива од почетка присутна у све три драме. Имајући у виду да су ове три драме различите структуре по броју ликова и броју сцена, немогуће је правити поређење идући од сцене до сцене. *Голубњача* је комад из два дела са 15 сцена у првом и 13 у другом делу и 17 лица и недефинисаним бројем статиста. *Сјасени* су такође из два дела, али имају знатно мање сцена – укупно 13 сцена (7 први део и 6 други део) и 10 лица. *Класни нејпријатељ* је комад који је формално подељен у два дела, али суштински има јединство места, времена и радње и најмањи број лица – 7. Оно што је заједничко за све три драме је да не постоји оно што Долежел у делу *Хејшеровкосмика* назива рационалним деловањем лика (2008: 82) који је предуслов за усмерено деловање, односно за структуру у којој лик има јасан циљ који

настоји да спроведе од почетка до краја драме. Д dramу у којој ликови имају јасну линију развоја радње од почетка до краја комада Саразак назива „лепом животињом“ (2015: 20). Читава његова књига говори о крају „лепе животиње“ и како је велика радња замењена микро радњама. Уместо сукоба имамо стања и уместо структуре која би се могла одредити синтагмом почетак-средина-крај имамо облике дедраматизације – ретроспекција, антиципација, оптација, понављање-варирање и прекид. Наравно, није неопходно да у свакој модерној драми имамо све ове особине. Тако се у *Голубњачи*, *Сјасенима* и *Класном нејријашељу* догађаји излажу хронолошким редом, али оно што им драматично недостаје је рационална одлука лика. Наиме, радња у овим комадима је размрвљена, а ликови су суштински пасивни чак и када су наизглед веома активни у својим микро радњама.

Друга сцена у *Голубњачи* одређује просторно-временски оквир драме. Она почиње варирањем два мотива из прве сцене – сиромаштво као друштвена ситуација и агresiја као основа комуникације. Лукицин отац Кузман и Мићукин отац Лугар гледају како првоборац Дамјан једе кромпире, али њих не нуди. Мотив сиромаштва добија подмотив – љубомора према ономе ко има мало више и груби презир према сиромашнијем од себе. Мотив мржње према другом, сиромашнијем, присутан је у *Класном нејријашељу* – јунаци мрзе црнце који им узимају послове и презиру белце који су имућнији од њих (WILLIAMS 33). У сва три комада свет јунака је скучен и затворен у себе. Затвореност у *Голубњачи* је додатно потцртана једним детаљем у другој сцени – док гледају како Дамјан једе кромпир, очеви чују звук авиона (РАДУЛОВИЋ 1987: 256). Они примећују да авион вози путнике на море и невешто маштају о летењу. То практично значи да свет око њих живи у изобиљу које је њима потпуно недоступно, али кога су они свесни. Голубњачу први пут у комаду, у контексту прославе Видовдана, баш у тој сцени са авионом, помиње Поп, то јест представник цркве и традиције.

Време одраслих у *Голубњачи* рачуна се до и од погрома цивила у јами Голубњача. Пре тога постоји једно идеално време: „Што је раније на Видовдана, на нашем Косову, код цркве Лазарице, знало бити народа, пјесме, вина пјевања“ (РАДУЛОВИЋ 1987: 257). Након тога постојало је још и време ослобођења. О том времену говори првоборац, то јест представник новог поретка који се сећа како су га на рукама носили на Видовдан 1946. године када је он био симбол победе у рату. Представник цркве и представник социјалистичке власти имају тачку спајања – страдање цивила у Другом светском рату, али на то различито гледају. Поп страдање повезује са митовима које заступа, а првоборац га уклапа у своје идеје и сопствени допринос локалној историји. Треба истаћи да представници оба ауторитета не налазе тачку спајања у лету

авиона који представља свет, прогрес и изобиље. Обојица су загледа-ни у прошлост, док се садашњост вуче од једног до другог годишњег доба у ритму пољопривредних радова. С обзиром на то да се *Сјасени* и *Класни нејријајџељ* дешавају у граду (Лондон), годишња доба нису од значаја. У *Класном нејријајџељу* време дешавања је уопштеније и згуснутије – један кишни четвртак. У *Сјасенима* не знамо тачно коли-ко времена је протекло од почетка до краја комада јер то није ни битно – време и годишња доба ништа не мењају у микро радњама ликова.

Друга сцена у *Голубњачи* завршава се развијањем трећег мотива с краја прве сцене – прича о сексуалним моћима магарца. У првој сцени имамо причу о магарцу који јури магарицу, а у другој о магарцу који је стигао магарицу у Лугаревој кући у тренутку кад је његова жена била у постпорођајној фази (бабиње) након што је родила Мићуку. Овде ситуација изгледа као најаву онога што ће постати Мићука, али мислимо да је то секундарно у односу на чињеницу да писац кроз Лу-гареву причу варира први мотива – сиромаштво. Сазнајемо да Мићука нема мајку и да са оцем живи у екстремном сиромаштву – немају стру-ју и шпорет већ огњиште и немају кревет већ спавају на слами поред огњишта. Нарација тј. приповедање о ономе шта је било у *Голубњачи* или ономе што би могло бити, *Класни нејријајџељ*, често замењује радњу тј. усмерено деловање лика.

Утврдили смо да су прве две сцене саздане од микро радњи које стварају просторни, временски и ситуациони оквир. У трећој сцени *Голубњаче* први пут имамо отворен и јасан сукоб. Лугар, отац, покуша-ва да узме од детета, Мићуке, гранату и то чини тако што прети да му неће дозволити да спава у кући. Дечак се боји да ће га одвести у дом и/или да ће отац довести маћеху. У страху од репресије дечак прети да ће убити и оца и себе гранатом. Ово је важан моменат за развој драм-ске структуре јер ова сцена најављује оно што ће се дешавати током читаве драме – Мићука ће стално претити људима и убијати животи-ње, а на крају ће извршити самоубиство гранатом. Овај сукоб не про-излази из онога што се десило у прве две сцене, већ је инцидент. Тако се заокружује структура – након низа градираних микро радњи следи инцидент. Оно због чега је трећа сцена такође важна је што указује да ликови одраслих нису само материјално сиромашни већ имају и сиро-машну имагинацију и страховит недостатак емпатије и разумевања за другог – отац не разуме шта значи за дете да ће спавати напољу и да ће му довести маћеху. Зато што су сиромашни и у емоцијама, емпатији и имагинацији, ликови као да не чују једни друге, односно не разумеју каква је веза између онога што чине и говоре и реакције других на њи-хово говорење и чињење. Следствено томе они не могу да се понаша-ју рационално и не могу имати усмерено деловање ка некаквом циљу,

већ су сва деловања импулсивна, акратичка, ирационална (DOLEŽEL 2008: 82) и често имају облик микро радње.

Од четврте до седме сцене у *Голубњачи* писац развија мотиве из прве три сцене да би се у осмој сцени поново десио сукоб (инцидент) који не произлази непосредно из деловања ликова у претходним сценама. Мотиви који се варирају су:

Секс као вид доминације и/или размене добара: Деда мери пенис унуку и наговара њега и Мићуку да насрну на другарицу Мулицу, као што магарци насрћу на магарицу (пета сцена). Преко девојчице Мулице, то јест њене мајке, видимо да је жена оптужена да преко секса долази до добара која би јој иначе била ускраћена.

Екстремно сиромаштво: Најава глади у кући дечака Лукице и одласка у Срем ради набавке кукуруза и најава жеђи због недостатка воде.

Насиље: На почетку седме сцене Мићука уз песму изврши прво убиство – убије пчелу радилицу. Насиље над слабијим и убиство су вид игре и ирационалног деловања и последица су градације основних мотива. При ирационалном деловању когнитивни фактор и практично расуђивање су сведени на минимум (DOLEŽEL 2008: 84). Мићука зна вредност пчеле, али је баш зато убија „да газди не би срала мед“ (РАДУЛОВИЋ 1987: 262). То је опет мржња оног ко има мање према ономе ко има мало више а чије смо назнаке видели у другој сцени. Овде се види и једна важна разлика између Мићуке и Лукице. Лукица зна да сви имају густјерну (и Мићука) и да је само његова породица нема, али не показује завист према Мићуки због тога, већ само жаљење због своје ситуације (РАДУЛОВИЋ 1987: 262).

У седмој и осмој сцени имамо бар два примера градације микро радњи која ће имати последицу на даљи развој структуре. Пример први: У седмој сцени два дечака се нагињу над празним извором воде, а у наредној сцени се нагињу над Голубњачу. Други пример: У седмој сцени Мићука из извора вади чизме које је неко бацио и каже да он никада не би загадио извор (РАДУЛОВИЋ 1987: 263). У осмој сцени одрасли из суседног села покушају да баце коња у Голубњачу и тако загаде свету јаму (деца су сведоци овог инцидента). На крају првог дела, петнаеста сцена, Мићука и другари бацају овна у Голубњачу. Принцип структурисања комада успостављен у прве три сцене даље се развија и варира.

Од девете до шеснаесте сцене имамо варирање и појачавање главних мотива. Указује се да је један од разлога за сиромаштво неспособност Лукициног оца да заврши започет посао (прављење цистерне за воду). Отац мора у Војводину по кукуруз, кућу оставља без цистерне (воде), без средстава за живот и могућности да дете добије неопходне књиге за школу. Уз сиромаштво иде и агресија као одговор на фрустрацију животном ситуацијом. Мићука краде капислу за бомбу и прети.

Дисфункционални отац носи нож за клање и прети љубоморно жени да не разговара са Лугаром и Дамјаном да је не би наскатали. У дечијој игри Мићука оптужује пред Мулицом њену мајку да има секс са Дамјаном. Мулица то не пориче, већ тврди да би Дамјан имао секс и са његовом мајком да је она жива – секс као доминација и/или размена добара. Финале првог дела догађа се око Голубњаче када се стапају сва три варирана мотива, а градација доживљава кулминацију у инциденту. Сукоб између Мићуке, Лукице и Мулице почиње тиме што Мулица има књиге (видели смо да отац није купио књиге Лукици, а Мићукине књиге нису ни споменуте). Такође смо видели да Мићука осећа велику фрустрацију када се суочи с тим да особа из његовог окружења има мало више од њега. Видели смо да Лукица није био љубоморан на густјерну, али ће се у овој сцени повести за Мићуком јер је за њега фрустрација то што нема школске књиге (оцу је рекао у 14. сцени да неће ићи у школу ако не буде имао књиге). Када је љубоморни дечаци задиркују, она љутио одговара Мићуки да он нема мајку и да је Дамјан најавио да ће га одвести у дом за незбринуту децу. Секс је симбол снаге која доминира у свету немоћних људи – на подсећање да нема мајку и да ће можда завршити у дому Мићука напада Мулицу да би јој свукао гаће. Она предлаже да бес окрену на овна из суседног села који наскоче на њихове овце. Тако насиље постаје ирационална игра која се заврши инцидентом – сцена која је почела задиркивањем девојчице која једина има читанку завршава се кастрирањем овна из суседног села и бацањем овна у Голубњачу. Тиме се отвара и четврти мотив – мотив односа према прошлости – деца довикују мртвима да су им послали овна да га једу. Деца показују једнако непоштовање према јами као и сељани из суседног села. То је одговор кроз игру на оно у чему и како живе. Живе у агресивном свету и сами су агресивни и секс као уживање у доминацији над слабијим постаје и њихов модел понашања.

Сјасени се на крају првог дела завршавају још радикалнијом сценом – убиством бебе. Ово убиство је припремано од четврте сцене: беба коју је Пем родила очајно и до изнемоглости вришти, али на њу нико не обраћа пажњу. У наредним сценама Лен ће покушати да преко бебе поново задобије пажњу своје бивше девојке која сада опсесивно прати Фреда. На почетку шесте сцене Пем ће исту тактику подједнако неуспешно применити на Фреду. Резултат је тај да је у суровој игри Фредових познаника настрадала беба. Сурова игра доминације у чијој позадини је секс у оба комада резултира смртним исходом и у оба комада јунаци не осећају одговорност због онога што се догодило.

Крај првог дела *Голубњаче* чини се радикалним, али градација се наставља у другом делу у првој сцени која поново обједињује сва три мотива. Прва сцена другог дела дешава се у дому Учитеља где Учитељ

тражи од Лукице, Мићукиног другара, да помаже у припреми топле воде за купање Мићуке. Лукица наивно мисли да је Учитељ добар према Мићуки, али оно што ће се догодити када Мићука и Учитељ остану сами превазилази све што смо до тада видели. Учитељ купа Мићуку, милује га говорећи: „Не плачи, дјечаче... Тебе твој учитељ воли... Воли... Обожава... И ја сам без мајке“ (Радуловић 1987: 278). Ова сцена објашњава Мићукино понашање. Мићука не плаче када га отац бије у 21. сцени:

Лугар клекнуо на Мићуку и страшно га туче. Мало одахне, па настави. Мићука не пушта гласа (Радуловић 1987: 284).

Али по Учитељевим речима сада плаче. Дечак Мићука је присиљен да потисне много лоших доживљаја да би могао да опстане. То потискивање га чини ирационалним и агресивним. Овде морамо истаћи да је мотив сексуалног злостављања детета од стране Учитеља у анализама *Голубњаче* прошао готово незапажено, а и када је запажен, непрецизно је дефинисан.

Чак и у школи где би учитељ морао да буде потпуни ауторитет не успева у томе јер је оптерећен хомосексуалношћу. Оставља Мићуку код себе на ноћењу купа га и игра се са њим (Муљчиновић 1982: 8);
јегуљаста педероидни учитељ (Инкрет 1983: 11).

Учитељ у *Голубњачи* је педофил. Мићука је дечак кога отац крвнички туче, а Учитељ силује. Да ли су сцене убиства овна и сексуалног злостављања детета од стране Учитеља упоредиве са сценом каменовања бебе у *Сјасенима*? Да ли је деструкција деце у *Голубњачи* упоредива са деструкцијом дечака у *Класном нејријаџељу* Најцела Вилијамса? Сматрамо да су деструкција и аутодеструкција коју поседује Мићука макар донекле упоредиве са бесом и фрустрацијом коју поседује лик Пегла у *Класном нејријаџељу*. Пегла је тај који инсистира да до краја девастирају учионицу. Он је тај који мрзи цео свет и прети да ће нпр. социјалне раднике повредити на најбруталнији начин. Када Кобра покуша да га натера да чује да свет може бити и леп, Пегла је бесан и пребија га. Пегла покушава да наметне до краја другим ликовима оно што једино зна – да се туче док не падне. Тек када види да више нико не жели да се бори са њим, његов бес се слама:

(Он муца и поново – тон слабости му се назире у гласу. Очајничка жеља да га људи воле избија из тог тона.) Слушајте, ја немам никаквог жебеног знања. Ја само питам. Питам и питам и питам и ударам и опет ништа више не научим. Ништа нема смисла и ништа није битно и нема смисла а ја ударам и ударам и ударам и то вам је то. И шта има у том?

Ништа. Јебите се сви. Никаквог одговора ни од кога, само бескорисни јебени Пегла са гомилом бескорисних јебених питања. Знање. Нико нема знања. Нема јебеног знања да се било где нађе у овом јебеном великом свету (WILLIAMS 66).

Наредне сцене у *Голубњачи* убрзано воде ка катастрофи кроз поступак контрапункта, варирања и градације. Све сцене су груписане у три круга догађаја: долазак и одлазак Сремице, свечани ручак Владике и Дамјана и дочек пролећа код Голубњаче. У наредним сценама видимо како се ситуација погоршава у Лукициној кући. Отац је из Војводине довео Сремицу зато што њој треба муж, а она му у кућу доноси храну и хармонику. Лукици се практично дешава оно чега се Мићука највише боји – да ће добити маћеху, с тим што Лукица има сада и мајку и маћеху. Писцу је лик Сремице потребан јер са њеним доласком слика беде и насиља у којој живе деца још више је појачана – епизода са Сремицом траје једну дужу и две краће фрагментарне сцене. Она убрзо одлази ужаснута сиромаштвом и суровошћу у којој живе ликови драме. Следећа група сцена тиче се коначног измирења цркве и првоборца Дамјана. Свештеници позивају Дамјана на ручак са Владиком. Он пристаје, али да седи поред Владике на ручку. Важно је рећи да у овом ручку учествују и гладна и полугладна деца, али не као гости, већ као неко ко културно-уметничким програмом забавља угледне званице. Репрезент комуниста и представници православне цркве потврђиваће свој став према прошлости и заједно се обилно гостити храном која деци није доступна. Децу ће отпратити у кухињу где ће добити само уштипке које вероватно и иначе једу.

На ову злоупотребу надовезује се трећи догађај који се тиче злоупотребе деце у друштвенополитичке сврхе – смрзавање поред Голубњаче коју организује Учитељ. Он окупља две групе сиромашне деце из две националне заједнице. Ова сцена је варирање сцене са кромпиром – деца из суседног села имају за нијансу више од ових, што изазива завист, бес и насилну реакцију. Деца која су слушала приче о рођацима који су завршили у јами, која су убацила у ту јаму овна, сада се играју идејом да у јаму убаци и дечака друге вероисповести. Они га терају да се свуче – боду га у дебело месо, али затим остављају кад наиђу одрасли. Тек овде одрасли реагују – не кад су деца добијала батине, када им нису куповани обућа и књиге, када су сексуално злостављана и злоупотребљавана у пропагандне сврхе. Овај Мићукин поступак је наставак побуне путем деструкције у којој малтретирање дечака има исту сврху коју у *Класном нейпријатељу* има пребијање Кобре од стране Пегле – то је све што је он научио од одраслих. Оба комада показују

забрињавајућу неспособност школе да децу научи било чему конструктивном и смисленом. У *Класном нејпријатељу* Управник школе показује јасан презир према Пегли и његовим другарима. Учитељ у *Голубњачи* злоупотребљава децу под кринком бриге о њима. Одраслима у сва три комада није стало до деце и рат им је ближи од деце. У *Голубњачи* одрасли живе у сенци сећања на Други светски рат. У *Сјасенима* Хари, Пемин отац, каже да војска „направи од тебе човека“ (BOND 84). Пегла каже да су их оставили саме и да чекају да сами напусте школу и оду у војску (WILLIAMS 32). У свет младих и деце разарање су донели одрасли у сва три комада.

Сва три комада имају мрачну завршницу. У *Сјасенима* се породица окупља као да се ништа није догодило, као да беба никада није ни постојала. У *Класном нејпријатељу* јунаци који су деструирали учионицу у жељи да привуку пажњу и даље се надају да ће неко доћи и покушати да их нечему научи. Они седају у клупе док звоно оглашава крај школе. У *Голубњачи* се, након погибије Мићуке, отвара јама Голубњача и из ње излазе сви које је та јама прогутала заједно са овном. Ова сцена жанровски помера *Голубњачу* ка фантастици и затвара се четврти важан тематски круг, а то је однос према мртвима.

Сада када погледамо анализу комада, видимо да је овај мотив квантитативно најмање присутан од свих мотива. Међутим, оно што га чини јаким је место сцена које тематизују Голубњачу у структури комада – Голубњача се помиње на почетку комада, она је предмет сукоба у средини првог дела, место где се дешавају последња сцена првог дела, главни догађај у другом делу и последња сцена у комаду. Она је несумњиво значајна јер даје трагичку димензију догађањима, али далеко од тога да је:

Голубњача је главно лице истоимене драме Јована Радуловића (Милач 2001: 283).

Наше становиште много је ближе ономе како је значај Голубњаче видео Владимир Стаменковић:

У тренуцима криза, присуство те јаме без дна, која има магијску моћ, зауставља историјско време, подстиче паклено обнављање старих распри и сукоба између потомака генерације која је учествовала у рату, можда била само невољни сведок ратних суровости. И у овом случају, *да постоји нада у друштвени бољишак, друкчија, позитивна, перспективна у живоју, митско би се одавно повукло пред садашњим, актуелним* (курзив М. М. М.) Овако, митско спутава посматрану заједницу, регредира је на претходни историјски стадијум, образује идеалну позорницу

за трагичан догађај. И на таквој сцени, трагедија се убрзо одиграва (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 27).

Истина је да су и редитељ и они који су анализирали комад попут Владимира Стаменковића утврдили да је у питању комад о затвореном друштву, али је симптоматичан њихов однос према тој заједници која се приказује у комаду.

У сенци Голубњаче живи једно село: сиромашно, беспутно, богу за плећима – модел примитивне људске заједнице. Село је ту не да би нам казало некакав социолошки податак о себи, о свом реалном историјском времену, о друштвеним проблемима... Биолози не посматрају ниже организме зато што они могу бити примерени људском живљењу већ да преко њих схвате основне принципе живота (МИЛАЧ 2001: 283–284).

И према ликовима деце у комаду:

Није без значаја ни то што је у огледалу дечјег света показан свет одраслих (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 28).

Начелно се слажемо са Долежеловом критиком тзв. миметичке доктрине:

Миметичка доктрина се налази у самој сржи популарног читања која претвара фикционалне особе у живе људе, измаштане пределе – у стварно постојећа места, а измишљене приче – у догађаје из стварног живота. Миметичко читање, својствено наивним читаоцима и свеприсутно у новинској критици, једна је од највећма репродукујућих операција за које је способан човеков ум; таквим се читањем бескрајно разнолик и дражестан фикционални универзум своди на модел једног јединог света, на свет стварног човековог искуства (DOLEŽEL 2008: 10).

Из жеље да нагласимо блискост фикционалног света *Голубњаче*, *Сјасених* и *Класној нејријайеља* упустили смо се у ову анализу. Ипак, није лако одупрети се миметичком читању. Писац Јован Радуловић је рођен 1951. године и 1961. године, када се наводно дешава радња комада, био је у годинама његових јунака и живео је управо на тим просторима. Историјски гледано, ове године су значајне зато што тада настаје покрет Несврстаних и почиње привредна реформа у земљи. Неколико година касније СФРЈ потписује билатерални споразум са СР Немачком који омогућава становницима најсиромашнијих делова земље да оду у иностранство, зараде новац и извуку и себе и своју породицу из беде. Дакле, 1961. годину могли бисмо да назовемо временом почетка уласка државе у просперитетно доба. С друге стране, време

када је комад написан (1981. и 1982) и када је изведен је време почетка економске, политичке и друштвене кризе. Проглашена је стабилизација. Истовремено је инфлација била 30%, земља у дуговима према иностраним банкама, а гориво и основне животне намирнице (уље, брашно, шећер) куповали су се на бонове. То је време када се повећава материјално сиромаштво становништва, јачају тензије у друштву и буде се стари анимозитети. Када је комад први пут постављен на сцену, гледаоци су га пратили кроз наочари свога доба и у њему препознавали оно што је њима блиско занемарујући оно што им је такође морало бити познато, али им се можда чинило мање важним. Шта бисмо данас могли да кажемо о деветој деценији XX века ако знамо да су страшно полемисали о садржају једне јаме, а истовремено насиље над децом посматрали као продукт регретирајућег митског? Од времена када је изведена *Голубњача* у јавном простору и медијима много се говорило о јамама и политичкој (зло)употреби мртвих (вид.: VERDERY 1999). Није нам познато да ли је неко, у Југославији која се дичила социјализмом са људским ликом, нашао за сходно да провери да ли села поред Голубњаче имају асфалтирани пут, водовод и струју. Такође, немамо сазнања да је било кога *Голубњача* подстакла да отвори питање друштвених и економских перспектива деце из сиромашних породица. У ЦЗКД-у је у децембру 1996. године вођена расправа о томе да ли и на који начин су представе из осамдесетих (па и *Голубњача*) распиривале међународну нетрпељивост (Радловић 2007: 793). Да ли би данас имало смисла поставити питање да ли би ратова деведесетих уопште било да је *Голубњача* другачије прочитана? Како фикционални светови утичу на стварни свет?

ЛИТЕРАТУРА

- ИНКРЕТ, Андреј. „Како сам у Београду гледао спорну драму ‘Голубњача’ (Љубљанско ‘Дело’ о ‘Голубњачи’.“ *Полиџика* (21. 1. 1983): 11.
- МИЛАН, ДЕЈАН. „О Голубњачи (из редитељске бележнице).“ У: Радловић, Јован. *Голубњача*. Београд: Дерета, 2001.
- МУЛЧИНОВИЋ, АВДО. „Мићукино трагично наслеђе.“ *Полиџика експрес* (26. 12. 1982): 8.
- РАДУЛОВИЋ, ЈОВАН. „Голубњача.“ *Савремена грама II*. Прир. Владимир Стаменковић. Београд: Нолит 1987.
- РАДУЛОВИЋ, ЈОВАН. *Случај „Голубњача“ за и њојшив*. Београд: Издавачко предузеће „Филип Вишњић“, 2008.
- СТАМЕНКОВИЋ, ВЛАДИМИР. „Предговор.“ У: Стаменковић, Владимир (прир.). *Савремена грама I*. Београд: Нолит, 1987, 5–36.
- ЧИПЛИЋ, БОГДАН. „Политички копци у голувијем перју ‘уметности (Великосрпски шовинисти у Српском народном позоришту)’.“ *Дневник* (8. 12. 1982): 6.
- BOND, Edvard. *Spaseni*. Beograd: Biblioteka JDP, inventarski broj 142.
- DOLEŽEL, Ljudmil. *Heterokosmika – fikcija i mogućí svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

- SARAZAK, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio, 2015.
- SUNDAY FEATURE. BBC Sounds, 03 Nov 2019. <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/m0009zpv>>, 5. 12. 2022.
- VERDERY, Katherine. *The political lives of dead bodies: reburial and postsocialist change*. New York: Columbia University Press, 1999.
- WILLIAMS, Nigel. *Klasni neprijatelj*. <<https://www.scribd.com/doc/170859822/Nigel-Williams-Klasni-Neprijatelj#>>, 8. 6. 2023.

Marina M. Milivojević Mađarev

***Golubnjača* – A Drama about the Suffering of Children**

Summary

In this paper, the author studies Jovan Radulović's play *Golubnjača* in the context of contemporary European drama. Analyzing the drama in the European context, the author finds that the play *Golubnjača* has some characteristics that Jean-Pierre Sarrazac recognizes as characteristics of modern drama – insistence on micro-actions, insistence on the drama of mood and not actions, dramaturgy that is based on de-dramatization procedures (retrospection, anticipation, option, repetition–variation, interruption). Analyzing the peculiarities of dramaturgy, the author finds certain similarities between *Golubnjača* and other dramas dealing with the problem of destructive and self-destructive behavior of young people. The author finds a special similarity with two dramas that are relatively close to the studied drama – Edward Bond's *Saved* and Nigel Williams's *Class Enemy*.

Keywords: drama, theater, *Golubnjača*, children, history.

НЕМАЊА Н. СОВТИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЗБИРКА ПЕСАМА *ПЧЕЛОЈАВЉЕЊЕ У МУЗИЦИ* ДОРОТЕЕ ВЕЈНОВИЋ И ЉУБОМИРА НИКОЛИЋА – УМЕТНИЧКИ ПРИЛОГ (ДЕ)МИСТИФИКАЦИЈИ ИДЕЈЕ „ПРИРОДНОГ ПОРЕТКА“**

САЖЕТАК: Збирка соло песама *Пчелојављење у музици* објављена је 2022. године у издању Фондације „Лаза Костић“. Садржи осам композиција Доротеје Вејновић и Љубомира Николића. Појављивање и представљање широј јавности ове збирке резултат је удружених напора наведених стваралаца млађе генерације, као и уреднице издања Марине Милић Радовић и извођача Радославе Воргић Журжован, Памеле Киш Игњатов, Џулијуса Дрејка (Julius Drake) и Стефана Ракића. Свака од песама приказана је с акцентом на одликама музичког језика и третману поетског текста. Четири песме Доротеје Вејновић компоноване су на текстове Весне Егерић, Јована Јовановића Змаја, Милоша Црњанског и Вилијама Шекспира (William Shakespeare). Ауторка у њима показује опредељење за пасторални лиризам исказан традиционалистичким и умерено (пост)модернистичким музичким језиком. Четири композиције Љубомира Николића писане су на стихове Десанке Максимовић, Миодрага Павловића, Добрице Ерића и Шекспира. Николић се у њима отискује од традиционалистичког, неокласичног стилског језгра у правцу неоимпресионистичких и неоекспресионистичких омузикаљења поетског текста. Кентерберијев монолог из Шекспирове драме *Хенри V* носи специфичну тежину унутар збирке као целине, будући да су своје вокално-лирске и музичко-драмске обраде на овај текстуални фрагмент остварила оба композитора. Управо је овај одломак разлог због којих прва асоцијација на пчелу – мед као симбол „доброг живота“ – губи првенство у односу на идеју „природног поретка“ која се у облику метафоре нуди друштвеној заједници као највреднији пчелињи дар.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Пчелојављење*, Доротеја Вејновић, Љубомир Николић, пчела, „природни поредак“.

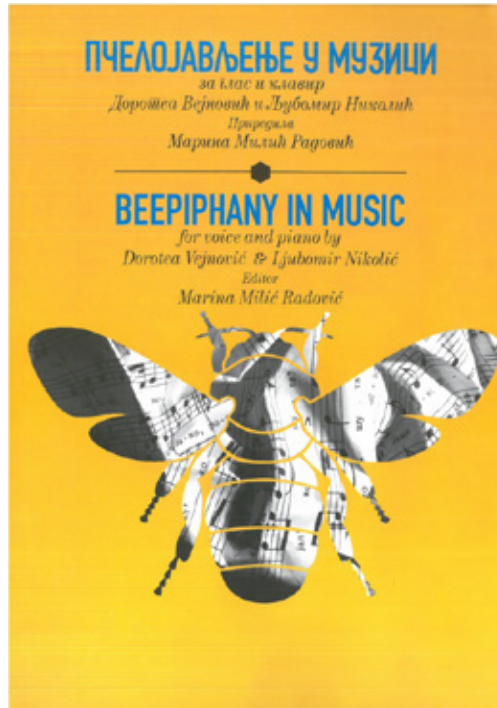
* nemanja.sovtic@gmail.com

** Рад је заснован на истраживањима у оквиру пројекта Одељења Матице српске за сценске уметности и музику: *У средишњу инсценизицију, на маргинама канона: савремени композитори у Војводини*, који се спроводи под руководством др Немање Совтића.

Нотна издања и даље су ретка појава у нашој култури, било да је реч о традиционалном или савременом музичком стваралаштву. Будући да свака публикована партитура значајно обогаћује корпус објављене српске уметничке музике, свакој појединачно треба посветити пажњу у циљу подстицања домаћег музичког издаваштва. За једно од најскоријих прегнућа ове врсте заслужна је Фондација „Лаза Костић“¹ у чијем се издању 2022. године појавила збирка композиција за глас и клавир *Пчелојављење у музици*. Збирка садржи осам дела, од којих четири потписује Доротеа Вејновић, а четири Љубомир Николић. Обоје су истакнути ствараоци млађе генерације на овдашњој музичкој сцени и сарадници на Катедри за композицију и теоријске предмете Академије уметности УНС. Уредница издања је оснивач и управитељ Фондације „Лаза Костић“ Марина Милић Радовић, професорица камерне музике на Академији уметности УНС. Издање је посвећено успомени на Миодрага Радовића (1945–2018), универзитетског професора, оснивача Катедре за компаративну књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду и задужбинару Фондације „Лаза Костић“.

Прву станицу на путу ка збирци *Пчелојављење у музици* представља управо научно, уметничко и духовно истраживање Миодрага Радовића. Како сазнајемо из предговора издању, Радовића је пчела опчинила „толиком снагом (...), док напokon, из његове опчињене умне кошнице није изврцала нову, сасвим нову реч за своју антологију посвећену богоносном створењу – *йчелојављење!*“ (Милић Радовић 2022: 9). Поменута антологија – *Пчелојављење: йчела у цвейникиу*

¹ Публикација *Пчелојављење у музици* осмишљена је као издавачки подухват којим се обележава тридесет година постојања Фондације „Лаза Костић“. Ова фондација, основана у Лондону 1991. године, негује праксу културног повезивања у традицији једног од првих преводилаца Шекспира на српски језик – Лазе Костића. О самом пројекту који поред објављивања збирке музичких композиција резултира и њиховим извођењем и снимањем, уредница издања и руководитељка Фондације, Марина Милић Радовић, саопштава следеће: „Снимање осам композиција из збирке *Пчелојављење у музици* у културној станици ‘Еђшег’ 16. фебруара (2022. године, прим. аут.), са премијерним концертним извођењима песме Sweetnes and Light Доротеје Вејновић и Bees or not to be Љубомира Николића следећег дана, замишљени су као прави медоносни укрштај и трећи значајан спој два важна града културе у периоду од три века: Шекспировог родног места и Лазине ‘Српске Атине’, Европске престонице културе 2022. године. Било је то подсећање на први спој Нови Сад – Стратфорд 1864. године, када је Лаза Костић своју поему *Ога Шекспиру* послао Шекспировој библиотеци у Стратфорду; такође и наставак другог споја 1991. године када је пијанисткиња Марина Милић у ‘Мејсон Крофт’ сали у Стратфорду одржала клавирски реситал поводом оснивања Фондације ‘Лаза Костић’ у Великој Британији. Овај трећи укрштај поново је спојио сокове Новог Сада и Стратфорда, Лазе Костића и Вилијама Шекспира, кроз допринос Џулијуса Дрејка (клавирског сарадника са репутацијом вероватно најбољег у овом тренутку на свету) и уметнике са Академије уметности у Новом Саду: композиторе Љубомира Николића и Доротеје Вејновић; сопране Радославу Воргић Журжован и Памелу Киш Игњатов; пијанисту Стефана Ракића“ (2022: 15).



Пчелојављење у музици, насловна страна

*йоезије*² – укључује значајан број поетских текстова и прозних фрагмената из светске и српске књижевности. Сопствени избор начинили су композитори Доротеа Вејновић и Љубомир Николић, компонујући своја вокално-лирска и вокално-драмска дела³ на текстове Весне Егерић, Јована Јовановића Змаја, Милоша Црњанског, Десанке Максимовић, Добрице Ерића, Миодрага Павловића и Вилијама Шекспира. Највећи број наведених аутора чини окосницу националног и светског књижевног канона. Стога не изненађује запитаност уреднице издања над чињеницом да, „када знамо колико је ројева и ројева песника опевало чаробну пчелицу (...), како то да у српску музику није до недавно улетела“ (Исто 10). Иако је тек делимично тачна тврдња да „Богоносно и медоносно створење, као тема, до *Пчелојављења*, није било познато

² Антологија *Пчелојављење: йчела у цвейнику йоезије* објављена је 2017. године у издању Градске библиотеке у Новом Саду и Фондације „Лаза Костић“. Сажетија антологија на исту тему први пут се појавила под насловом *Пчела у цвейнику свейске и срйске йоезије*. Приредили су је Миодраг Радовић и Никола Страјнић, а објављена је у посебном броју часописа за књижевност и културу *Крајина* 2002. године.

³ Како наводи Зија Кучукалић, соло песма је по дефиницији „израз интимног и субјективног расположења, без обзира на то да ли носи лирска или драмска обележја“ (1975: 5).

српској уметничкој музици“ (Исто),⁴ нема сумње да је збирка *Пчелојављење* досад најтемељније и највестраније музичко промишљање на тему пчеле у српској музици. Поред конвенционалних омузикаљења незаобилазних рустично-пасторалних стихова о пчели, Доротеа Вејновић и Љубомир Николић средствима својих музичких језика изразили су уметнички став о теолошкој и идеолошкој компоненти дискурса „пчелојављења“ као „богојављења пчелом“. Изведен из избора музичког материјала, композиционо-техничких средстава и начина уодношавања поетског и музичког текста, тај став се манифестује (и) у односу према идеји „природног поретка“ који пчела персонификује.

Збирку *Пчелојављење у музици* отвара соло песма Доротее Вејновић *Иконе сијају* писана на поетски текст Весне Егерић. Музичко решење композиторке следи логику смењивања експозиционог и развојног излагања музичког материјала, лирског по карактеру и неокласичног по стилском проседеу. Симетрична структура фразе, суздржана мелодија и медијантна хармонска веза (Де-дур–еф-мол) у функцији повезивања музичко-синтаксичких целина реченичног типа обележавају музичку подлогу почетног стиха са поетским мотивом „медоносног исијавања“.

Пример 1. Доротеа Вејновић, *Иконе сијају*, т. 9–12

Преовладавање исповедног тона у поетском тексту („У мени трагови неког лањског леда / Траљави остаци од јовањске зиме“) води ка драматизацији музичког израза на бази мотивског рада, фрагментарне структуре, динамизоване клавирске пратње и дисонантнијих хармонских склопова. Безшавно повезивање различитих вокалних стилова,

⁴ Марина Милић Радовић и сама помиње Милојевића, Коњовића и Аранђеловића Расинског у контексту омузикаљења „пчелиње тематике“, а том кратком списку музичких дела посвећених пчели у српској музици можемо придодати композиције Мите Топаловића (хорска песма *Челица*) и Косте Манојловића (хорска композиција *Пчела*).

од декламације до ариозно развијене мелодије, карактерише музичко ткиво друге и треће строфе поетског текста. Третирајући иницијални стих „Иконе. Сијају као да су од меда“ као рефрен и интерполирајући га између друге и треће строфе, композиторка усмерава музички ток ка кулминативном плату на његовом „златном пресеку“. Реминисцентне појаве основног музичког материјала јављају се и у последњој строфи, градећи форму ове песме на прелазу између варирано строфичне и прокомпоноване. Асоцијативна употреба звона као додатка извођачком телу певача дистинктивна је стилска црта песме *Иконе сијају*. Поетски и музички дискурс у овој песми донекле дивергирају, будући да се музичка форма отискује од форме поетског текста у правцу алтернативног груписања смисаоних целина. У првој строфи је алтернативно груписање нарочито уочљиво, па је тако прелаз са поетске дескрипције („Иконе. Сијају као да су од меда / Слажу се у неке вреле риме“) на интроспективни лиризам („У мени трагови неког лањског снега / Траљави остаци од јованске зиме“) извршен музичким присаједињењем стиха „Слажу се у неке вреле летње риме“ интроспективном пољу, иако по свом смислу припада дискурсу дескрипције. Занимљиво је да нема посебног музичког задржавања и „коментарисања“ најсликовитијих и најзагонетнијих поетских мотива Зелене земље и анђела са мачем.

Другу по реду песму у разматраној збирци Доротеа Вејновић компонује на поезију Јована Јовановића Змаја. У првој строфи своје наизглед непретенциозне песме *Шта имамо од њчела* Змај пчелине дарове поставља у сферу сакралног и ритуалног (восак и воштаница). Мед је, у другој строфи, „здрава храна, па и лек“. У трећој строфи песник, међутим, умањује значај и воска и меда у односу на најважнији пчелин дар – наук о раду и реду.

Кад помислиш баш је красан
Баш је диван пчелин дар
Ено восак воштаница
Приноси се на олтар.

А од меда ништа слађе,
Здрава храна, па и лек;
Ко га куса умерено
Продужује себи век

Ал’ ја могу скинут с ума
И тај восак и тај мед
И тај пчелин наук блиста
У две речи: рад и ред.

Ако „скидање с ума“ воска и меда схватимо као антитетички поетски гест, Змајева песма губи лаки „набрајачки“ карактер и претендује да се укључи у дебату о ширим светоназорним и друштвенополитичким питањима. Композиторка, међутим, ову латентну полемичку тенденцију не третира изван уобичајеног рустично-пасторалног комплекса стилских средстава, опредељујући се првенствено за асоцијативно-дескриптивну врсту музичког дискурса. Смерница за извођење о томе најбоље сведочи, када каже: „Песма треба да протекне ‘у једном даху’, као прича за децу. Карактер кроз целу композицију је scherzoso“ (43). Песма заиста и протиче „у једном даху“, у смислу да се целовитост музичког тока остварује доследном употребом једнообразног музичког материјала који има скерцозну и пасторалну компоненту. Скерцозна је базирана на остинату секундно-квартне структуре и стакато мелодијским фразама, а пасторална на распеваним мелизмима удвојеним у горњем гласу клавирске пратње. У стилском смислу, прва стилска сфера припада умерено-модернистичком проседеу фолклористичког типа, а друга неоромантизму са експресивним тоналитетом. Оне се перманентно одмеђују и надопуњују, не градећи контрастне односе, што и одговара идеји протицања „у једном даху“. Елементи говорног певања и кластерске сонористике могу се схватити као ненаметљиви потписи савремености, не реметећи традиционалистички оквир музичког дискурса песме.

Пример 2. Доротеа Вејновић, *Шта имамо од њела*, т. 8–13

Allegro (M.M. ♩ = c. 130)
Scherzoso

S

8

9

11

Pno.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Трећа песма Доротеа Вејновић насловљена као *Рајевка* компонована је на фрагмент из треће књиге *Сеоба* Милоша Црњанског („Дању успављује зујање пчела, а ноћу мирис багрења“, стр. 145). Контраст између дана и ноћи у овој реченици, претвореној у двостих, није заоштрен, већ је ублажен обједињујућим амбијентом падања у сан. Оправдана је стога одлука композиторке да музички ток своје соло песме не темељи на контрастној драматургији два плана, већ на сливености баркароле са препознатљивим елементима пасторалног лиризма. Распон вокалних стилова у песми креће се од рецитована, преко мелизматичне кантилене, до силабичног парланда („Зујање пчела“). За разлику од претходних песама без нотираних предзнака иза кључа, ова је записана у Е-дур и прати тонални план Е-дур–е-мол–цис-мол–Е-дур. Клавирска пратња је фактурно уједначена и сасвим усклађена са жанровским оквирима баркароле: деоница леве руке хомогенизује музички ток осцилаторном осминском пулсацијом, док деоница десне руке садржи мелодијски коментар и повремено контрапунктира мелодији гласа. Одсек у е-молу може бити резултат само аутономне музичке логике, јер узима обличје клавирског интерлудијума и ни на који начин није иницирана семантичким пољем текста. Контрастни искорак у цис-мол, с друге стране, праћен је не само променом тоналитета већ и преласком фактуре са разложене на репетициону акордску пратњу. На тај начин упарен је са краткотрајном интерполацијом силабичног третмана текста која узима ритмичко обличје „судбинског мотива“. Будући да се ток „сањиве контемплације“ убрзо поново успоставља и не ремети до краја песме, управо се ова неочекивана упадица може сматрати музичким коментаром поетског текста. Будући да реченица „Дању успављује зујање пчела, а ноћу мирис багрења“ поетски смисао црпи из свог семантичког

Пример 3. Доротеа Вејновић, *Рајевка*, т. 4–7

Moderato ♩ = 110

S

parlando

Дању... дању успављује

Pno.

окружења, а то је роман *Сеобе* у којем измештеност и несмиреност главних јунака доминира у односу на тешко освојене и увек брзо изгубљене тренутке мира, основано је претпоставити да краткотрајна „дисторзија“ хомогеног музичког тока пристиже из оног поља одсутног које пресудно утиче на успостављање значењског поретка музичко-поетске целине.

Четврта песма Доротее Вејновић носи наслов *Мед и млеко* и компонована је на преведени одломак драмског текста Вилијема Шекспира из комада *Хенри V* (први чин, сцена 2). Динамика пчелињег живота у овом Кентемберијевом монологу метафора је за складан друштвени поредак по мери сталешког друштва. У њему се појављују краљ, службеници, поглавари, трговци, војници, зидари, вредни грађани, сиромашни носачи, судије, целати и трутови, а диспозитив њихових међусобних односа дат је у првим стиховима који кажу: „За опште добро, које изискује послушност свију: Тако раде пчеле“. Иако је одабрани одломак лишен драмске тензије, композиторка није пропустила прилику да га музичким средствима драматизује и на тај начин искаже свој уметнички став о идеји „природног поретка“ као замишљеног подручја у који се уписују утопијске пројекције „природне управе“, а које се из данашње перспективе неминовно сагледавају (и) као покушаји легитимације друштвених привилегија и неправди.

За опште добро, које изискује
Послушност свију: Тако раде пчеле,
Створења чија нам природна управа
Показује какав треба да је ред
У краљевини. Оне имају
Краља и разног ранга службенике;
Неки, као поглавари, држе
Ред у кући; неки, к'о трговци,
Одлазе напоље ради набавака;
Неки, к'о војници, оштрим жаокама
Пљачкају летње сомотске пупољке.
У веселом маршу ту пљачку доносе
Свом краљу, који краљевски надгледа
Распеване зидаре што граде
Кровове златне, и вредне грађане
Како мед смештају; а сиромашни
Носачи се с тешким теретом гурају
Пред уском капијом; а судија строга
Погледа, уз зујањем љутито предаје
Бледим целатима трута лењивог
Који зева.

Фрагмент драмског текста Вилијема Шекспира музички је постављен као прокомпонована целина са репризним заокружењем. Клавирски интерлудијум доноси слободни полифони став у високом регистру. Представљање пчела као „створења чија нам природна управа / Показује какав треба да је ред у краљевини“ остварена је моделовањем стилских елемената касне ренесансе и раног барока. Монодијска декламација са ритмичким обележјима старих плесних образаца (паване и гаљарде) модално је хармонизована, са плагално уодношеним педалним квинтама и триолским фигурама у осцилаторном кретању. Хроматска обогаћења хармонског ритма и септакордни сазвуци у триолским фигурама уносе немир у монотоност музичког приповедања. Нови музички материјал се, након краткотрајне суспензије пулса, и даље заснива на континуираном триолском покрету у клавирској деоници, док деоница гласа прелази у својеврстан *expresio verborum* у којем доминирају паузе, предудари и украси. Драматуршки врхунац сугерисан текстом⁵ музички је испраћен постављањем кулминативног платоа у интонативном и динамичком смислу. Након још једног лирског одморишта музички ток доживљава уочљиву, али ненаметљиву промену стилског комплекса. Руковођена поетским мотивом „веселог марша“, композиторка скерцозно распевава стихове о раду. Стакатни остинато испрекидан генерал паузама доминира клавирском пратњом, док деоница гласа задобија физиономију узбуђеног *stille concitato*. Звучна градација, у складу са баладно постављеним музичким током, доводи до драматуршког расплета са упечатљивим музичким коментаром. У тренутку у којем текст прелази на „сиромашне носаче који се с тешким теретом

Пример 4. Доротеа Вејновић, *Мег и млеко*, т. 1–12

⁵ Реч је о стиховима „Неки, к’о војници, оштрим жаокама / Пљачкају летње сомотске пупољке“.

гурају пред уском капијом“, музички језик пролази кроз експресионистичку трансформацију оличену у *sprechgesang* вокалном стилу, регистарским преломима мелодије и дисонантним заострењем хармоније све до нивоа кластерских сазвука. Повратна епизода лирског одморишта на крају се појављује као музичка индексација тужне судбине „лењивог трута“ којег судија предаје целату. На самом крају композиторка одлучује да музички ток репризно заокружи и подсети на садржај првих стихова кроз рецитациону конклузију.

Након четири песме Доротее Вејновић следи исто толико песама Љубомира Николића. Последња међу њима је „мини опера“ компонована на исти Шекспиров текст на који је писана и последња песма Доротее Вејновић из ове збирке, премда опсежнији и дат на оригиналном енглеском језику. Прва Николићева песма написана је на стихове *Јуџар-ње ђесме ђчела* Десанке Максимовић. Кратка и ритмична, ова песма садржи обиље стилских фигура међу којима доминирају понављање, контраст, метафора и асоцијација. Пчелињи поетски субјект у њој упућује оптимистичан позив на испуњење дужности диктираних животним циклусом.

Ваља меда скупити
Ваља кућу кућити
Опет из почетка

Ви, Осице, до косице,
Где багрење расте!

Ви, Младе, на ливаде
Травицу попасте

Ви, Мазице, на стазице,
До палих крушака!

Ви, Крилате, побирајте
Сласти за шљивака!

Ваља меда скупити,
Ваља кућу кућити
Опет из почетка

Оптимистични витализам стихова композитор у овој својој соло песми упарује са елементима скерцозног и пасторалног музичко-стилског комплекса. Уметањем прве строфе између треће и четврте Николић

добија строфичну форму са елементима ронда (а б а б а), са уводом у клавиру и рецитационим парландом као кодом. Десанкини стихови омузикаљени су у складу са конвенцијама о хуморескном изразу у српској музици, какав налазимо од Мокрањца и Милојевића до Константина Бабића и Дејана Деспића, где централно месту заузима силабични изоритмични третман гласа који подсећа на мелопоетску фразу дечијих бројалица. Иницијално распевавање гласа доноси стих „опет из почетка“, да би потом стилска фигура контраста („Осице“, „Младе“, „Мазице“, „Крилате“) увела музички ток у атмосферу пасторалне идиле са споријим темпом и хармонским ритмом, те мелодијски развијенијом кантиленом. Поигравање са музичким конвенцијама догађа се након завршног прелаза са пасторалног на скерцозни карактер, када се у деоници гласа јавља солистичка каденца, сасвим нетипична за имагинарни фолклор у чијој традицији ова песма настаје.

Пример 5. Љубомир Николић, *Јушарња ђесма ђчела*, т. 1–12

The musical score is for the piece "Јушарња ђесма ђчела" by Ljubomir Nikolić, measures 1-12. It is written for Mezzo Soprano and Piano. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is marked "Allegro e giocoso (♩ = c. 120)" and "Piu mosso (♩ = c. 130)". The second system (measures 5-8) is marked "Mezz." and "Pno." and includes the lyrics "Ва-ља ме-да ску-пи-ти". The third system (measures 9-12) is marked "Mezz." and "Pno." and includes the lyrics "за-ља ку-ћу ку-ћи-ти" and "По-пет и-спо-че". The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, mf, mp, p), and tempo markings.

Друга Николићева, а шеста по реду у збирци, јесте песма *Месечеве свадбе* на поезију Миодрага Павловића, песника снажних мисаоних и емотивних стихова богатих метафорама. Поема *Месечеве свадбе*, на чији је „пчелињи“ фрагмент своју соло песму компоновао Николић, други је део Павловићевог спева *Дивно чудо* (1982). Овај спев састоји се од три веће целине, тј. од поема *Гозба векова на Рџњу*, *Месечеве свадбе* и *Прелазак*. Изабрани Павловићеви стихови, које је Радовић уврстио у Антологију, имају засебну поетску иманенцију, али се њихов садржај исказује у суженом простору значења спрам оног простора који ти стихови запремају када су део веће целине. Питање о односу поетског и музичког дискурса у контексту Николићеве соло песме стога треба поставити у светлу потискивања или оприсутњења оног одсутног поетског смисла који конституише неисцрпни семантички тотал Павловићевог спева *Дивно чудо*.

Свуда пчеле
као жеравице
запретене
свуда зује
као буне
започеле
у игре се уплеле
мајке
своје племе
да ли из раја
пре изласка човека
мед изнеше
или су саме и веселе
нашле тајну
па су је у дубину саћа
снеле?

Ројеви срљају
брује
ко их то слуди
жаока жаоку
бруси
па куди:

не преиграј
пчелињи роде

мајке инсекте роде
да буду
да боду
 затим се пуне милости
 за њих побрину
 али рогови
 непозвани
 и горди
 коло крилатих бића
 под урвином газе
 и воде

Композитор се у овој соло песни определио да додатно редукује поетски текст (види подвучено) и стави га у контекст фолклорно-модернистичког музичког језика, ограничавајући Павловићев архетипско-фиктивни универзум на симболички најснажнију представу Човека-Пчеле. Николић је изабране стихове груписао у три строфе, тако да првој припадају стихови „Свуда пчеле / као жеравице / запретене / свуда јуре / као буне / започеле“, другој „Ројеви срљају / брује / ко их то слуди / жаока жаоку / бриси“, а трећој „не преиграј / пчелињи роде / мајке инсекте роде / да буду / да боду“. Фолклористички музички дискурс конституисан је „ес там“ ритмизацијом музичког тока, употребом мешовитих тактова (7/8 и 8/8), радићевски (Душан Радић) „сувом“ и изломљеном мелодијом, као и блоковским повезивањем формално-синтаксичких целина. Уместо контрастног уодношавања делова унутар целине, макроформа следи логику осцилаторног кретања око семантичког средишта једне музичко-поетске идеје-слике – узнемиреног Човека-Пчеле. Дистрибуција текста и музичког материјала открива четворodelну структуру по варијантном моделу „бар форме“ (А Б А Ц).

Пример 6. Љубомир Николић, *Месечеве свадбе*, т. 7–12

Giocoso ma non troppo
molto fantasico e illucorio ♩ = 90

f *rit.*

Sop.

Ску - да пче - ле — ка - о жа - ри - ви - це За - пре - те - ле

mf *rit.*

Pno.

Претпоследња песме у збирци је *Хаику о њчели* Љубомира Николића на поетски текст Добрице Ерића. Као један од најпознатијих српских „песника завичаја“, Ерић је поклањао пажњу пчели и њеном утицају на животни и годишњи циклус. *Хаику о њчели* доноси смирену песничку контемплацију над сусретом поетског субјекта и пчеле, без узмицања пред неприхватањем присвајачког посезања за пчелињим даровима.

Бруји бресква
колико цветова на њој
толико пчела

Љуте се пчеле
Што берем и миришем
Багремов мед

Жути се липа
Тако ће да се жути
Пчелиње саће

Узимајући у обзир културолошко порекло поетске форме, а с обзиром на то да хаику долази са Далеког истока, Николић се очекивано одлучио за неоимпресионистички музички стил са оријенталистичким елементима. Развијен клавирски интерлудијум афирмише главно мотивско језгро које стоји у основи целокупног музичког материјала. Интервали велике секунде, мале терце и чисте кварте структурна су тежишта мелодијских линија и неоимпресионистичких хармонских сазвука. У драматуршком смислу прва и трећа строфа представљају објективизоване импресије природног склада, док се у другој строфи појављује лирско Ја које тај склад ремети. Ова троделна форма поетског текста није, међутим, мотивисала композитора на паралелно заснивање структурне логике музичког тока. Издвајање поетске слике „брања и мирисања“ као подлоге за увођење развојног сегмента музичког тока којим доминира дебисијевска логика таблоа (tableaux) фрагментаризовало је и деконструисало (очекивану) троделност музичке форме. Трећа строфа песме доноси разрешење тензије у правцу интонативног и динамичког кулминирања праћеног преласком хармоније са скордатурно третираних секундно-квартних сазвука на остинатну терцну акордику. У музичко-формалном смислу песма има и репризно заокружење које је од композитора захтевало да понови прву строфу у још сведенијој и „прозрачнијој“ музичкој обради.

Пример 7. Љубомир Николић, *Хаику о пчели*, т. 13–21

Mezz. 13 *a tempo* *p* Бру - жи бре - сива Ко - ли - ко цве - то - па *rit.* *a tempo* *rit.* *a tempo*

Pno. *p*

Mezz. 17 *tr* на вој то - ли - ко пче - ла

Pno. *tr*

Завршна композиција у збирци доноси већ виђени одломак из драме *Хенри V*, иако наслов дела *Bees or not to bee* доноси алузију на најпознатију реченицу из другог Шекспировог комада – *Хамлеџа*. Попут Доротее Вејновић, и Љубомир Николић се ухватио у коштац са Кентерберијевим ставом о потреби за друштвеном дисциплином по узору на пчелињи „природни поредак“. Николић је притом узео већи одломак текста од Доротее Вејновић, што је и разумљиво у светлу одлуке да музички ток у потпуности драматизује и жанровски одреди као „мини оперу“. Формално гледано, ово дело испуњава услове да буде посматрано као опера, али заправо стоји на граничном подручју између баладне соло песме и музичко-сценске монодраме.⁶ У прилог

⁶ Како наводи Ана Стефановић, монодрамска поставка композиције за глас и клавир постала је једна од преовлађујућих тенденција у соло песни генерације српских композитора рођених тридесетих година XX века, међу којима се издвајају Дејан Деспић, Рајко Максимовић, Мирјана Живковић и Зоран Христић (2007: 393).

тези о оперског делу треба истаћи употребу сценског покрета, расвете и видеа у функцији сценског декора, чиме је задовољен услов синтетичности различитих уметничких елемената.

Уметнички материјал с којим Николић ради је звучно-музичког и визуелно-сценског карактера. Музички језик развијан у деоницама гласа и клавира нема јасно стилско средиште, мада је најближи ескпресионизму по хармонији (атонална и антитонална структура, уз елементе ресемантизованог тоналитета, али и кластерске сонористике), мелодији (разломљеност фразе; метроритмичка организованост у складу са принципима „музичке прозе“ са повременом афирмацијом такта; „говорно певање“) и форми (еволутивна и нерепризна форма, са шенберговском развојном варијацијом као музичко-драматуршком основом за изградњу музичког тока). Поред неоекспресионистичког музичког језика, у оквиру којег посебан значај имају симболичко-илустративне епизоде које упућују на асоцијативно схватање програмности у музици, значајан слој уметничког материјала чине звучне интерполације које немају упориште у традиционалном метафоризованом подручју музике, већ у савременој *sprachkomposition* новозвуковној пракси. Афектуиран непеван говор, зујање које имитира звук пчелињег ројења и *quasi „robotico“* декламација спадају у такве новозвуковне ефекте. Визуелном подручју израза припадају сценски покрет вокалне солистичке, која је и глумица са дефинисаном кореографијом, као и разноврсна употреба светла која садржи девет различитих позиција/ситуација.

Музичко-драмски ток дела, за чију би детаљну анализу, сходно његовој комплексности, требало посветити знатно више простора од оног који је на располагању у оквиру ширег прегледа збирке којој припада, одређен је принципима две обликотворне музичке логике: наративној, у којој се сцене и призори заснивају на развојном варирању ограниченог броја интервалско-мотивских јединица и фактурних идиома; те блоковској, у којој се смене музичко-драматуршких планова одвијају по логици увођења и обустављања једнообразних блокова. Што се тиче односа између музичког и поетског дискурса, сам избор композиционо-техничких решења и стилских елемената указује на деформацију реторичке убедљивости Кентерберијевог излагања. Као и у случају Доретее Вејновић, али знатно минунцизоније разрађено, музички коментар у овој мини опери открива ауторску поетику која делује с позиције демистификације „природног поретка“ у његовом ауторитарном и хијерархизованом облику.

На крају је упутно осврнути се на кључно питање које уредница збирке *Пчелојављење у музици* поставља у вези с могућим утицајем овог издања на интересовање других аутора за пчелу као извор ства-

Примери 8.1 и 8.2. Љубомир Николић, *Bees or not to bee*, инструкције за видео и дизајн светла и нотни пример т. 6–14

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems, each with a Soprano (Sop.) and Piano (P.) part.

System 1:

- Soprano:** The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes. The tempo is marked "Tempo lento".
- Piano:** The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, including a triplet.

System 2:

- Soprano:** The vocal line continues with a series of eighth notes, followed by a rest. The tempo is marked "Tempo lento".
- Piano:** The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, including a triplet.

System 3:

- Soprano:** The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a rest. The tempo is marked "Tempo lento".
- Piano:** The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, including a triplet.

The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings (e.g., *pp*, *f*, *pp*, *f*). The lyrics are in Italian, including "Sopra", "Piano", "Tempo lento", "Sopra", "Piano", "Tempo lento", "Sopra", "Piano", "Tempo lento".

ралачке инспирације: „Да ли ће мини опера *Bees or not to be* Љубомира Николића и песма Доротее Вејновић бити подстрек композиторима широм света да полете по пространствима Шекспирове баште и из ње изврцају своје музичке медоносне еликсире? Надамо се. Да ли ће ова збирка својим ‘зујем’ привући пажњу композитора у свету и подстаћи их да послушају ‘тајанствену музику пчела, још увек неистражено поље’? Јер, по речима професора Радовића, опчињеног непрегледним, мистериозним пчелињим краљевством, оно може да одшкрине врата тајне више димензије живота. Музика пчела је Музика тајне, дубоке Љубави. Она нам ‘враћа веру у смисао, веру у живот, веру у људе’“ (Милић Радовић 2022: 15). Верујемо да су овом збирком једна нова врата одшкринута и да ће композиције које је сачињавају пробудити интересовање за пчелу као плод људског искуства и субјективног доживљаја. Писани осврти у том смислу могу дати свој скроман допринос, али шира рецепција музичке збирке, па и Антологије Миодрага Радовића, првенствено

зависи од што чешће извођења поменутих дела.⁷ Стога су од немерљивог значаја управо интерпретације које су остварили Радослава Воргић Журжован, Памела Киш Игњатов, Џулијус Дрејк и Стефан Ракић, којима треба одати посебно признање за сугестивно, уверљиво и минучиозно припремљено извођење свих песама из збирке *Пчелојављење у музици*. *Spiritus movens* читавог подухвата, Марина Милић Радовић, у име Фондације „Лаза Костић“ којом руководи, показала је да заслужује поверење институција позваних да овакве и сличне пројекте омогуће и подрже.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Милић Радовић, Марина. „Мелодија пчела први пут у гласу, жицама и диркама српске музике.“ У: *Пчелојављење у музици*. Нови Сад: Фондација „Лаза Костић“, 2022.
- Радовић, Миодраг, Никола Страјнић (ур.). „Пчела у цветнику светске и српске поезије.“ *Крајина: часопис за књижевност и културу* бр. 3 (2002).
- Радовић, Миодраг (ур.). *Пчелојављење: пчела у цветнику поезије*. Нови Сад: Градска библиотека у Новом Саду – Фондација „Лаза Костић“, 2017.
- Совтић, Немања. „Девојка на сцену Вацлава Хорејшека и II. Булић Роберта Толингера као искораци из предромантичарских оквира српске соло песме на уметничку поезију.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 67 (2022): 25–39.
- СТЕФАНОВИЋ, Ана. „Соло песма.“ У: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 357–404.
- KOSTIĆ, Zlata. „Dva simbola u *Divnom čudu* Miodraga Pavlovića.“ *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* br. 310 (1984): 492–494.
- KUČUKALIĆ, Zija. *Srpska romantična solo pjesma*. Sarajevo: IP „Svjetlost“ – OOUR Zavod za udžbenike, 1975.

Nemanja N. Sovtić

Collection of Poems *Beepiphany in Music* by Dorotea Vejnović and Ljubomir Nikolić – An Artistic Contribution to the (De)Mystification of the Idea of “Natural Order”

Summary

The collection of solo songs titled *Beepiphany in Music* was published in 2022 by the “Laza Kostić” Foundation. It contains a total of eight compositions by Dorotea Vejnović

⁷ Соло песма, као некадашњи „кућни“ музички жанр, садржи у себи идеју приступачности и партиципативности, те је у односу на друге музичке жанрове можда и „осетљивија“ на занемаривање у извођачком смислу. Упркос свим тешкоћама и изазовима с којима се сцена уметничке музике суочава, уметничка савест и ентузијазам соло певача и лид пијаниста омогућава да значајан број соло песама буде присутан на концертним подијумима. Романтичарска, модерна и савремена соло песма у српској музици неизоставно заслужују већу пажњу и труд, али такође треба скренути пажњу, како сам учинио у другом тексту, да „Уметнички ранг неких предромантичарских, бидермајерских и раноромантичарских дела (...) треба реafirмисати како у музичко-историографском, тако и концертно-репертоарском смислу“ (Совтић 2022: 38).

and Ljubomir Nikolić. Its emergence and presentation to the general public are the result of the combined efforts of these young-generation creators, as well as the editor Marina Milić Radović and the performers Radoslava Vorgić Žuržovan, Pamela Kiš Ignjatov, Julius Drake, and Stefan Rakić. Each song is presented with an emphasis on musical language characteristics and the treatment of poetic texts. Four songs by Dorotea Vejnović are composed on the texts by Vesna Egerić, Jovan Jovanović Zmaj, Miloš Crnjanski, and William Shakespeare. The author demonstrates a preference for pastoral lyricism expressed through traditionalist and moderately (post)modernistic stylistic elements. Four compositions by Ljubomir Nikolić are written on the verses by Desanka Maksimović, Miodrag Pavlović, Dobrica Erić, and again Shakespeare. Nikolić departs from the traditionalist neoclassical stylistic core in favor of neo-impressionistic and neo-expressionistic musical treatments of poetic texts. The monologue from Shakespeare's play *Henry V* known as Canterbury Monologue carries a specific weight within the collection as a whole, as both composers have musical adaptations based on this textual fragment. It is precisely this excerpt that diminishes the primary association of a bee – honey as a symbol of the “good life” – in favor of the idea of a “natural order” that is metaphorically presented as the most valuable gift from the bees.

Keywords: *Beepiphany*, Dorotea Vejnović, Ljubomir Nikolić, bees, natural order.

МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

АУТЕНТИЧНОСТ И УМЕТНИЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА – ПРИМЕНА ПСИХОДРАМЕ У ОБУЦИ УМЕТНИКА**

САЖЕТАК: Међу разноврсним методолошким обрасцима који помажу уметнику да истражи своју аутентичност у сопственом изразу налази се и образац сценско-искуственог истраживања индивидуалних и групних уметничких потенцијала који се служи елементима методологије *психодраме*. У раду са групом студената са драмског, ликовног и музичког департмана Академије уметности у Новом Саду спроведен је истраживачки пројекат *Аутиентичност и уметничка интерпретација* – квалитативно, практично – искуствено истраживање на тему корелације аутентичних потенцијала студената са њиховом уметничком интерпретацијом. Специфичан процес у његовој примењеној верзији, *акциони увиди* као и целокупни резултати истраживања, који карактеришу психодрамски метод – базиран на комбиновању драмских средстава и психодрамске анализе личности, сведоче о примењивости оваквог методолошког обрасца, како у структурирању уметничког процеса тако и у функцији развоја аутентичног уметничког изрази. На тај начин, истраживање указује на сврсисходност примене ове иновативне методологије у уметничком процесу а самим тим и у високошколском образовању уметника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: аутентичност, спонтаност, креативност, образовање уметника, интерпретација, психодрама.

Увод

Дејство и квалитет уметничког изрази, поред индивидуалних, природних предиспозиција које уметник поседује, у великој мери зависе од његовог личног приступа односно методологије коју спроводи у свом

* vojmilns@gmail.com

** Пројекат *Аутиентичност и уметничка интерпретација* Универзитета у Новом Саду, Академије уметности, бр. 142-451-2216/2022-02, подржао је Секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност АП Војводине за 2022. годину.

стваралачком процесу. Бројне функционалне концепте уметник стиче кроз усмерено високо образовање на основу којих, напослетку у пракси, формира сопствену методолошку стратегију уметничког стварања. Будући да је циљ сваког посвећеног уметника достизање што вишег степена оригиналности и аутентичности у уметничкој интерпретацији, његова је тежња да испоји своју индивидуалност. На том путу уметник је усмерен на откривање односно освешћивање потенцијала сопственог, уникатног референтног оквира¹ – урођених и искуствених садржаја, уверења и манира на основу којих може да креира свој интерпретативни уметнички принцип и поступак. Испитивање ове релације узето је за предмет истраживања пројекта описаног у овом раду.

Када посматрамо функционалне методолошке правце на примеру драмског стваралаштва, уочавамо да се њихов заједнички именилац налази у тражењу поузданог пута за ствараочево откривање његових сопствених, аутентичних садржаја – за откривање самога себе:

Када се говори о методи, о нечијој методи ко је психолошки био проницљив као Станиславски, тако логичан у систему мишљења као Брехт, тако технички прецизан као Мејерхолд у својој биомеханици, уопште је реч о налажењу оних чудесних кључева који би нас ослободили властитог отварања, сведочења, чина (Гротовски 1981).

Један од иновативних метода обуке уметника помоћу које, на принципу искуствених сценских радионица, можемо да истражујемо корелацију аутентичности и уметничке интерпретације је психодрама. У основи, то је метод групне психотерапије који у проради психолошког садржаја користи драмска средства. Родоначелник психодраме, америчко-румунски психијатар Јаков Леви Морено (Jacob L. Moreno; Букурешт, 1889. – Њујорк, 1974), 20-их година XX века увео је иновацију у психотерапијску праксу, користећи простор позорнице као место за *акцио-ну* психотерапију, што је подразумевало прораду различитих проблемских тема са актерима (члановима групе, пацијентима) путем драмског одигравања, низом систематично формираних психодрамских терапијских техника, ради стицања терапијских увида. За разлику од дотадашњих психотерапијских пракси, психодрама се базирала на начелу „Не причај нам него нам покажи“ (одиграј) (WILKINS 1999: 14)².

¹ Референтни оквир је систем кодова и значења којим се субјект свесно и несвесно служи како би дефинисао и схватио стимулусе који долазе из света, других људи и из себе самога (Шиф и сар., 1975, у: Миливојевић 2000: 16). У том смислу референтни оквир одговара једној унутрашњој мапи којом се субјект служи како би се оријентисао како према себи тако и у спољашњем свету и животу (Миливојевић 2000: 16).

² „Don't tell us, show us.“

Основни циљ психодраме је развијање спонтаности, чиме се омогућава ослобађање креативности у реалном животу. Поље на коме се активирају ови механизми су сусрет: човек са човеком, човек са групом, човек са самим собом, човек са елементима из своје околине, човек са својим представама, фантазијама, претпоставкама, проценама и заблудама, са својом прошлошћу, садашњошћу и будућношћу, са сном и јавом... (Џокић 2010: 89–90).

Поред клиничке, ова метода се веома ефикасно примењује и у неклиничкој пракси, у раду са свим видовима група (социјални рад, образовне и друге установе, комуниколошки тренинзи за запослене и др.), а будући да се заснива на елементима позоришта, она је веома примењива у обуци драмских уметника, у развоју драмског процеса као и у обуци уметника свих профила. Психодрамски тренинг и вођење група је комплексан процес и могу да га спроводе искључиво сертификовани, односно, према едукацијској процедури релевантних светских психолошких асоцијација, тренирани (под супервизијом) психодраматичари. Један од водећих савремених психодраматичара Пол Вилкинс (Paul Wilkins) наглашава да је

Психодрамски тренинг постдипломски тренинг у професијама које се баве менталним здрављем. Обично је потребно најмање две до три године након чега почиње стручно оспособљавање. Психодраматичари имају своју терапију и супервизију као и примарне тренере који прате њихов клинички и теоријски напредак. Пошто је психодрама моћно терапеутско средство, требало би да је користе само они који су обучени за њену употребу (WILKINS 1999: 39).³

Методологија психодрамског рада је утемељена у Мореновој теорији и пракси као и у радовима његових следбеника од Зерке Морено (Zerka Moreno), Марше Карп (Marcia Karp), Пола Вилкинса, Адама Блатнера (Adam Blatner), Феликса Келермана (Peter Felix Kellermann), до психодраматичара са наших простора као што су Душан Поткоњак, Владимир Милошевић, Јасна Вељковић, Зоран Ђурић, Звонко Џокић и други.

Циљеви истраживања на пројекту *Аутијентичност и уметничка интјерјетјација* обухватили су три нивоа. Први је био упознавање

³ Основе валидне психодрамске праксе Пол Вилкинс (WILKINS 1998: 40–41) распоређује у шест тачака: 1. знати шта радити и зашто, имајући теоретску базу из које треба радити и на коју се може позивати потврђивање / потврђивање радње; 2. свест о личним и професионалним ограничењима; 3. границе времена, простора и места; 4. личне границе физичког контакта; 5. терапија/тренинг/друштвене границе: лични и професионални односи; 6. поштовање других, клијената, колега и других професионалаца и њихово право да задрже сопствене границе.

студената са основним начелима и примењивим техникама психодраме у уметничком процесу, други план је био искуствено-практични пролазак кроз конкретне теме везане за корелацију индивидуалних потенцијала студената и интерпретације унутар њихових уметничких области путем групног рада на радионицама, и трећи план се односио на стицање аутентичних увида сваког понаособ у складу са групним, објективизујућим увидима. План рада на овим циљевима спроведен је кроз континуирани рад са групом од 17 студената драмског, ликовног и музичког департмана Академије уметности у Новом Саду (Универзитет у Новом Саду) уз вођство аутора пројекта (психодраматичара и драмских педагога).⁴

Упориште у погледу научноистраживачког доприноса истраживање на овом пројекту налази у стручним чланцима у којима се бави применом психодраме у различитим областима, од образовног система, предузетништва, социјалних делатности, као и у уметничком пољу. Пример за то су радови „Искрено огледало“ („The Honest Mirror“, Ivonne Shaw, *AANZPA Journal* #29 2020 <aanzpa.org> 29), „Режирање психодраме на сцени“ („Directing Psychodrama on Stage“, Hamish Brown, *AANZPA Journal* #29 2020 <aanzpa.org> 29), „Ангажовање музе – рефлексije о уметности и креативности“ („Engaging the Muse – Reflections on Art and Creativity“, Walter Logeman, *AANZPA Journal* #17 2008) и др.

Концепција сценског истраживања на тему „Аутиентичности и уметничка интерпретација“

Будући да се психодрама, за разлику од већине психотерапијских метода, базира на акционим техникама које подразумевају примену драмских средстава у анализи одређених психосоцијалних дисфункција индивидуе,⁵ целокупан процес сценског истраживања на пројекту *Аутиентичности и уметничка интерпретација* конципиран је према моделу психодрамских „сеанси“, које су у контексту примењене форме за истраживање тема у области сценске уметности транспоноване у практичне драмске радионице.⁶ Ове радионице структуриране су

⁴ Водитељи пројекта *Аутиентичности и уметничка интерпретација*, позоришни редитељ и драмски педагог Борис Лијешевић и драмски уметник и педагог др Миљан Војновић едуковани су психодраматичари под супервизијом (Институт за психодраму Београд, ИП).

⁵ Ј. Л. Морено, који је основао психодраму у Бечу у раним 1900-им, описао је психодраму као „научно истраживање истине кроз драмски метод“ (Karp 2005: 22 према Морено 1953: 81).

⁶ Израз *радионица* је превод латинске речи *laboratorium* – место где се врше научна истраживања. Савремени појам радионице се одавно одвојио од првобитног значења и данас се углавном користи за облик рада заснован на интеракцији ставова, знања и идеја између водитеља-педагога и групе (Јочић 2012: 23).

према специфичном обрасцу, техникама и начелима еквивалентним психодрамској методологији са одређеним модификацијама које су обезбедиле истраживање у оквирима уметничко-педагошке области.

На темељима основних етичких и процесних начела психодрамског рада, која подразумевају одређена правила међусобне интеракције и апсолутне равноправности међу члановима и поштовање процеса и аутентичности размишљања сваког члана, у првој фази радионица успостављена је неопходна и креативна групна динамика. Психодрамска начела су у апсолутном сагласју са позоришном етиком. Према Станиславском (Константин Сергеевич Станиславский), „Етику у позоришту можемо да изучавамо на плану рада ансамбла на пробама, њиховој посвећености, дисциплини, одговорности, прихватању различитости другог и стварању одговарајућих, компатибилних односа, који ће довести до повољног исхода“ (Ристић 2016: 157). Отварање радионица од стране водитеља са реторичким освртом на етичка начела, поред формалног⁷ има и симболички карактер којим се иницира пут ка стварању међусобног поверења унутар групе које је неопходно за кохезиван и креативан процес.

Структура радионица на пројекту преузета је из психодрамског модела и сачињена је из три фазе. Најпре, на самом почетку рада са групом важно је да водитељи обезбеде функционални сетинг (психодрамски термин преузет из енглеског – *setting*) који подразумева успостављање неопходних услова за ефикасан рад групе.⁸ У првој фази се путем различитих техника и задатака врши такозвано „психодрамско загревање“. У основи, ово загревање има за циљ успостављање неопходне радне динамике, адаптације, ослобађања спонтаности, као и проналажење специфичне теме која ће се обрађивати на тој радионици. Блатнер (1997: 42) пише: „загрејати се за активност значи постати постепено спонтанији и укљученији“. Другу фазу представља сценско одигравање, односно истраживање на позорници кроз низ сцена⁹ које актери креирају под вођством психодраматичара – водитеља радионице

⁷ У психодрамском раду овакав вид групног договора на почетку рада групе означава се као „терапијски – групни уговор“.

⁸ Непосредни задатак психодраматичара је да олакша освешћивање групног идентитета како би се омогућило успостављање поуздане атмосфере у којој може доћи до промене, развоја... (WILKINS 1998: 50).

⁹ Сцене се увек одигравају на психодрамском принципу „сада и овде“, чиме се сва дешавања из прошлости (искуства, сећања) а понекад и из будућности (пројекција будућности – псд термин) доводе у садашњи тренутак неопходан за живу, уверљиву интерпретацију догађаја. Овај нагласак на садашњости је основа психодраме. Блатнер (BLATNER 1997: XVI–XVII, у: WILKINS 1998: 68) бележи да је Морено сковао термин „овде и сада“ (HARE and HARE 1996: 36, у WILKINS 1998: 67) пишу: „Сусрет се дешава у тренутку, у овде-и-сада... Сусрет је стварна основа психотерапијског процеса“.

(у даљем тексту „водител“).¹⁰ За одигравање сцена као у драмској уметности користи се простор позорнице.

То је област у којој се одвија радња. Позорница може бити формална платформа за психодраму... то је место сукоба ин ситу (нпр. обнављање и истраживање сукоба међу децом на игралишту на којем се дешавало неколико тренутака раније); тамо су неки реквизити и структуре, међутим, који могу учинити драмску функцију још ефикаснијом (BLATNER 1996: 3).

Завршну, трећу фазу чини такозвани „шеринг“ (енгл. *sharing*), који подразумева поделу искустава, размишљања, увида који се такође спроводе на посебан начин својствен психодрамском поступку и разликује се од уобичајеног процеса анализе.¹¹

У психодрамском поступку јасно су одређене процесне улоге (основни елементи психодраме) које су коришћене и у истраживању на овом пројекту. Те улоге су: 1. *вођишел* (психодраматичар); 2. *пројекциониста* (члан групе који одиграва одређене сцене, односно пролази кроз сопствену сценску причу); 3. *помоћне улоге* (антагонисти, у психодрами су означени као помоћни „его“ и то су чланови групе); и 4. *публика* (термин преузет из позоришта) која има такође *активну* улогу у процесу одигравања (чланови публике укључују се у игру по нахођењу).

Специфичне психодрамске технике помоћу којих се врши сценско истраживање засноване су на психодрамској *теорији улога*.¹² Концепт „улога“ Морено је преузео из драмске методологије уочивши да испољавање личности зависи од контекста различитих односа које има у животу.¹³ Ти односи су детерминисани *социјалним ањомом* у коме се индивидуа налази у одређеној ситуацији и сходно томе она се испољава у задатој *социјалној* улози (Слика 1).

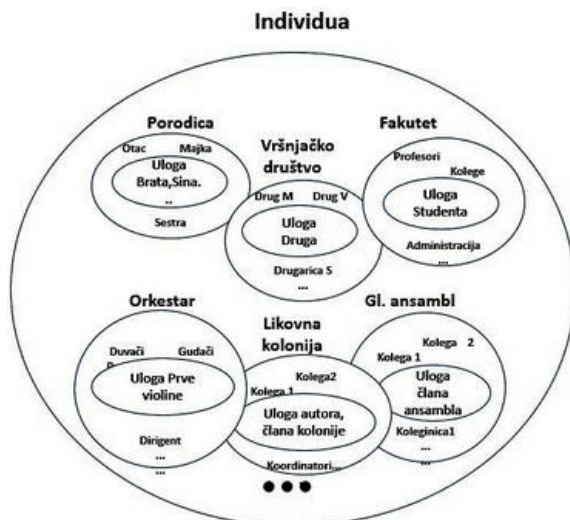
Тако на примеру *јоридичној социјалној ањома* особа може бити у улози мајке, оца, ћерке, сина, брата или сестре, и у таквој улози ангажовани су њени аспекти који се по квалитету и садржају разликују од аспеката које, на пример, испољава у радном окружењу (колектив и сл.) као и у свим другим којима припада. Будући да је концепт *лично-сти* у психологији комплексан систем, сагледавајући га путем психо-

¹⁰ У психодрами ова функција је означена као *director*, преузето из драмске терминологије – редитељ.

¹¹ Искључиво преко личног искуства без анализе колеге и његовог рада.

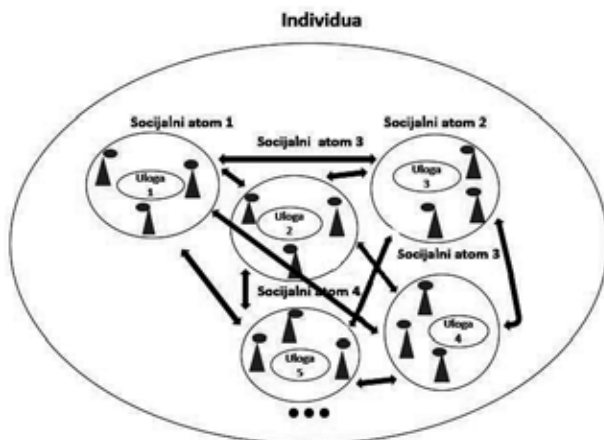
¹² У аналогiji са другим психолошким концептима, теорија улога се у психодрамској методологији користи као теорија личности и полази од уверења да се свака индивидуа у различитим аспектима свога живота испољава кроз различите улоге (отац, син, ћерка, мајка, војник, радник, учитељ, ученик, уметник, спортиста...).

¹³ Когнитивно-бихевиорални приступ у психологији.



Сл. 1. Примери „социјалних атома“ и улога које у њима заузима индивидуа

драмске парадигме теорије улога, можемо увидети да се ове улоге једне особе, у зависности од различитих околности и изазова, међусобно могу преплитати и бити у интеракцији (Слика 2).



Сл. 2. Пример интеракције различитих улога које једна особа има (игра) у животу

На овом основу настаје својеврсна *драма* која се може сместити и анализирати на позорници. Дакле, као што се по обрасцу теорије улога анализирају функционалне карактеристике клијента у психодрамској психотерапији, тако се у њеној примењеној верзији у методологији сценских делатности могу, у контролисаним и области примереним

оквирима, спроводити радионице усмерене на истраживање развоја креативних потенцијала и креативног процеса уметника уопште: установљавањем „загревајуће“ теме у фази загревања идентификују се улоге које на сцени постају драмске, а оквир и контекст установљеног социјалног атома у коме се улога из живота испољава постају „дате околности“¹⁴ и на тај начин, поступком еквиваленције, креирају се сцене чијим се одигравањем врши сценско истраживање. У овом поступку користе се психодрамске технике које протагонисту заједно са групом доводе до одређених акционих увида који чине резултат сваког истраживачког сегмента (одиграних сцена) на радионици.

Дијапазон техника у психодрами веома је широк, а сходно томе има и своју широку и делотворну примену у различитим контекстима. У сценском истраживању на овом пројекту, према потребама које су налагале ситуације задате темом и афинитетима протагониста, коришћен је низ техника попут *замене улога (role reversal)*¹⁵, *инверзија, солилоквијума (monolog)*, *дублова (duble)*, *оцртавања (mirroring)*¹⁶ и др.

Резултати (увиди) резимирају се на крају сваке радионице психодрамским принципом *поделе мишљења – sharing*.

*Процес психодрамског истраживања на примеру једне психодрамске вињетне*¹⁷

На примеру једне радионице и драмске „вињете“ која је том приликом одиграна, представимо у овом раду принцип функционисања описаног метода. (Психо)драмско „загревање“ је на овој радионици било иницирано задатком препознавања сопственог садржаја сваког члана групе понаособ на једном графичком приказу симболике различитих стадијума развоја у односу на тему „Тренутни статус моје уметничке каријере“.

¹⁴ Концепт „кад би“ и „дате околности“ Јаков Леви Морено уврстио је у свој метод, што је подразумевало да се свака креирана сцена одиграва на позорници у садашњем тренутку „сада и овде“ уважавајући све околности (амбијент, односе са другима, пол, старосно доба ликов, физичке карактеристике, сценографија, реквизита, обележје времена у коме се одвија и др.). Интересантно је да је ове концепте у својој теорији глуме и позоришта први употребио и објаснио Константин Сергејевич Станиславски у својој капиталној студији *Систем*, али према доступним сазнањима не постоји податак да је било ко од ова два аутора познавао рад оног другог иако су стварали у истом периоду – прва половина XX века.

¹⁵ Оно што ум заборавља, а тело често памти, *замена улога* је мотор који покреће психодраму (WILKINS 1998: 87). Свака замена улога провоцира и нову сцену, дакле обично се продукује три или више сцена путем ове технике.

¹⁶ Све технике имају специфична стриктна правила у психодрами која усмеравају процес сценског истраживања.

¹⁷ Вињетом се у психодрами означава краћа форма једног рада на сцени, која поседује све кључне елементе психодрамског одигравања. Често се састоји из једне или неколико сцена.

Након задатог времена трајања, у кругу групе спроведена је размена устисака, увида и осећања везаних за тему. У овом делу процеса сваки члан групе је изнео сопствена аутентична запажања и уз помоћ технике *дублирања*¹⁸ од стране водитеља испрофилисале су се одређене теме које у свом садржају носе потенцијал за психодрамско *сценско истраживање*. Питања су се кретала у низу од сумњи у сопствене капацитете, нестрпљења у односу на уметничко сазревање и едукацију, самосаботаже, тражење баланса између маште и реалних околности на уметничком путу, страха од ступања ван „зоне комфора“ и преузимања ризика, питања истраживања на сопственим идејама, тражења подршке за свој уметнички ангажман у посвећивању сродним областима попут психологије, педагогије..., потребе за освешћивањем препрека (отпора) у грађењу сопственог уметничког израза, осећања инфериорности у односу на конкуренцију и др.

У наредној фази радионице је применом психодрамског поступка селекције¹⁹ у датим околностима који је подразумевао својеврсни *психодрамски левак сужавања избора*, групно одабран протагониста са иницијалном темом „Истраживања на сопственој идеји интерпретације“ (студент глуме).²⁰

Потом је уследила фаза „одигравања“ – сценског истраживања одабране теме. Протагониста је одабрао простор сцене, на средини, близу задњег дела позорнице. Такође је уз сугестију водитеља поставио публику у положај који му одговара (полукруг, фронтално). И рад на сцени је почео поновним наглашавањем изабране теме уз уобичајени поступак интервјуа.

Водитељ: *Да ли се можете сећати неке ситуације из ближе прошлости у којој си имао овај осећај немоћности да се избориш за сопствену идеју? Можда, да си се повукао и кренуо за нечим другим?*

Протагониста: *Па, на пример, враћање једном пријатељству, ја сам се повукао и о њему удаљио... Али часе су такве ситуације и на људи, има доста њих у том професионалном животу. Када ти нешто урадиш ја чекаш да ли се доида редитељу, шта каже колеџа, шта каже професор... све време са неком несигурношћу то изводиш (глумиш)... не радиш ствар до краја.*

¹⁸ Посебна психодрамска техника којом водитељ или ређе неки члан групе даје савет протагонисти у виду активне говорне реплике.

¹⁹ Важно је напоменути да принцип психодраме налаже да се све потенцијалне теме означене на једној радионици бележе и могу да се истражују на неком од наредних сусрета, што је примењено доследно и у раду на пројекту *Ауθενцичност и уметничка интерпретација*.

²⁰ Из етичких принципа којих се психодрама стриктно држи у оваквим приказима не наводи се конкретна особа нити именује стварним именом.

Водитељ: *Да, да ли би нешто из људачког поља поделио са нама? Неку ситуацију?*

Важно је конкретизовати ситуацију да би настала функционална сцена за сагледавање проблематике. После краћег размишљања и пројекта интервјуа, протагониста је саопштио да му је важно да испита своја осећања и ставове у односу на друштво односно околину, која је дефинисала прву сцену. Сагледаћемо ову сцену у њеним кључним деловима.²¹

Прва сцена

Подељене су улоге, једна чланица групе је била у улози Протагонисте, док је у улози Околине била друга чланица. Протагониста их је поставио у простору, Околина је била у центру позорнице и, заузевши њен положај на сцени, описао ју је као безличну, немарну, војнички стамену, што је и отелотворио на позорници.

Водитељ (обраћајући се Протагонисти): *Када би имао прилику да се обратиш Околини, а сада је на сцени она прилика, шта би јој рекао?*

Протагониста: *Није ми јасно шта ти хоћеш од мене и није ми јасно како ме видиш уопште. Који део мене ти хоћеш, који део мене ти уважаваш и нису ми јасна твоја правила ни најмање. Некад нешто урадим и то буде и смешно и добро, а некад не... Не разумем која су твоја правила пре. Волео бих то да знам, не знам како да се поиставим кад си ту. Некад ме чиниш да се осећам сјајно, да се осећам као суверен човек, као неко ко је и забаван и прихваћен и интелигентан и амбициозан, а некад се због тога осећам бедно јер ми требаш ти да ми све то кажеш. Не умем сам да пронађем шта је то вредно у мени, нешто чекам да ми ти климнеш љавом.*

Водитељ (дубл): *Понекад се због тебе осећам бедно.*

Протагониста: *Да, понекад се због тебе осећам безвредно и као да уопште сам немам вредности систем, нешто чекам да ми ти то кажеш, да ме дефинишеш, да ми ти даш одговор. Ја сам нешто што тако безоблично лута и чекам да ме ти извајаш, да ми ти кажеш: е, овакав си добар (гестикулира), а некад исто такав нисам добар и онда ме то ужасно нервира.*

²¹ У анализи процеса коришћен је аудио-видео запис радионица. Поред аутора – водитеља др Миљана Војновића и Бориса Лијешевића, чланица ауторске екипе је била и Елида Лајко Месарош, сниматељ. Сви чланови истраживачког тима су професори Академије уметности, Универзитета у Новом Саду.

Потом је изведена техника замене улога у којој је Протагониста, из улоге Околине, чуо и доживео шта му поручује Протагониста (у чију је улогу ушла одабрана чланица групе и одиграла пређашње његове реплике у сопственој интерпретацији).

Околина: *Не знам само зашто се пријављујеш да не желиш да будеш са мном, ти заправо волиш када сам ја ту, час ми се улађујеш, час ме одгурнеш, али ти заправо желиш да те ја обликујем. Ти као да немаш своје ја, никад ниси сигуран у то што радиш и само изражиш моју понављајућу. А ја ћу увек радити оно што ја желим, нас је овде много а ти си један. Ти увек играш онако како други свирају и важно ти је да ти људи говоре како да постојаш, као једно си на већу, никад ниси усигурен. Шта очекујеш од мене? Да ти ја кажем шта треба да радиш, треба ваљда нешто сам да урадиш.*

Водитељ у том тренутку пита Протагонисту шта мисли о овоме што је чуо, а Протагониста одговара да чује само истину и наставља:

Протагониста (обраћајући се Околини): *Ја знам да од тебе зазимем... не умет да пронађем баланс... не могу да живим мимо тебе, ти си моја публика, моја класа, моји пријатељи... не знам како да моје дружење с тобом не жртвује неки део мене, мени битан... волео бих да могу с тобом да нађем компромис, а да ме моја постојанка не искључи из тебе, да се не извојим кроз издружање... да не будем сам, тога се плашим... плашим се да останем сам, то ме боли... да будем сам.*

Прве емоције обузимају Протагонисту, што је знак да је дотакао важан увид.

Околина (коју најпре одиграва Протагониста а након њега и чланица групе у истој улози): *Па, пробај да се сејаш свих оних момената кад си радио то што си мислио да је исправно, тад ниси баш био кроз сам а ни одбачен. Чак су те људи и више поштовали. Кад год си нам се улађивао, постојао си смешан, и тад смо те одгурнули... Кад год си био финији према нама, тад смо ми тебе све више одгуривали, ти би се поново улађивао и иако си ушао у тај зачарани круг. Ти би волео да будеш све, да будеш свуд, да се свима допаднеш, а то је немогуће. Сејаш се само кад си радио моноло (глумачки задатак на студијама) како си зазирао од тога шта ће ко да мисли и ипак пред крај ти је пошало драго што си неку своју мисао унутра убацио и на крају ти је било жао јер си могао још неку своју мисао да укључиш, а ниси. Хоћеш иако цео свој животи? А ја ћу увек бити ту... (после дубла водитеља) Како ти*

није јасно да све од њебе зависи?... Овако, њи си као бело њлајно и ми њо њеби шарамо шии нам се дојадне, једва да има неке њвоје боје. Тако ћеш да заборавиш које су њвоје боје, а које нису.

Протагониста: Па, у њраву си, скроз си у њраву... само не знам где да нађем снају да у њоме исћирајем?... Све њо нема везе са њобом нео са мном самим... да, морам сам да ћронађем њокрећачку снају (још један увид)...

Водитељ: Као да сам себи ћравиш њроблем?

Протагониста: Да...

Водитељ: Шии ћредлажеш, да ли друшћиво њу још нећиио може да њомоине?

Протагониста: Мислим да не... у дубини знам да је све њо њачно шиио њовори... (након сугестије водитеља Протагониста се поздравља са Околином) Не желим да несћанеш, јер мислим да ниси неко ко ме само ћуши нео си и неко ко ћреба да осћане њу са мном... јер ниси само ћрећрека (гестикულიра знаке навода), иако ниси само ћрећрека... желим да осћанеш њу уз мене и да нађем начин да се сћоразумем са њобом а да ћрићом осћанем ја, Гођо²², и мислим да си ми неоћходна, без њебе не бих моћао ни да сазрем ни да одрасћем, ни да одћоворим на све њо шиио ме мучи...

Водитељ (дубл): Схвћам у сћвари да можеш да ми будеш њодршка?

Протагониста (понавља то и додаје): И хвала њи на њоме, јер ми њомажеш да ућознам себе и да ојачам и да идем њоре ка свом циљу.

После краћег интервјуа и констатације (увида) да улога ОкоLINE има два аспекта: препреку и подршку, на водитељево крајње питање ко би могао да буде представник подршке из ОкоLINE, протагониста је уз очигледно емотивно преплављивање саопштио да је то његов брат. Наиме, из улоге ОкоLINE издиференцирала се улога једног члана те категорије а то је улога Подршке. Асоцијативним путем уз помоћ водитеља та се улога транспоновала у конкретну особу која је постала и главни актер те друге сцене, а то је улога Брата.

Друга сцена

После краћег интервјуа у коме је представљен Брат уследио је дијалог. У улози Брата је наизменично са Протагонистом била трећа чланица групе. Представићемо овај сусрет у његовим кључним деловима.

²² Изговара свој надимак, али поштујући групно психодрамско правило о дискрецији, за ову прилику употребљавамо измишљен драмски надимак, у даљем тексту Гого – симболично користимо у овом тексту надимке ликова из драме *Чекајући Гогоа* Самјуела Бекета (Samuel Beckett).

На почетку је водитељ упознао Брата (у чијој улози је био Протагониста) са проблемом који његов Брат (Протагониста) има у свом стваралачком процесу у односу на околину. Уследио је дијалог по *принципу* *замене* улога потпомогнут техником *дублирања* од стране водитеља.

Брат (шљивим и шармантним тоном пуним тоpline најпре изговара име протагонисте па наставља): ... *ти знаш да ме некад нервираш... изравиш се ђамећан јер си прочићао „Толстојевској“ и ђако ђо... али ти си мени један велики узор и ја се на ђебе уљедам и мени си ти велика ђодришка, и ђудима си велика ђодришка, и волео бих да можеш увек себе ђако да ђодржиш као ђићо умеш мене да ђодржиш... јер ти ђо знаш, јер ти си Гоћо (наглашено, узвишеним тоном)! Ти све знаш! И не знам ђића ђе брића ђића мисли ђамо нека Теодора (измишљено име из етичких разлога), ђића мисли ђамо неки Џу (такође измишљено), ђића ђе брића?... Ја знам и ти знаш... (после дубла водитеља) Чим можеш да даш мени, значи да можеш да даш и себи... (показује на срце) ђо је ђу, само себи реци. (поново дубл водитеља) И ђрири, ја сам Гоћо (гестикულიра загрљај самога себе)! Кажи, ја сам Гоћо, да сам неко дрући, не бих био Гоћо, ја сам само ђакав и нисам нико дрући нећо ја, Гоћо. Овако си ти ђи, са свим ђим манама и ђућосћима... ђрихвати ђо. Потом је у понављању ових реплика чланица групе у улози Брата додала: Да ли су ти дрући бићни, јесу они бићни, јесу они Гоћо?*

Протагониста: Нису они, ја сам Гоћо. (осмех²³) Мислим да си ти Диди (измишљен надимак Брата за ову прилику) једини човек на овом свећу који ме разуме... ти знаш да ђвом суду највише верујем... и кад је ђума у ђићању... ти си ђако наочии и одрећии, друћачији од мене... и баш заћо, кад ми нећићо кажеш, ја ти верујем.

Водитељ: Не би ти Диди рекао ђако нећићо да ђо није исћина.

Протагониста: Наравно, не би. (наставља Дидију) И хвала ти, Диди, на ђоме. Трудићу се увек да ђо не заборавим (поново се појављује емоција, сузе) и да ми ти као мој браћи који је цео мој живоћи ђу уз мене и биће, да ми ти будеш ђај жар и ђа снаћа (гестикულიација – рука на срцу) да осћанем Гоћо и да будем још бољи Гоћо (уследио је снажан братски загрљај актера на сцени, уз сузе).

Водитељ: Памћи ђај осећај.

Затим је примећена техника огледања (*mirroring*)²⁴ и протагониста је заједно са водитељем, из перспективе публике, сагледао целу

²³ Морено је наглашавао да су у процесу психодраме веома важни хумор и осмех – то су поуздани показатељи напретка и олакшања.

²⁴ Ова се психодрамска техника користи у сврху објективног сагледавања онога што се у процесу на сцени дешавало.

сцену коју су поново одиграли његови помоћни актери у улогама Протагонисте и Брата.

Водитељ (након одгледане сцене): *Како се осећаш сада?*

Протагониста: *Осећам се исцупљено, мирно, сјајно.*

Водитељ (рекапитулирао је наглас са Протагонистом ток целог процеса на сцени у кључним ставкама): *Почели смо од ишчања поверења у социјалне вредности... а како се сад осећаш у односу на цео процес и ову завршну сцену?*

Протагониста: *Осећам да је то сигро, то што ми помаже да останем у свим својим одлукама, мој браћо. Он је потврда да је тај мој свети валидан, да нисам неко ко бауља и измишља ствари... он је потврда и сведок тих околности у којима сам растао и које чине мој унутрашњи свети... ето, ипак сам... и ипак треба да будем.*

Водитељ је тада сугерисао да Протагониста из улоге Огледала то све директно каже себи (улози Протагонисте коју одиграва иста помоћна актерка):

Протагониста: *Ти си ипак и не можеш да будеш друшћини и то је у реду. Треба ти снаге да то изиграш... и немој да заборавиш те вредности... то су твоји корени... то је то што те чини аутентичним, тај траг где си ти и Диди порасли, та кућа и мачићи и кучићи, то је твоје нешто, то је твој свети, твоја аутентичност!... И то свуде носим са собом и кроз улоге и кроз контакте са људима и то немој да заборавиш... ти имаш карте какве немају сви људи, а свако има своје карте, то смо сви посебни... и уздај се у себе... Све ће друго да леће на своје место, и свети и људи и посао, кад ти верујеш у себе, у своје срце и свом оку. Немаш ти шуће срце а ни шуће око... па како (смех)...*

Водитељ (из дубла): *Воли себе и веруј у себе, као што твој браћо то ради.*

Протагониста то и понавља. Тада је извршена директна замена улога и Протагониста је од колегинице у улози Огледала чуо све ово што је њему упућено.

Водитељ: *Како се осећаш напрема овога? Да се сећимо циља са почетка.*

Протагониста: *Све ме је ово подсетило на то да имам дебела средства и дебео разлог да истрајем на том путу да ја останем ја... и кроз друштво и кроз посао и кроз све то. Осећам се охрабрено да истрајем у том најору. Да није залудан најор и да из тога могу само да профитирам.*

ишрам... и ја и друшћиво... не желим да будем рђав узор ни да разочарам свој браћо.

Водитељ: *То је твоја снаја.*

Протагониста: *Да, што је моја снаја.*

Трећа сцена

После овог закључног увида водитељ је завршио интервју са Протагонистом са питањем везаним за *пројекцију будућности* (*future projection*²⁵). Предложио му је да се сети неке ситуације у којој би могао да примени акционе увиде стечене кроз процес. Протагониста је одмах осетио да би то могао да примени у раду на Хамлетовом монологу који спрема у оквиру глумачког задатка на студијама. Да прати сопствено осећање, сопствене мисли и идеје.

Протагониста: *Задаћак је тежак... хиљаду је њу неких прејрека... треба улаћати досија најора, досија падаћи, а у њим падовима важно је да се човек не преда њућим очима нећо да верује свом осећају и да праћи свој инстинкти кроз текс...*

Водитељ га је питао да ли препознаје такво место (осећање) у тумачењу Шекспировог *Хамлеја*, на шта је Протагониста са сигурношћу одговорио да је то место припреме за борбу против тог Змаја који разара Хамлетов свет (спој личног искуства са грађењем улоге у глуми²⁶):

Протагониста: *Бићи сиреман, што је све. То је то место. Да будем храбар, да будем сиреман на све те сукобе... да ме не савлада страх... да будем наоружан својим оком, својим срцем а не њућим.*

Водитељ: *Да ли то место може бићи, на пример, у монологу Бићи или не бићи – бићи се или не? Да ли је то та борба?*

Протагониста: *Јесте.*

Водитељ: *Је л' може та борба да буде вера у себе и љубав према себи, ово што си данас искусио на сцени?*

Протагониста: *Ајсолућно.*

Водитељ: *Ко њу веру даје Прлећу, друшћиво или њи самом себи?*

²⁵ У овој се техници проверавају идеје и визије неких конкретних догађаја које протагониста жели да види, искуси, испроба. Ови догађаји се очекују у будућности, а на психодрамској сцени могу да се одиграју у условима „сада и овде“.

²⁶ Ова методологија налази упориште у разним глумачким теоријама и техникама, као што је нпр. методска глума Лија Стразберга (Lee Strasberg; амерички позоришни редитељ, глумац и педагог, 1901–1982) у којој се глумац припрема за улогу пролазећи кроз стварне околности у којима се фиктивни драмски лик налази. Психодрама користи личне увиде глумца стечене на психодрамској сцени, што глумцу омогућава да та освешћена лична поља искористи у аналогним аспектима које препозна у драмској улози коју тумачи.

Протагониста: *Па ја, наравно.*

Водитељ: *Као и Хамлеј?*

Протагониста: *Па да.* (осмех)

Подела утисака – шеринг

Са осмехом увида који му помаже да примени сопствено осећање у интерпретацији драмске улоге, завршена је фаза одигравања и приступило се подели искустава (*sharing*) као завршном делу радионице. Доминирали су лична искуства колега – чланица и чланова групе, која су потврђивала осећање притиска околине, дилема и несигурности у стваралачком процесу који су резултат осећања претераног ауторитета друштва – околине, препознавање образаца уверења која носимо из породичних односа и несвесно пресликавамо на комуникацију у пословном и стваралачком окружењу, као и потврде осећања важности међусобне подршке и свести о личном, аутентичном вредносном систему.

Најизразитији су били примери искустава у креативном процесу односно аспектима који ометају ослобађање спонтаности. Сви увиди у шерингу, што је иманентно психодрамској методологији, у значајној мери универзализују искуство протагонисте, чиме се ојачава самопоуздање индивидуе као и целе групе. Шеринг је био обележен честим емоцијама, што је потврда жељене емпатије унутар групе као важног фактора међусобне подршке, који у стваралачком процесу доводи до креативности и уметничког, интерпретативног развоја како групе као целине тако и њених чланова понаособ.

У свим радионицама на пројекту коришћена је уобичајена примењена психодрамска структура, само што су динамику и карактер сцена диктирале разлике у садржајима. Основни показатељ делотворности методологије на свакој радионици било је евидентно успостављање оптималног степена *сјонийаносији*, како у загревању тако и у сценским *одијравањима*, што је продукovalo креативан развој сцена као и аутентичне увиде студената током рада и у шерингу – у психодрами означених као *корективна искуства*. „Корективна искуства су често чест фактор у ефикасним терапијама, имају дубоке трансформативне ефекте... Морено наглашава спонтаност као терапеутско средство или катализатор промене“ (МС VЕА 2019: 1).

Закључак

На примеру једне од 14 радионица у оквиру пројекта *Аутијенитичнос и уметничка интјерпјетација* Академије уметности из Новог Сада спроведеног у периоду октобар 2022. – април 2023. можемо се уверити

у делотворност примене психолошког правца психодраме у области уметности. У огледној групи, састављеној од 17 пријављених студената свих департмана Академије уметности, квалитативно сценско истраживање имало је очекивану функционалну динамику чији развој је довео до резултата у виду специфичних *акционих увида* својствених психодрамској методологији. Испуњавањем циљева пројекта кроз континуирани радионичарски рад на три паралелна плана: 1. упознавања студената са основним начелима и примењивим техникама психодраме у уметничком процесу; 2. практичног сценског истраживања проблемских тема везаних за корелацију индивидуалних потенцијала студената и интерпретације унутар њихових уметничких области путем групног рада на радионицама; и 3. стицања аутентичних увида сваког понаособ у складу са групним, објективизујућим увидима, истраживање на овом пројекту је доказало применљивост овакве методологије у обуци уметника, с једне стране, и функционалног коришћења такве парадигме у креативном процесу, с друге стране. Будући да су студенти огледне групе на крају процеса исказали мотивацију за даљи рад на принципима ове примењене иновативне методологије, можемо закључити да она заслужује потпунију укљученост у високообразовни програм уметничких смерова. Оваквим процесима сасвим поуздано се отварају многострани обрасци за продубљивање истраживачког поља на плану развоја уметничких методологија, што кореспондира са светским образовним трендовима.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Гротовски, Јежи. „Онакав какав си потпун.“ *Поља* бр. 263 (1981): 1–18.
- Јочић, Анђелија, Милош Диклић, Бојана Шкорц, Ивана Деспотовић, Милан Мађарев, Сунчица Милосављевић, Мина Саблић, Иван Правдић, Марина Миливојевић-Мађарев, Смиљана Туцаков, Наташа Милојевић, Јелена Стојановић, Зоран Рајшић, Дубравка Суботић. *Водич кроз креативни драмски процес*. Београд: Базарт, 2012.
- Миливојевић, Зоран. *Емоције*. Нови Сад: Прометеј, 2000.
- Ристић, Маја. *Етика у позоришту*. Универзитет уметности, Факултет драмских уметности. <<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2016/0023-51641653153R.pdf>>, 12. 5. 2023.
- Џокић, Звонко. *Моћ психодраме. Увод у теорију и праксу психодраме*. Нови Сад: Психополис институт д.о.о., 2010.
- BLATNER, Adam. *Acting-In Practical Applications of Psychodramatic Methods*. Third edition. New York: Springer Publishing Company, Inc., 1996.
- KARP, Marcia, Paul Holmes, Tavon Kate Bradshaw. *The Handbook of Psychodrama*. London: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- LOGEMAN, Walter. “Engaging the Muse – Reflections on Art and Creativity.” *AANZPA Journal* #17 (2008) <www.aanzpa.org>, 12. 4. 2023.
- MC VEA, S. „Спонтаност или емоција као катализатор промене, корективна искуства у психодрами.“ *AANZPA Journal* #28 (2019) <www.aanzpa.org>, 10. 4. 2023.

SHAW, Ivonne. "The Honest Mirror." *AANZPA Journal* #29 (2020) <www.aanzpa.org>, 12. 4. 2023.

WILKINS, Paul. *Psychodrama, Creative Therapies in Practice*. London: SAGE Publications Ltd., 1999.

Дигитални извор:

Филм *Ауџентичност и уметничка интерпретација* (у фази постпродукције). Сниматељ Елида Месарош Лајко, режија Миљан Војновић. Академија уметности Нови Сад, 2023.

Miljan M. Vojnović

Authenticity and Artistic Interpretation – The Application of Psychodrama in the Training of Artists

Summary

Theoretical basis of the paper relies on the notion that artistic disciplines represent a platform for expressing one's insights into the reality of artists, whose potentials are contained in their unique psychological map of the world, as well as in the social frame of reference that artists create together with their community or the social atom – the group within which they create. Among the various methodological patterns that help artists explore the authenticity in their expression, there is also a pattern of stage-experiential research of individual and group artistic potentials based on the elements of psychodrama. Involving a group of students from the drama, art, and music departments of the Academy of Arts in Novi Sad, the qualitative, practical, and experiential research project Authenticity and Artistic Interpretation was carried out regarding the correlation of the authentic potential of students with their artistic interpretation. The methodology of applied psychodrama, a specific process presented through a case study on the example of one segment of the practical research procedure, as well as the results described in this paper, confirm the applicability of the psychodrama methodological pattern, both in structuring the artistic process and in developing authentic artistic expression. In this way, the research indicates a great range of applicability of this innovative methodology in the artistic process and therefore in the higher education of artists.

Keywords: authenticity, spontaneity, creativity, artist education, interpretation, psychodrama.

ЉИЉАНА Ж. ЧЕКИЋ

Независни универзитет Бања Лука, Република Српска*

Стручни рад / Professional paper

КОНСОЛИДАЦИЈА И РАТНИ ПУТ НАЦИОНАЛНОГ ПОЗОРИШТА РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

Први дио

САЖЕТАК: Током више од тридесет година колико бањалучко Народно позориште постоји и развија се као национални театар Републике Српске створена је особена умјетничка естетика која представља синтезу позоришног, па самим тим и културног наслијеђа Републике Српске и умјетничког утицаја српског позоришта, у коме доминантну улогу имају београдски умјетници (најчешће поријеклом из Републике Српске), који су радећи у бањалучком театру дјеловали на обликовању специфичног позоришног израза.

У првом, од два дијела овог рада, описан је процес мијењања имена бањалучког Народног позоришта, који се одвијао у интеракцији са политичким догађајима. Анализиран је рад Позоришта у вријеме почетка Одбрамбено-отаџбинског рата и током прве ратне сезоне у измијењеном начину функционисања, прилагођеног ратном режиму рада. Појашњени су репертоарска политика Народног позоришта и састав глумачког ансамбла који је претрпио значајне измјене. Дата је слика бројних гостовања широм Републике Српске, Републике Српске Крајине и Савезне Републике Југославије, која без помоћи Војске Републике Српске, Српске војске Крајине и Војске СР Југославије нису могла бити реализована.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Народно позориште, Република Српска, репертоар, рат, гостовања.

Назив бањалучког Народног позоришта и његови руководиоци

Народно позориште Републике Српске из Бање Луке основано је 1930. године под именом Народно позориште Врбаске бановине. Током више од девет деценија неколико пута му је мијењан назив. Од оснивања

* cekicljiljana@gmail.com

Републике Српске, односно Републике Српске Босне и Херцеговине, оно *de facto* функционише као национални театар Републике Српске. *De jure* назив Народно позориште Републике Српске добија након завршетка Одбрамбено-отаџбинског рата (1991–1995), тек 1998. након што је од 1994. носило службени назив Крајишко народно позориште. Деценијама прије тога звало се Народно позориште Босанске Крајине.

Одлука о Оснивању Народног позоришта Српске Републике Босне и Херцеговине¹ објављена је 13. јуна 1992. године (*СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК СРПСКОГ НАРОДА У БИХ* 1992: 332). Члан 2 ове одлуке односи се на сједиште Народног позоришта СРБиХ. У Одлуци је назначено да је сједиште Позоришта у главном граду СРБиХ, а у члану 3 ове одлуке наводи се да је

дјелатност Народног позоришта Српске Републике Босне и Херцеговине од посебног друштвеног интереса,

који се остварује

именовањем и разрјешењем управника, давањем сагласности на Статут Народног позоришта Српске Републике БиХ (*СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК СРПСКОГ НАРОДА У БИХ* 1992: 332).

Члан 6 исте Одлуке реферише на то да

контролу и надзор над радом и законитошћу рада Народног позоришта Српске Републике Босне и Херцеговине врши Министарство образовања, културе, физичке културе и вјера Српске Републике Босне и Херцеговине.

Годинама након доношења Одлуке о оснивању Народног позоришта СРБиХ не постоји институција са таквим називом. С обзиром на одлуку из 1992. могуће је спекулисати са идејом да је сједиште Народног позоришта СРБиХ требало да буде у неком другом граду, а не у Бањој Луци. Материјални докази за ову тврдњу нису пронађени.

Посљедњи предратни директор био је Петар Павић, унук Петра Кочића, који је руковођење Позориштем преузео у прољеће 1991. од Небојше Радмановића. Након дуже од годину дана Павић напушта ратом захваћену Крајину, без разрјешења са функција, без рјешења о годишњем одмору или слободнима данима (вид.: Љ. Л. 26. 6. 1992: 10) и враћа се у Београд. Кризни штаб Српске Републике Босне и Херцеговине, Аутономне регије Крајина, 18. јуна 1992. доноси одлуку да се

¹ У даљем тексту Народно позориште СРБиХ.

Небојша Зубовић именује за *рајној дирекџора* Народног позоришта Босанске Крајине, а Драгољуб Бараћ за замјеника.² Седам дана касније Општински секретаријат за народну одбрану доноси рјешење да се Небојша Зубовић распоређује, као *обвезник радне обавезе*, у Народно позориште Босанске Крајине, за *вријеме рајна и у случају нейосредне рајне ојасносџи*³ на *дужности рајној дирекџора*.

Зубовић престаје да буде ратни директор 16. маја 1994. након двије изузетно динамичне и напорне ратне године. Долази до смјене руководиоца и за новог директора бањалучког позоришта, рјешењем Извршног одбора општине Бања Лука, именује се 16. маја 1994. Љиљана Лабовић.

Нови директор Народног позоришта Љиљана Лабовић, у складу са Рјешењем Извршног одбора општине Бања Лука бр. 12/I-631/94 од 16. 5. 1994. и Одлуке о организовању предузећа и других организација од општег интереса за одбрану Републике Српске, доноси рјешење о промјени назива Народно позориште Босанске Крајине у Крајишко народно позориште, са сједиштем у Бањој Луци, у Улици краља Петра I Карађорђевића, бр. 102.^{4 5}

Четири мјесеца након промјене назива Позоришта, 15. септембра 1994. у *Службеном гласнику Републике Српске* донесена је Одлука о оснивању Народног позоришта Републике Српске⁶, у којој се у члану 1 наводи:

Оснива се Народно позориште Републике Српске са привременим сједиштем у Бањалуци. Народно позориште Републике Српске је установа у државној својини, која обавља послове јавне службе од интереса за остваривање права и дужности Републике Српске у области културе (*СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК РС* 1994: 715).

Према овој одлуци, чланове Управног одбора, чланове Надзорног одбора и директора именује Влада РС. Ову одлуку потписао је предсједник Владе РС Владимир Лукић. Зашто је Бања Лука наведена као привремено а не стално сједиште није познато, мада је могуће спеку-

² Сва документа, рјешења и одлуке чувају се у Архиви Народног позоришта Републике Српске.

³ Током рата служба обезбјеђења била је наоружана и 24 сата бринула је о безбједности позоришног објекта.

⁴ Основни суд у Бањој Луци у Судском регистру 29. јуна 1994. године уписује промјену назива Народног позоришта Босанске Крајине у Крајишко народно позориште. Истог дана у Судски регистар уводи се да је нови директор Крајишког народног позоришта Љиљана Лабовић, а да се Небојша Зубовић разрјешава дужности директора.

⁵ Данашња адреса је: Краља Петра I Карађорђевића 78.

⁶ У даљем тексту: Народно позориште РС.

лисати са *de jure* главним градом Републике Српске, Сарајевом (*СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК РС* 1992).

Одлука о стављању ван снаге Одлуке о оснивању Народног позоришта РС са привременим сједиштем у Бањој Луци из 1994. (Бр. 02/1-020-1688/98) донесена је на 27. сједници Владе РС 23. септембра 1998. Одлука о промјени назива Народно позориште Босанске Крајине у Народно позориште Републике Српске (Бр. 02/1-020-1625/98) донесена је истог дана. Предсједник Владе РС и потписник ових докумената био је Милорад Додик. Нејасно је зашто се у службеним актима из 1998. поново враћа у употребу назив Народно позориште Босанске Крајине, када је укинут 1994. године.

Након четири године рада, Љиљана Лабовић престаје да буде директор Народног позоришта Републике Српске. Нови директор, Жељко Стјепановић, именован је 26. јула 1998. Одлуку је потписао предсједник владе Милорад Додик.

Иако је директор Позоришта Љиљана Лабовић 27. децембра 1994. изјавила да ће позориште до 31. децембра 1996. *вршићи привремену функцију Народног позоришта Републике Српске* (вид.: Љ. Б. 28. 12. 1994: 6), никада није донесена одлука о престанку привремене функције и успостављању трајне.

Прва рајна 1992/1993. сезона

Глумачки ансамбл Народног позоришта Босанске Крајине током мирнодопских деценија свог постојања незнатно је мијењао састав. Поједини глумци су одлазили у ангажман у друга позоришта, старији у пензију, долазили су млађи, али основна структура ансамбла била је прилично уједначена. Крајем 1991. и током 1992. долази до значајног осипања ансамбла када готово половина глумаца напушта Бања Луку (Богданка Савић, Боривоје Ненић, Љиља Јосиповић, Борис Пржуљ, Златко Прегл, Никола Јурин и Борис Стојановић). У ангажман долазе Раденка Шева и Драгољуб Медојевић 1992. године, а 1993. Ведрана Јокић. Из ратом захваћених подручја стижу Жељко Стјепановић (Сарајево), Ђорђе Марковић (Зеница, крајем сезоне 1993/1994) и Данило Попржен (Загреб), који уз ансамбл наслијеђен из претходног времена (Добривоје Стефановић, Светлана Поповић, Гордана Милиновић, Добрица Агатовић, Војислав Шакић, Мирзета Јакшић, Ковиљка Шипка, Бошко Ђурђевић) формирају глумачку трупу која има снаге, знања и талента да сачува Народно позориште и у најтежим историјским временима. Након одласка седам глумаца, комплетан умјетнички сектор имао је 18 упосленика (шест глумица, осам глумаца, сценографа, лектора, инспецјента и суфлера).

Ратни директор, Небојша Зубовић, уз помоћ лектора и умјетничког директора, Милорада Телебака (који је стигао из Зенице), и властитих глумачких кадрова успјевају да редефинишу естетску слику бањалучког позоришта, створе репертоар и одиграју представе у свим мјестима у која су били позвани и на свим сценама које су посједовале минимум театарских услова. Током гостовања по Србији, у прољеће 1993. године, Небојша Зубовић, у интервјуу за *Борбу* 10. марта 1993, изјављује:

Што се умјетничке природе посла тиче ту нема никакве разлике са мирнодопском физиономијом Позоришта Босанске Крајине. (...) Не идемо на неке „ратне форме“, пригодне рецитале и комаде са тезом (Мишић 10. 3. 1993: 19).

Вријеме је оспорило ову изјаву. Из Извјештаја о раду умјетничког ансамбла од 18. јуна 1992. до 15. маја 1994, који потписује умјетнички руководиоца Милорад Телебак, јасно се виде репертоарска естетика и велика динамика рада током наведеног периода:

Што се тиче програмске активности, Позориште је од почетка своју програмску оријентацију и репертоарску политику прилагодило измијењеним политичким и друштвеним околностима и дословно је проводило: тежиште је дато на дјела из националне драматургије, а простор дјеловања знатно је проширен. Наиме, као једини српски професионални театар западно од Дрине, оно је морало да буде и Позориште цијеле Републике Српске и Републике Српске Крајине, као и носилац њихове културне везе са матицом, што ће илустративно показати подаци о гостовањима на тим просторима (ТЕЛЕБАК 1994).

Сезона 1992/1993, према *Књизи њредсїава од 1971*, почиње значајно раније него што је то уобичајено,⁷ 16. јануара 1992. До краја јуна игране су представе из претходних сезона: *Женски разїовори* Душка Радовића, *Јазавац њред судом* Петра Кочића, *Власї* Бранислава Нушића, *Укокаї мої мужа* (итал. *Non era la quinta, era la nona*) Алда Николаја (Aldo Nicolai), *Зора на исїоку* Гордана Мухића и *Игемо у лов* (фр. *Monsieur chasse! (Monsieur is hunting!)*) Жоржа Фејдоа (Georges Feydeau).

Прва ратна премијера одиграна је уочи Видовдана, 27. јуна 1992. Био је то сценско-поетски рецитал *Бескрај Країине* у режији Николе Јурина.⁸ Избор поезије су направили Миленко Стојичић и Боро Драгичевић, а аутор музике је био Милорад Кењаловић.

⁷ Позоришне сезоне почињу на јесен, а завршавају се почетком лjeta када почиње одмор за цијели колектив.

⁸ Јурин напушта Бању Луку у октобру 1992. и одлази у Зрењанин.

Љето 1992. за Народно позориште било је изразито радно. Током маја, јуна и јула одиграно је преко тридесет бесплатних представа⁹ за војску (*Јазавац ђред судом*, *Женски разјовори*, *Укокај мој мужа* и рецитали *Глумачки медаљони* и *Бескрај Крајине*) у граду, на ширем подручју града и у оближњим општинама (у Трапистима, Окучанима, Новој Тополи, Мркоњић Граду, на Мањачи, у Јаворанима, на Козари, у Горњим Подградцима, Скендер Вакуфу¹⁰, Бранешцима, Залужанима, испред манастира Гомјеница, у Дворани Борик, Соколском дому, касарни „Младен Стојановић“, у Хрваћанима, Станарима, Прњавору, Босанском Александровцу¹¹). Забиљежено је и играње пред чак три хиљаде гледалаца на заклетви Војске Републике Српске у касарни у Залужанима 18. јула 1992. и у Дворани Борик, на Видовдан, 28. јуна 1992, када је игран *Бескрај Крајине*. Повремено су приказиване и бесплатне представе за избјеглице.

Од 24. до 28. јула 1992. Позориште је гостовало у Републици Српској Крајини, у Книну, Обровцу, Србу, Бенковцу и Плашком са представом *Власи* Бранислава Нушића и рециталом *Бескрај Крајине*, о чему штампа биљежи:

Публика у овим мјестима топло је дочекала госте из Бања Луке који су уз сценске доживљаје на својој првој турнеји по Книнској крајини доживјели љепоту сусрета са људима, херојима, природом и баштином. Одржана у посебним условима ова гостовања значе почетак међусобних културних и других сртења и размјене програма, те сарадње представника различитих асоцијација двије Крајине (Ј. П. 31. 7. 1992: 8).

Након једног дана паузе послјије турнеје по Крајини, 30. августа 1992. Позориште одлази на Кочићев збор на Змијање, гдје пред 800 људи игра *Бескрај Крајине*.

Послије десетак дана „годишњег одмора“, одигране представе за војску и грађанство, играња рецитала *Бескрај Крајине* на затварању Ликовно-еколошке колоније Бардача–Србац (13. септембра 1992), Позориште креће на гостовање по Србији. Од 16. до 20. септембра 1992. ансамбл бањалучког позоришта игра комедију *Власи* у Ваљеву, Лозници (19. септембра на 58. Вуковом сабору), Крупњу, Шапцу и Земуну¹². Било је то прво путовање Позоришта кроз Коридор, једини копнени пут од западне Српске до Србије.

⁹ Подаци о премијерним играњима и гостовањима преузети из: *Књића ђредсјава од 1971*. Архива Народног позоришта Републике Српске.

¹⁰ Стари назив за Кнежево.

¹¹ Стари назив за Александровац.

¹² Сав приход од представе уплаћен је на рачун Кола српских сестара Бања Лука у корист рањеника и бораца. Вид.: М. Р. 20. 9. 1992: 13.

По повратку почињу припреме за прву премијерну представу у сезони 1992/1993. Дана 19. октобра 1992. у 17 часова¹³ одиграна је премијера представе *Семе* Мирољуба Недовића¹⁴, у режији београдског Бањалучанина Јовице Павића¹⁵.

Семе је трагедија карактера која приказује сву несрећу нашег етноса, и не само нашег, у којој се посљедњом реченицом антиципирају догађаји који су отпочели и чији се крај у том тренутку није назирао: *Пубијасмо се, а райи још није ни њочео* (Недовић 1990). Представа је урађена за 18 дана, а према ријечима редитеља представе Јовице Павића:

Ликови су добри, оптимална је подјела, а све улоге одличне. Представа је замишљена једноставно, умјетнички и технички одговарајућа за овај ансамбл (Ј. П. 8. 10. 1992: 11).

Новинар *Гласа српског* Миленко Киндл, поводом ове премијере артикулише своје виђење догађаја: „*Семе*“ *српског народа* *идага је процвјетало* (Киндл 1. 9. 1994: 7).

На прес-конференцији поводом прве премијере у сезони 1992/1993. ратни директор Небојша Зубовић изјављује да:

Позориште мора да ради иако је рат, иако су тешки услови за „обично“ живљење, а камоли за умјетничко стваралаштво и додао да скорашња премијера није само умјетнички него и чин патриотизма и снажног достојанства (Ј. Л. 16. 10. 1992: 12).

На истој конференцији за штампу истакнуто је да Позориште не би могло да функционише без помоћи Војске Републике Српске.¹⁶ Између осталих, значајну помоћ у раду Позоришта пружао је Инжењерски пук Првог крајишког корпуса ВРС којим је руководио начелник Лазар Косановић.¹⁷ Поред ВРС значајна је била и помоћ бројних спонзора и донатора.

Након премијерног и два репризна играња *Семена* ансамбл Народног позоришта одлази у Градишку гдје ову представу игра 25. октобра, пред 150 гледалаца на првом извођењу и 510 на другом. По повратку

¹³ Представа је почињала у 17 часова, да би послије представе могле да се прославе Дан позоришта и почетак сезоне, јер је полицијски час почињао у 22 сата.

¹⁴ За ову драму Недовић је 1991. добио једну од двије равноправне прве награде Удружења драмских писаца Србије и Телевизије Србије на конкурс „Бранислав Нушић“ и награду „Јоаким Вујић“ на Позоришним сусретима Србије 1991. године.

¹⁵ Јовица Павић (Бања Лука, 1957), позоришни редитељ и професор на Факултету драмских уметности у Приштини. Живи и ради у Београду.

¹⁶ У даљем тексту: ВРС.

¹⁷ ВРС је за Позориште обезбијеђивало нафту за агрегат, камион за транспорт декора, аутобус, материјал за сценографију, итд.

у Бању Луку представе се играју сваки дан са ријетким паузама. У децембру 1992. извођења постају рјеђа због велике хладноће, јер су једини извори топлоте биле лимене пећи, тзв. бубњаре, од којих је само једна била иза сцене.

Прва ратна премијерна представа приказује суочавање са реалним околностима у којима је ансамбл ослабљен одласком драмских првака у средине у којима је било безбједније, топлије и лакше.

Јовица Павић предухитрио је глумачки бродолом, а Недовићево је „Семе“ чаролијом метафоре посијано на крвљу натопљену крајишку земљу, моћну да изроди најљепше цвјетове. Цвјетове умјетности и театра! (ЛАБОВИЋ 13. 10. 1992: 14).

Представа је за само мјесец и по дана играња, 5. децембра, обиљежила мали јубилеј – двадесету репризу. Након овог свечаног догађаја главни глумац у представи напушта Бању Луку, као и један од епизодиста, што се појавило као проблем, јер су сви глумци из ансамбла већ били у подјели. Али, као што то бива у позоришту, други глумци преузимају улоге, Лепомир Ивковић из Народног позоришта у Београду и Слободан Велимировић, пензионисани глумац из Бање Луке, и већ крајем фебруара 1993. Позориште наставља са играњем ове представе. Од премијере до 10. априла 1993. одиграно је 30 реприза *Семена*, које је гледало око 10.000 гледалаца.

Упркос ратним дејствима дуж Коридора, београдска *Шовинистичка фарса 2. дио* гостује у Бањој Луци 26. јануара 1993. Ову популарну представу у режији Егона Савина, глумци Предраг Ејдус и Јосиф Татић играју у 14 сати за војску и у 18 за грађанство, а сав новац од улазница дарују Колу српских сестара.

Од 7. марта 1993. Позориште је поново било на гостовању по Савезној Републици Југославији¹⁸, које је трајало 12 дана. *Семе* је играно у Шапцу, Београду¹⁹, Новом Саду²⁰, Смедереву, Крушевцу, Приштини, Подгорици, Блацу, а *Јазавац ђред судом* у Раковици, Блацу и Сремској Митровици (три играња).²¹ На овој великој турнеји продато је 35.800 улазница, а дочек је у свим градовима, према свједочењу учесника (ШЕВА, ЧЕКИЋ), био изузетно топао. Позориште су, поред глумаца и

¹⁸ У даљем тексту: СРЈ.

¹⁹ Као знак пажње бањалучком позоришту, током играња у Народног позоришту у Београду, представа је снимљена са четири камере.

²⁰ То је било прво гостовање у Српском народном позоришту за 63 сезоне постојања бањалучког театра.

²¹ Глумци ненавикнути на електричну енергију заборављали су да укључе свјетло у хотелским собама, а идеју домаћина да се упале свијеће током вечере сви су енергично одбили (ШЕВА, ЧЕКИЋ).

чланова управе, дочекивали и представници власти који су неријетко држали говоре, о чему су извјештавали медији.²² Новинарка *Гласа српског* наводи да су о представи²³ писали *Полијтика*, *Вечерње новине*, *Лугус*²⁴, *НИН*, *Борба*, подгоричка *Побједа*, смедеревски *Наш глас*, новосадски *Дневник*, приштинско *Јединство*, новосадска *Сцена*, а све вријеме театар је „гостовао“ и на радио и на ТВ програмима југословенских информативних кућа. (ЈБ. 26. 3. 1993: 10).

Као незаобилазан наслов на репертоару српских, и не само српских, позоришта, 8. марта 1993. на сцени у Раковици премијерно је одигран *Јазавац пред судом*, у коме је главну улогу играо Бошко Ђурђевић.²⁵ Симбол отпора окупационој власти, Кочићев јунак, Давид Штрбац, слао је снажну поруку публици, о снази и непокорености народног духа, у времену када је требало истрајати у борби за слободу.

Трећа премијера у сезони 1992/1993. *Генерал Милан Недић*²⁶ Симише Ковачевића у режији Јовице Павића припремљена је за само 13 дана рада на представи²⁷ и одиграна на Велики петак, 16. априла 1993.²⁸ у 18 часова. Насловну улогу тумачио је првак драме Добривоје Стефановић. Сценограф је био Живорад Пећарић а костимограф Загорка Стојановић, гошћа из Србије. Редитељ представе истакао је да *Генерал Милан Недић*

није ни историографска ни биографска представа, нити јој је намера да рехабилитује генерала Недића (...). Наше су намере искључиво уметничке. Ми само расветљавамо трагедију једне одлуке којом се човек, породица, народ, пресуђујући себи жртвује за одбрану виших циљева (ЛАБОВИЋ 16. и 17. 4. 1993: 1).

Са редитељевом тврдњом да се не ради о историографској представи није сагласна новинарка *Гласа српског* која биљежи:

Скидајући копрене са фалсификоване историје, испрено, како то можда још једино умјетност и може Ковачевић и Павић подмећу нам

²² У *Гласу српском* свакодневно су објављивани извјештаји са играња, гдје су цитиране изјаве позоришних ауторитета, као и представника локалне власти.

²³ *Семе*.

²⁴ Текст у *Лугусу* „Док топови грувају“ написала је бањалучка новинарка Љиљана Лабовић.

²⁵ Представа је премијерно играна 6. фебруара 1987. у режији Ненада Бојића у којој је Давида Штрпца играо Никола Јурин.

²⁶ Драма о Милану Недићу написана је десет година раније, а прайзвједбу је имала у Београду, у Звездара театру 12. априла 1992.

²⁷ Добривоје Стефановић на почетку рада на представи имао је разрађен психолошки профил лика и научен текст улоге, што је убрзало процес рада.

²⁸ Тог датума обиљежена је 49. годишњица ускршњег бомбардовања Београда од стране савезника.

зачарано огледало у којем слика „по дефиницији“ зависи од онога ко се у њему (о)гледа (ЛАБОВИЋ 24. 4. 1993: 12).

Након премијере, готово свакодневно играју се представе до краја априла. На гостовање у Бијељину позориште одлази 2. маја 1993. када учествује на манифестацији Дан културе, у организацији Свесрпског сабора солидарности, на којој се током само једног дана одржава низ културних догађаја, од позоришних представа, промоција књига, емитовања филмова до рок концерата.

Своју културну мисију Народно позориште наставља 5. маја када креће на седмодневно гостовање у Книнску Крајину²⁹, гдје у Кореници, Плашком, Врховинама, Удбинама, Лапцу, Грачацу и Србу игра драму *Бенерал Милан Негих* и сатиру *Јазавац ђред судом*.

Утисци са гостовања у најзападнијој општини Републике Српске Крајине, у Плашком, као и дочек који су организовали домаћини, сликовито је забиљежен у *Гласу српском*:

Од десет па све до дванаест часова стрпљиво су испред Дома културе чекали долазак Крајишког народног позоришта Бања Лука. Са тулипанима, нарцисима, бијелим и ружичастим јоргованима сплетеним у шарене гирланде добродошлице у рукама многобројних домаћина, приуштили су бањалучким глумцима радост каква се ријетко доживи у умјетничкој каријери (ЛАБОВИЋ 9. 5. 1993: 7).

У Врховинама подно Пљешевица, на само осам километара од линије разграничења, ансамбл се сусрео са таблом на којој је писало: „Ратна зона. Не одговарамо за вашу сигурност“. Без обзира на опасност, ансамбл је одиграо представу, а послије завршетка, глумци су заједно са народом заиграли у колу.

У паузи између два путовања играју се представе за грађанство и за војску на матичној сцени. На нову турнеју Позориште креће 1. јуна 1993. када гостује у Сремској Митровици, а 2. јуна играло је у ревијалном дијелу 38. Стеријиног позорја, први пут у историји бањалучког театра. У Руми игра још двије представе, након чега се враћа у Бању Луку 5. јуна, а већ 8. јуна играло је у Костајници, а затим и у Петрињи.

Након одигране представе за санитет и авијацију на матичној сцени, 22. јуна 1993. Позориште креће на турнеју по Републици Српској. Првог дана у Теслићу одигран је *Јазавац ђред судом* у 12 часова, а у 18 часова *Бенерал Милан Негих*. Организатор је било Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“. Идућег дана гостовало је у Српцу,

²⁹ Мајско гостовање по Крајини омогућили су Српски радио Грачац, Команда Личког корпуса и личка привреда.

затим у Лакташима, у Трошељима (у Бази понтонског батаљона инжењерије Првог крајишког корпуса) и у Градишци на Сави 26. јуна.

Крајишко народно позориште 29. јуна 1993. поново игра у Книну, а затим у Дрвару. У своје сједиште се враћа 1. јула, а два дана касније играло је у Бранешцима и 5. јула још једном у Книну (двје представе у дану). У Бању Луку се враћа 6. јула, а два дана касније, 8. јула 1993, гостује на лјетној сцени театра „Гардош“ у Земуну на Фестивалу фестивала, гдје игра представу *Јазавац њедом*. Тим поводом Радомир Путник, умјетнички директор Фестивала, изјављује да је веома срећан:

што је видео ову представу, не зато што је дјело позоришта које, како је казао, ради у стравичним условима, него зато јер има умјетничко покриће. Она је умјетнички чин који је на врло лијепо начину доказао тезу да великих позоришних дјела нема без велике литературе (Лабовић 10. 7. 1993: 9).

Након Земуна Позориште наставља турнеју гостујући у Београду 9. и 10. јула, враћа се у Бању Луку, а 14. јула играло је у Чардачанима, затим у Дервенти и Окучанима. Прва ратна сезона завршава се још једним гостовањем у Книну са представом *Ђенерал Милан Недић*, на којој 21. августа присуствује 2500 гледалаца, и представом *Јазавац њедом* 22. августа, на којој је у публици било 2000 људи.

Репертоар у сезони 1992/1993. био је у складу са временом у коме је настајао: трагедија из сеоског живота *Семе Мирољуба Недовића*, свевремена сатира Петра Кочића *Јазавац њедом* и драма са историјском тематиком Синише Ковачевића *Ђенерал Милан Недић*. Иако скроман по свом обиму, репертоар у првој ратној сезони националног театра Републике Српске носио је снажну патриотску црту која се огледала у умјетничком али и историјском преиспитивању комунистичке идеологије која је неупитно етикетирали ђенерала Недића као националног издајника. У симбиози са Кочићевим слободарским духом и Недовићевом трагедијом, смјештеном у једно сасвим обично село *неде у Србији* (Недовић), репертоар је носио поруку о борби за слободу и љубави према властитом народу.

Позориште није бирало простор за игру уколико је постојала публика. Играло је у мјестима у којима театар никада није гостовао, која нису имала ни дом културе, а камоли позоришну сцену, нарочито у Книнској Крајини (Плашко, Грачац и др.). Свједок и члан умјетничког сектора Народног позоришта, инспиратор и пјесник Борислав Драгичевић, поводом гостовања по Книнској Крајини забиљежио је утиске са играња у Удбинама:

У основној школи „Даница Мајсторовић“ изненађење. У школском холу дочекала нас је мала позорница истог дана направљена. Још се осјећао мирис сирове борове даске. На веома скућеном простору изведена је само једна представа, а гледали су је и млади и одрасли заједно. Хол је био препун, неки су сједили, други стајали, а они који нису ушли гледали су представу кроз прозор (ДРАГИЧЕВИЋ 23. 5. 1994: 8).

У мјестима у којима није постојала позоришна сцена организатори су најчешће импровизовали постављањем дрвене бине у школској сали. Играти на таквој сцени за глумце је било изузетно напорно.

Други ратни директор и новинарка која је пратила и извјештавала о раду Позоришта, Љиљана Лабовић³⁰, сликовито је свједочила ратну стварност:

Радили смо без плата, без гријања, без дасака, плексигласа, ексера, боја, мастика, перика, тканина, шминке, сијалица, конца, лимова, шпер-плоча, стиропора, спужве, љепила, кламерица, конопца, без струје... без ичега – и стизали на вријеме (СТЕПАНОВИЋ, БРЂАНИН 1999: 60).

Током ратних сезона игране су најразличитије намјенске представе. За припаднике Станице милиције Центар, чланове Српске демократске странке, учеснике Комеморативног митинга „12 беба“, рањенике из касарне „Врбас“, чланове Карате клуба, раднике Југобанке, Мјешовиту авијацијску бригаду, учеснике Савјетовања о функционисању здравствене службе у условима рата 91/92, раднике Тржницу и многе друге.

Када би долазило до престанка напајања електричном енергијом, на матичној сцени се укључивао агрегат и тако је представа настављана са редукованим свјетлосним могућностима. Проблем се јављао на гостовањима гдје су техничке могућности биле лошије. Нпр. у Дрвару на игрању представе *Генерал Милан Недић* 30. јуна 1993. нестало је струје и публика је мирно чекала 50 минута да се настави представа.

Помоћ војске

Захваљујући доброј сарадњи са Војском РС, Српском војском Крајине и Војском СРЈ, Позориште је имало обезбијеђен превоз на гостовањима.³¹ Подршка и међусобна захвалност јавно су изражаване у број-

³⁰ Љиљана Лабовић (Бања Лука, 1963), новинар, дипломирани правник. Директор Народног позоришта РС, директор Музеја савремене умјетности РС, директор Дјечијег позоришта РС, носилац Ордена Његоша 3. реда и носилац ордена Витез умјетности и књижевности, који француска влада додјељује заслужним појединцима за њихово залагање у области културе и умјетности.

³¹ У Београду официри су обезбиједили смјештај за ансамбл по приватним становима на Канаревом брду, а позоришни аутобус је свраћао у касарне десетак пута да наточи гориво. У Подгорици домаћин Бањалучанима био је Дом војске СРЈ.

ним приликама. У свечаном говору прије играња представе *Генерал Милан Негућ* у Лакташима, 25. јуна 1993. командант Првог инжењерског пука, мајор Станко Вучковић, наглашава да је:

инжењерија Позоришту обезбјеђивала сигуран пут на гостовању, допремала нафту за агрегат док су зимус трајале пробе, а позориште је заузврат „стизало“ међу борце и умјетношћу кријепило ратничке дане (ЛАБОВИЋ 26. 6. 1993: 11).

Истом пригодом Борко Ковачевић, предсједник Извршног одбора Скупштине општине Лакташи, истакао је:

Свједоци смо преображаја Позоришта у прави путујући ансамбл, који даје свој допринос и учествује у овом рату. Представе на репертоару лишене су сваке комерцијализације, оне су поучне и потребне српском народу (Исто).

Слични говори одржани су и на другим гостовањима широм ратног подручја. Тако је у Трошељима, 26. јуна 1993. капетан I класе Ранко Миљатовић у обраћању члановима Народног позоришта нагласио:

Сви борци Војске Републике Српске знају колико ви чините за народ и какав је морални подстрек сваки ваш долазак међу нас и међу њих (...) Могу се мијењати команданти и директори, али сарадња Позоришта и народа остаје завјет будућности (ЛАБОВИЋ 27. и 28. 6. 1993: 14).

Конференцији за штампу поводом дванаестодневног гостовања, од 7. до 18. марта 1993. по СРЈ и РС Крајини, одржана је 5. марта 1993, два дана прије поласка на пут. *Глас српски* је на првој страници објавио текст о овој прес-конференцији. Том приликом помоћник команданта Првог крајишког корпуса, пуковник Милутин Вукелић, нагласио је:

Не желимо само војничке побједе, него и побједе духа. На крајишко позориште поносни су сви крајишки војници, јер су наши глумци уједно представници наше истине, херојства, борбе, морала и богатства српског народа (ЛАБОВИЋ 6. 3. 1993: 1).

Рад Народног позоришта био би знатно отежан или би у потпуности био онемогућен без помоћи војске, која је поред материјалне помоћи обезбјеђивала и сигурније путовање и играње у ратом захваћеним подручјима.

Крај првог дијела

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Архива Народног позоришта Српске Републике (*Књижа представља од 1971*, афише, плати, фотографије)

Глас српски 1992–1995.

ЈОВАНОВИЋ, Рашко В., Дејан Јахимовић. *Лексикон драме и позоришта*. Београд: Просвета, 2013.

СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ 1992–1998.

СТЕПАНОВИЋ, Саша, Бранко Брђанин. *Народно позориште Републике Српске Бања Лука: 70 сезона*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске, 1999.

ШЕВА, Раденка и Љиљана Чекић, интервју, 11. 10. 2022.

Чланци:

Б. (Божих) Љ. (Љиљана) „Именовани управни и надзорни орган.“ *Глас српски* (28. 12. 1994): 6.

ДРАГИЧЕВИЋ, Борислав. „Боинг“ окончао турнеју.“ *Глас српски* (23. 5. 1994): 8.

КИНДЛ, Миленко. „Умирање старог и рађање новог.“ *Глас српски* (1. 9. 1994): 7.

ЛАБОВИЋ, Љ. „Позориште као доказ опстојности народа.“ *Глас српски* (6. 3. 1993): 1.

ЛАБОВИЋ, Љ. „Бенерал Милан Недић.“ *Глас српски* (16. и 17. 4. 1993): 1.

ЛАБОВИЋ, Љ. „Сјетва будућности.“ *Глас српски* (26. 6. 1993): 11.

ЛАБОВИЋ, Љ. „И крајишко и народно...“ *Глас српски* (27. и 28. 6. 1993): 14.

ЛАБОВИЋ, Љиљана. „Добро дошли господине Павићу.“ *Глас српски* (13. 10. 1992): 14.

ЛАБОВИЋ, Љиљана. „Магична укрштеница.“ *Глас српски – Ревизија* (24. 4. 1993): 12.

ЛАБОВИЋ, Љиљана. „Дочекани са цвијећем.“ *Глас српски* (9. 5. 1993): 7.

ЛАБОВИЋ, Љиљана. „Међу најбољима.“ *Глас српски* (10. 7. 1993): 9.

ЛАБОВИЋ, Љиљана. „Ријеч управника: Љиљана Лабовић, ‘Прегасоу Бог даје махове’.“

У: СТЕПАНОВИЋ, Саша, Бранко Брђанин. *Народно позориште Републике Српске Бања Лука: 70 сезона*. Бања Лука: Народно позориште Републике Српске, 1999, 60.

Л. Љ. „Ко режира директоре?“ *Глас српски* (26. 6. 1992): 10.

Л. Љ. „Рат не спутава умјетност.“ *Глас српски* (16. 10. 1992): 12.

Љ. „Велики одјек гостовања.“ *Глас српски* (26. 3. 1993): 10.

МИШИЋ, Милутин. „Судбина – ратни управник.“ *Борба* (10. 3. 1993): 19.

„Одлука о оснивању Народног позоришта Републике Српске.“ *Службени гласник Републике Српске* бр. 23 (1994): 715.

„Одлука о Оснивању Народног позоришта Српске Републике Босне и Херцеговине.“ *Службени гласник српског народа у БиХ* бр. 9 (1992): 332.

П. (Прња) Ј. (Јагода) „Снага и љепота срастања.“ *Глас српски* (31. 7. 1992): 8.

П. (Прња) Ј. (Јагода) „‘Семе’ у октобру.“ *Глас српски* (8. 10. 1992): 11.

Р. М. „Бањалучани у Театру ‘Гардош’.“ *Политика* (20. 9. 1992): 13.

ТЕЛЕБАК, Милорад. *Извјештај о раду умјетничког ансамбла...* Бања Лука: Архива Народног позоришта Републике Српске, 1994.

Члан 9, I Главне одредбе, Устав Републике Српске. *Службени гласник Републике Српске* бр. 21 (1992).

Електронски извор:

Недовић, Милољуб Рики. *Семе*. 1990 <https://www.rastko.rs/drama/savremena/mnedovic-seme_c.html> 10. 11. 2022.

Ljiljana Ž. Čekić

**Consolidation and War Course of the National Theater
of the Republic of Srpska**
The first part

Summary

Over more than thirty years of the existence of the National Theater in Banja Luka as the national theater of the Republic of Srpska, a special artistic aesthetic has been created representing a synthesis of the theater cultural heritage of the Republic of Srpska and the artistic influence of the Serbian theater. Belgrade artists who worked in the Banja Luka Theater and whose origin was mainly from the Republic of Srpska played a dominant role in shaping a specific theatrical expression.

The first part of this paper is dedicated to the process of changing the name of the Banja Luka National Theater which took place in interaction with political events. The work of the Theater at the beginning of the Defensive Patriotic War and during the first war season adapted to the wartime way of work is analyzed. The repertory policy of the National Theater was clarified, as well as the composition of the acting ensemble, which underwent significant changes. Numerous guest appearances throughout the Republic of Srpska, the Republic of Serbian Krajina, and the Federal Republic of Yugoslavia, which could not have been realized without the help of the Army of the Republic of Srpska, Serbian Army of Krajina, and Yugoslav Army, are depicted.

Years of stormy and terrible events passed in continuous playing and faith in the healing power of theater. Life went on, the Theater got stronger, maintained continuity of work, and fulfilled its tasks in the cultural and patriotic mission.

Keywords: National Theatre, Republic of Srpska, repertoire, war, guest appearances.

ТАТЈАНА Д. ДАДИЋ ДИНУЛОВИЋ
 Факултет техничких наука Универзитета у Новом Саду*
 Стручни рад / Professional paper

ИЗМЕШТАЊЕ, РЕКОНСТРУКЦИЈА, ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА

САЖЕТАК: У теоријском смислу, рад је посвећен испитивању измештања, реконструкције, интерпретације и реинтерпретације уметничког дела сценског дизајна, које је претходно настало као самостални стваралачки рад. Уметничке праксе сценског дизајна развијене су из идеје измештања позоришне представе у галерију, где је главно питање било како интерпретирати или реинтерпретирати саму представу и доживљај представе у потпуно другачијем простору и времену, пред публиком чија се улога такође мења. Сада се, као следећи корак, отвара тема измештања оних дела сценског дизајна која су настала као самостална, а не примењена у позоришту, у нов простор и нов контекст. Чињеница је да већина ових радова почива на догађају, то јест на изведби, без обзира на скоро увек присутну компоненту излагачке форме. То значи да кад говоримо о уметничком делу сценског дизајна, готово увек говоримо о делу за једно, појединачно, непоновљено извођење. У фокусу текста биће анализа четири кустоска принципа измештања (реконструкција, реинтерпретација, ново дело и излагање процеса или процес као дело) коришћених у поступку креирања изложбе *Прекрајање* приказане у Музеју примењене уметности у Београду у септембру 2022. године. Ова перформативна изложба отворила је и ново питање: да ли је прекрајање самосталног дела сценског дизајна уопште могуће, или оригинални рад нужно постаје предлог за настанак новог?

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сценски дизајн, уметничке праксе сценског дизајна, кустоске праксе сценског дизајна, изложба *Прекрајање*.

Увод или Сценски дизајн између примењене и самосталне уметности

Уметничке праксе сценског дизајна настале су на идеји измештања позоришне представе у галерију, иницираној и развијаној захваљујући Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора, најзна-

* td.dinulovic@uns.ac.rs; td.dinulovic@gmail.com

чајнијој манифестацији на свету посвећеној излагању и представљању позоришта и сценске уметности. Од самог почетка, основно питање било је како интерпретирати или реинтерпретирати позоришну представу или њене делове, а, посебно, доживљај представе, у измењеном простору и времену, и пред публиком чија је улога, такође, измењена. О овој, важној дилеми пише Милош Хлавка (Miloš Hlávka) у уводном тексту каталога првог Квадријенала 1967. године, сматрајући да овакав уметнички жанр (сценографски и костимографски рад) није могуће излагати.

Можемо, међутим, истргнути део или фрагмент дела декора, костима, фотографија или неког типично уметничког детаља... позоришна уметност уживо, која се одиграва у тренутку наше перцепције, не може [се] излагати, али њене компоненте могу (Hlávka у Ptáčková 1967: 5).

Деценијама је Прашки квадријенале трагао за начинима измештања представе и њених сегмената у други и другачији контекст, са веома различитим успехом. Деценијама су на уметнички концепт велики утицај имале промене у позоришту, нарочито оне везане за разумевање сценског дизајна и сценског простора последње деценије XX и, посебно, прве деценије XXI века. Тако је излагање сценографије и костимографије, а затим и дизајна звука и светла у позоришту, доживело значајне промене. Озбиљан утицај на овај процес имала је Содја Лоткер (Sodja Lotker), драматург и уметнички директор Квадријенала у времену у ком је ова манифестација доживела најзначајније и најужбудљивије промене (2008–2016). Лоткер је тему излагања позоришта ван контекста позоришне представе, на теоријском и уметничком плану, поставила на раскршће¹ између архитектуре (простора) и уметности (сценске и визуелне), а затим и између јавног простора (града) и интимног (уметничковог) простора стварања.

Када говоримо о сценографији у позоришту као саставном сегменту сценског дизајна, као и о другим основним компонентама ове интердисциплинарне области (дизајну костима, светла и звука), говоримо о примењеној уметности која је у функцији позоришне представе. Ван позоришта, у излагачким праксама, сценски дизајн је, посебно током претходних десет година, успоставио сопствену логику и одвојио се од своје изворне апликативне природе. Тако је измештање позоришта у галерију иницирало, развило и утемељило веома широко поље за

¹ *Раскршће* је кустоско-архитектонски пројекат Содје Лоткер и Орена Сагива (Oren Sagiv), приказан на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2011. године, на тргу између Народног позоришта у Прагу и садашње Нове сцене (некадашње позориште *Laterna Magika*), као посебан програм.

истраживање, развој и настанак самосталних уметничких радова у области сценског дизајна. Ове праксе, прво уметничке, а затим и кустоске, развијане су, доминантно, у оквиру различитих наставних програма посвећених сценском дизајну и сценском простору, али и у оквиру наступа Србије на Прашком квадријеналу (2007–2023) у обе такмичарске категорије – Националној (Exhibition of Countries and Regions) и Студентској (Student's Exhibition). Значајна је и чињеница да је овакав приступ био награђен 2015. године, када су уметници, студенти и кустоси наступа Србије који су креирали рад *Процес*, освојили Златну медаљу за успостављање дијалога, прву и једину награду која је додељена Србији у историји ове манифестације. Значајно место у развоју најпре кустоских, а затим и уметничких пракси, свакако, припада и Бијеналу сценског дизајна, националном (1997–2006), а од 2022. године регионалном програму посвећеном овој области.

На теоријском плану, установљено је и развијено неколико дефиниција уметничких и кустоских пракси сценског дизајна. Дела сценског дизајна настају у интердисциплинарном пољу између архитектуре, извођачких и визуелних уметности, а доминантно су ослоњена на употребу сценских изражајних средстава. Њихова форма може бити различита, док исходи, термилошки и морфолошки гледано, припадају раније успостављеним уметничким дисциплинама (перформативна инсталација, вишемедијска интервенција или инсталација, просторна интервенција или инсталација, интерактивна изложба или галеријска поставка...). Ради прецизног одређења, за потребе изложбе *Прекрајање*², која је главна тема овог рада, успостављена је следећа дефиниција: уметничке праксе сценског дизајна су аутономна уметничка дела једног или више аутора, доминантно заснована на сценским изражајним средствима, јавно изведена и/или приказана у форми уметничких догађаја у архитектонском, сценском, медијском или виртуелном простору, као и друге уметничке форме које спадају у област сценског дизајна, што укључује просторне, медијске и комуникацијске аспекте дела; кустоске праксе сценског дизајна представљају кустоске концепте избора, излагања и/или извођења различитих уметничких дела сценског дизајна.³

² Изложба *Прекрајање* (ReTailoring), кустоса Татјане Дадих Динуловић, Сање Маљковић и Александре Пештерац, приказана је у Музеју примењене уметности у Београду, од 15. до 28. септембра 2022. године. Изложба је била део регионалне манифестације Бијенале сценског дизајна 2022. и међународног програма Нови Сад – Европска престоница културе 2022.

³ Прву теоријску дефиницију формулисао је Миодраг Шуваковић, сматрајући да се овим појмом „називају различите технике артикулације (пројектовања и физичке реализације) простора извођачких уметности: театра, балета/плеса, опере, перформанса, филма, спортских и политичких спектакла, спектакла популарне културе“ (ŠUVAKOVIĆ 2011: 634).

Посебно питање представља могућност измештања самосталних дела сценског дизајна у нов простор и нов контекст. Чињеница да већина ових радова почива на догађају, то јест и на излагању и на игри, упућује нас на то да, у случају ових пракси, готово увек говоримо о делу за једно извођење. Сходно томе, свако измештање дела у неки други контекст (просторни, временски, концептуални, медијски...) нужно значи и поновно промишљање свих компонената које дело чине. У теоријском смислу, за нас је кључно важно испитивање измештања, реконструкције, интерпретације и реинтерпретације уметничког дела сценског дизајна, а које је претходно настало као посебан стваралачки рад. У фокусу нам је анализа четири кустоска принципа измештања (реконструкција, реинтерпретација, ново дело и излагање процеса или процес као дело) коришћена у поступку креирања изложбе *Прекрајање*, приказане у Музеју примењене уметности у Београду у септембру 2022. године.

Контекст изложбе Прекрајање

Концепцијски, изложба *Прекрајање* јесте ретроспектива најзначајнијих исхода у области сценског дизајна, у периоду између 2013. до 2022. године, остварених на мастер и докторским студијама на Универзитету у Новом Саду. У проблемском погледу, изложба је схваћена као кустоски експеримент посвећен испитивању и осветљавању потенцијала измештања већ приказаних и изведених ауторских радова,

Сматра да је сценски дизајн настао из позоришне архитектуре, сценографског сликарства и аудиовизуелних техника артикулације извођачког простора, а да је наведене технике могуће сврстати у четири категорије: „(1) аудиовизуелну артикулацију сценског или вансценског ентеријера за извођење, (2) аудиовизуелну артикулацију сценског или вансценског екстеријера (отворена сцена, кварт, град, крајолик или средства транспорта /улица, пут, брод, авион, ракета/ као простор извођења), (3) аудиовизуелну артикулацију субег-простора, а то значи простора који је одређен хардверским и софтверским повезивањем реалног физичког ентеријера или екстеријера с виртуалним екранским просторима (BP) и (4) мултимедијалну артикулацију мрежног (нет) простора у дигиталној извођачкој уметности“ (ŠUVAKOVIĆ 2011: 634). Ову дефиницију допунила је Ирена Шентевска са још две технике: „(5) мултимедијална артикулација средстава комуникације између извођача и публике (визуелна комуникација у служби маркетинга и промоције сценског догађаја као производа културне индустрије) и (6) мултимедијална артикулација присуства сценског догађаја у медијској култури (с циљем документовања или медијске циркулације и редистрибуције сценског догађаја, у секундарном циклусу његове економске експлоатације)“ (ŠENTEVSKA 2008: 13). Моника Билбија наводи следеће: „Сценски дизајн. Аудио-визуелно-драмска умјетност чији је резултат самостално контекстуално ефемерно умјетничко дјело артикулације и театрализације простора, те драматизације догађаја, које се одвија негдје и траје у времену, чија је полазна или исходишна тачка текст, на који се ослања, и које је сачињено од различитих објеката распоређених у узајамном односу, гдје се под објектом не подразумевају само предмети него и тијела извођача и/или публике“ (BILBIJA 2021: 211).

а посебно, истраживању могућности компоновања радова веома различитих уметничких, формалних и медијских карактеристика у једну, комплексну целину – просторну, визуелну, звучну и драматуршку.

С обзиром на то да је у праксама сценског дизајна простор први и, најчешће, најважнији чинилац дела, основни кустоски задатак (осим селекције) био је да у простору Музеја примењене уметности сваки од четрнаест радова буде смештен на конкретно и, за њега, одговарајуће место. Истовремено, креативни процес рада са ауторима био је посвећен настојању да оригинални радови задрже суштинске елементе и карактеристике дела, а да притом доживе трансформацију неопходну за нови контекст. Успостављање односа између радова, па потом прилагођавање и усаглашавање сценских средстава појединачних радова у односу на друге чини специфичност овог процеса, која се огледа и у потреби успостављања чврсте драматуршке структуре укупног догађаја. Другим речима, креирање логичног и драматуршки прецизног редоследа извођења сваког од радова у односу на укупно време трајања изложбе било је посебно важно.

У процесу рада, а затим након завршетка изложбе и анализе која је уследила, установљена су четири доминантна кустоска принципа измештања дела сценског дизајна, заснована на начину трансформације радова током креативног процеса, конкретне поставке у простору Музеја, начина извођења радова, као и учешћа публике и њеног односа према делима – *реконструкција, интерпретација, настаanak новој дела и излажање процеса и процес као дело.*

Принципи измештања уметничких дела сценског дизајна

Принцип 1: РЕКОНСТРУКЦИЈА

Вечера, Драгана Баћовић⁴

Оригинално извођење

Рад *Вечера* је чулна интерактивна инсталација, оригинално изведена у објекту некадашњег предузећа „Југошпед“ у Београду, у простору који је служио за обедовање (менза). У концепцијском смислу, рад је посвећен преиспитивању сећања и носталгије, и њиховом уклапању

⁴ Драгана Баћовић (Никшић, Црна Гора, 1989) је сценографкиња. Завршила је основне студије позоришне и филмске сценографије (2012) на Факултету за уметност и дизајн у Београду, и извела мастер уметнички рад из области Сценске архитектуре и дизајна (2021). Живи и ради на релацији Црна Гора – Србија. Најчешће ради као сценограф на филму, у дугометражним и кратким играним серијама и другим видео-форматима. Рад *Вечера* оригинално је изведен 27. јуна 2021. године.

у одговарајући референтни оквир из кога ова два феномена делују на ауторку, у тренутку извођења, а исказан је у комплексној вишемедијској форми (поставка у простору, артефакти, тактилна, олфакторна, звучна и инсталација укуса). Инсталација је постављена у изразито сценичан простор јасног значења, и има излагачки и изведбени део. Излагачки део чине дугачки трпезаријски сто, прекривен белим столњаком, и шеснаест столица. На столу је шеснаест тањира-инсталација, сачињених од личних предмета и кадрираних као приказ из сећања ауторке. Тањери су инсценација сећања употребом различитих изражајних средстава – цртежа, обележених или преписаних текстова других аутора, ауторских текстова написаних на папирима и разгледницама, фотографија, мириса, материјала различитих текстура и боја. Звучну слику чини монтирани аудио-запис атмосфере различитих простора и догађаја, такође, инсценација сећања. Изведбени део је драматуршки пажљиво осмишљен. Догађај почиње у сумрак, када се мешају дневно светло из кровне лантерне и вештачко светло две лампе са стола, а завршава се у ноћи. Публика (шеснаест гостију) до трпезарије долази пролазећи кроз напуштене просторе објекта, седе за сто и испитује, додирује и мирише све што је на тањиру. Свако има свој тањир. Конобар доноси и служи „сферу“, укуса направљеног за тај конкретни тањир и конкретно сећање. Публика, затим, устаје, разговара, прегледа и испитује друге тањире-сећања, проба друге укусе. Рад траје између 30 и 40 минута. Ауторка је присутна, али скривена у простору некадашње кухиње.



Сл. 1. *Вечера*, Драгана Баћовић, зграда „Југошпеда“ у Београду

Реконструкција рада

Реконструисани рад⁵ *Вечера* и даље је вишечулна интерактивна инсталација, заснована на наставку истраживања и преиспитивања феномена сећања и носталгије, из позиције протока времена. Овога пута, излагачки део рада чине мањи број тањира у функцији инсценације сећања (11) и мањи број места за госте. Измена је иницирана димензијама простора у који је рад смештен. Истовремено, специфичност кустоског концепта је избор управо овог простора који је једним делом отворен ка улици захваљујући великом стакленом делу фасаде. Рад више није интиман, већ његова позиција у простору омогућава комуникацију с публиком унутра, али и са оном на улици. Треба нагласити да је ова кустоска одлука значајно изменила извођачку компоненту рада. Ауторка је за ову прилику позвала на вечеру велики број гостију па је, због реда који је на почетку извођења формиран, било неопходно интервенисати и донети додатни број столица, за седење на другој страни стола. Тако је један тањир-сећање делило двоје људи, у једном тренутку. Такође, сто за припрему и сервирање укуса, заједно са куварицом и конобаром, сада је видљив, па је ова промена постала део самог догађаја. Ни ауторка није више скривена, већ је и она, као и њена инсценирана сећања, изложена очима публике. Читав приказ додатно је изложен и очима случајних пролазника. Рад траје око 120 минута.



Сл. 2. *Вечера*, Драгана Баћовић, МПУ; фото: Јована Јаребица

⁵ Рад је изведен 24. септембра 2022. године, у 19.00 сати.

Принцип 2: (РЕ)ИНТЕРПРЕТАЦИЈА

Ходочасник, Владимир Савић⁶

Оригинално извођење

Рад *Ходочасник* је перформанс са елементима монодраме и мјузикла, изведен у школском дворишту Основне школе „Славко Родић“ у Бачком Јарку, и исказан у комплексној вишемедијској форми (текст, графит, аудио-рад, компонована музика, извођење, дизајн светла, дизајн звука). Дело, у коме је Савић и аутор и извођач, настало је у трагању за одговором на интимно питање (Ко сам ја?), конфронтирајући ауторова претходна и садашња стања, идеолошке ставове и животне потребе (циљеве). Он је, тако, успоставио динамичан однос личних животних принципа и навика – улице, фудбалског навијања и рејв журки, с једне стране, и религије и верских принципа, с друге, те формирања



Сл. 3. *Ходочасник*, Владимир Савић, двориште ОШ „Славко Родић“ у Бачком Јарку

⁶ Владимир Савић (Нови Сад, 1988) архитекта је и сценски дизајнер. Завршио је основне и мастер академске студије Архитектуре и урбанизма (2013), као и мастер уметничке студије Сценске архитектуре и дизајна (2016) на Факултету техничких наука у Новом Саду. Докторат уметности из области сценског дизајна одбранио је 2022. на истом факултету. Бави се архитектонским пројектовањем, ефемерном архитектуром, сценографијом, снимањем хип-хоп музике, видео-артом, рекреативно тренира аикидо и иде на фудбалске утакмице. Рад *Ходочасник* оригинално је изведен 16. октобра 2021.

породице и успостављања одговорног односа према себи и друштву. Рад је, доминантно, извођачки и одвија се у делу школског дворишта. Простор је јасно артикулисан као сценско-гледалишни, за мали број гледалаца, чији „сценски фронт“ (спољашњи зид школе) чини ауторски графит који, током извођења, бива довршен. У чину извођења аутор користи различита изражајна средства као исказ о свим својим интересовањима и љубавима попут „блејања“ у крају, цртања графита, креирања и извођења хип-хоп и техно музике, пушења цигарета, конзумирања пива, употребе пиротехнике, те исповести (читања Светог писма) и сусрета са вољеном особом. Сценски простор је артикулисан сценским светлом. Текстови и музика хип-хоп песама су ауторски, а звучна слика је изграђена истовременом репродукцијом снимљеног материјала и живим извођењем. Костим је саставни део извођења. Рад траје 35–40 минута.

(Ре)интерпретација рада

Рад *Хогочасник* сада⁷ је вишемедијска перформативна инсталација, и даље комплексне форме (текст, графит, аудио-рад, компонована музика, извођење, дизајн светла, дизајн звука). Измењене околности (нови простор, временска дистанца, број и врста публике) иницирају и измене самог рада. Најважнији просторни елементи попут зида испаног графитима, плишане играчке као ауторов алтер его и аутентичне реквизите, у потпуности су задржани. Оригинални ауторски драмски текст замењен је новим сачињеним од прича о конкретним животним догађајима. Најзначајнија измена и овде је иницирана кустоским приступом, тј. захтевом да глумачки аспект оригиналне изведбе буде замењен претходно снимљеним аудио-записом новог текста. На тај начин рад мења првобитну форму и постаје вишемедијски перформанс. Хип-хоп музика, написана и компонована за оригинално извођење, задржана је у потпуности. Рад сада има излагачку и перформативну компоненту. Излагачку чини поставка свих поменутих елемената у простору, укључујући аудио-запис који публика може да слуша путем слушалица. За изведбени део, простор бива додатно сценски осветљен и озвучен, аутор је и извођач, а звучну слику чине репродукција записа, и говор и певање уживо. Бива успостављен и гледалишни простор, а с обзиром на то да је рад видљив и са улице, пролазници, такође, постају публика. Нова изведба добија нову форму, у новом простору, обраћајући се много широј, углавном непознатој, публици, али задржава основни концепт – да буде исповест једног ходочасника, како то аутор наводи. Рад траје 26–30 минута.

⁷ 22. септембар 2022, у 20.00 сати.



Сл. 4. *Ходочасник*, Владимир Савић, МПУ; фото: Немања Кнежевић

Принцип 3: НОВО ДЕЛО

Мирисне љриче, Зоја Ердeљан⁸

Оригинално извођење

Рад *Мирисне љриче* изведен је у форми вишемедијске изложбе (поставка у простору, олфакторна, визуелна, тактилна и звучна инсталација), у кући у насељу Мала Америка, у Зрењанину. Дело је омаж свим „мирисним причама“ испричаним и сакупљеним током 2020. године, а потом препричаним сценским средствима, у простору куће која, у том тренутку, нема ни сталног власника ни станара. Мирис је овде, потпомогнут визуелним, тактилним и аудитивним средствима, у функцији инсценације сећања, а наратив за рад настао је на одговорима две стотине испитаника на питање *Који догађај љовезује с мирисом?* Ове (мирисне) приче ауторка, затим, представља атмосфером и инсталацијама у шест просторија куће у Зрењанину, од којих је свака посвећена једној мирисној категорији: парфем, детињство, море, природа, кућа и храна. Пролог у мирисне просторе куће су колица на

⁸ Зоја Ердeљан (Зрењанин, 1995) сценска је дизајнерка. Завршила је основне академске студије Сценске архитектуре, технике и дизајна (2018) и мастер уметничке студије Сценске архитектуре и дизајна (2020) на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду. Студент је докторских уметничких студија Сценског дизајна на истом факултету од 2020. године. Бави се сценском и визуелном уметношћу, пројектовањем у области сценске архитектуре, као и продукцијом и реализацијом уметничких пројеката у области сценске архитектуре и дизајна. Рад *Мирисне љриче* оригинално је изведен 19. септембра 2020.

улазної тераси за прављење слаткиша од шећерне вуне намењених публици. Рад траје све док има заинтересоване публике.



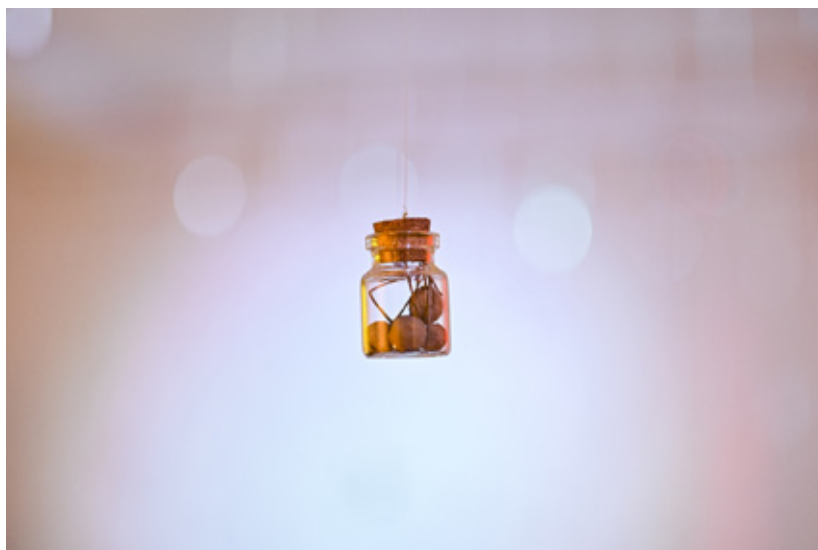
Сл. 5. *Мирисне ѝриче*, Зоја Ердељан, кућа у Зрењанину

Ново дело

Рад *Мирисне ѝриче* сада⁹ је комплексна вишемедијска поставка у простору (олфакторна, визуелна, тактилна и звучна инсталација). Три су аспекта утицала да концепт рада буде измењен, тј. да дело изведено у кући у Зрењанину постане ослонац или чак предлог за наставак новог рада. Први аспект тиче се чињенице да је оригинални рад настао у садејству са простором куће у којој је изведен и да, као такав, није могао бити ни реконструисан, ни интерпретиран. Нови и другачији простор, а посебно његов волумен, као и измештање у други град, неминовно су захтевали и ново промишљање. Други аспект тиче се временске дистанце од две године која је утицала на ауторски однос према већ архивираним причама. Најважнији аспект тиче се кустоског захтева да једна (лична, ауторска) прича о стаблу и мирису липе, изостављена и претходно неиспричана, уђе у текстуални предлог новог дела. Управо на тој причи настаје кључни сегмент рада – суптилна и изразито поетична инсталација стаклених бочица, са деловима липе затвореним у њима, постављена у простор као лебдећа структура у форми крошње. Она постаје централни део излагачке компоненте рада, у поетичком, естетичком и значењском смислу. Излагачка компонента

⁹ 22. септембар 2022, у 19.00 сати.

у потпуности је доминантна па су, осим наведене инсталације, ту још и три претходно инсцениране приче. Једна од њих, прича о херцеговачкој кадуљи, сада има другу форму презентације – окамењену биљку изложену на постаменту. Извођачки део остаје готово идентичан – публика има прилику да осети мирис и укус шећерне вуне коју занатлија прави специјалним апаратом, на својим колицима, пред публиком. Рад траје све док има заинтересоване публике.



Сл. 6. *Мирисне њриче*, Зоја Ердељан, МПУ; фото: Јована Јаребича

Принцип 4: ИЗЛАГАЊЕ ПРОЦЕСА ИЛИ ПРОЦЕС КАО ДЕЛО *Двоје*, Драгана Вилотић¹⁰

Оригинално извођење

Рад *Двоје* је вишемедијска просторна инсталација, изведена у Великој сали Културне станице „Свилара“, у Новом Саду, у комплексној форми (двоканални видео-рад, аудио-рад, поставка у простору). Дело почива на транспоновању простора приче о „универзалних двоје“, Адаму и Еви, у сценски простор, као и на одређивању начина суделовања публике којим рад постаје целовит.

¹⁰ Драгана Вилотић (Нови Сад, 1980) архитекта је и сценска дизајнерка. Завршила је основне и мастер академске студије Архитектуре и урбанизма (2005), као и докторске уметничке студије Сценског дизајна на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду (2021). Бави се сценографијом, дизајном сценских догађаја, сценском архитектуром и критиком сценског дизајна. Рад *Двоје* оригинално је изведен 29. јануара 2021.

На основу текста библијске приче о Адаму и Еви, драмски простор Рајског врта постаје сценски простор блискости, који у измењеним условима живота данас нестаје, а устаљена осуда два бића у Рају мења се у саосећајну позицију публике и омогућава поновно успостављање те прекинуте везе (Вилотић у: DADIĆ DINULović 2022: 155).

Рад је посвећен креирању простора блискости која је у савременом друштву, посебно у условима пандемије 2020. и 2021, угрожена обавезном физичком дистанцом. Излагачки и извођачки део рада су у потпуности прожети. Реч је о наспрамној поставци две видео-пројекције грудног коша као места или простора у коме се, како ауторка наводи, чува љубав, и, с друге стране, посматрача чијим се присуством физички и психолошки, слушалицама које обједињеним звуком прожимају обе пројекције, представља веза две раздвојене особе. Драматургија рада је прецизно осмишљена, па је у простору у сваком тренутку само један гледалац/учесник. Рад траје колико и аудио-визуелно дело (5 минута), а извођење док има публике.



Сл. 7. *Двоје*, Драгана Вилотић, Културна станица „Свилара“ у Новом Саду;
фото: П. Узелац

Излагање процеса или процес као дело

Рад *Двоје 2022*¹¹ је вишемедијска просторна инсталација (3д штампање у реалном времену и простору извођења, аудио-рад, поставка у простору, присуство), заснована на излагању процеса стварања. Две су теме утицале на промене настале у овом делу. У концептуалном смислу, околности настанка рада значајно су измењене. Прича о „двоје“ из 2020. говори о времену пандемије, када изоловани и усамљени потенцијални партнери нису ни могли да се сретну. Време за „двоје“ у 2022. је, како ауторка наводи, ратно време, време непосредне опасности, у коме се „ново двоје“ још нису срели. Једно је ту, а друго тек треба да настане. Рад има излагачку и извођачку компоненту. Излагачки део чини штампани грудни кош, изложен у једном од три мала излога. У другом је штампач који сваког дана одштампа по једно ребро, и који је озвучен. У трећем су већ одштампана и обележена ребра, спремна да буду састављена, и оригинални звучни запис на слушалицама. Други грудни кош, привремени, настаје у извођачком сегменту рада. Ауторка седи за столом на коме су одштампана ребра, чисти их и даје публици по један пар. Публика се придружује чишћењу. Онда сви, према упутствима ауторке, састављају грудни кош, држећи делове сопственим рукама. Рад траје 40–50 минута. Пролазници могу да виде шта се унутра догађа.



Сл. 8. *Двоје 2022*, Драгана Вилотић, МПУ; фото: Јована Јаребица

¹¹ 27. септембар 2022, у 19.00 сати.

Кустоске праксе и њихов утицај

Испитивање могућности и оправданости измештања самосталних дела сценског дизајна у нови контекст, а пре свега њихових извођачких компоненти, као и креативни рад са ауторима, упућивали су у почетку на закључак да оригинално дело може бити само предлог за наставак новог. Током неколико месеци рада, међутим, и посебно након завршетка изложбе, разговора који је уследио са ауторима и позваном публиком,¹² као и критичке анализе свих примењених поступака и конститутивних елемената изложбе, било је јасно да је измештање могуће, али под одређеним условима.

Кључно питање овде је како нови контекст утиче на ново дело. Јасну аналогију могли бисмо да успоставимо са транспоновањем позоришне представе креиране за конкретан амбијент у позориште са, најчешће, конвенционалном конфигурацијом сценско-гледалишног простора. Много је оваквих примера па знамо колико је промишљања и ангажмана потребно да би представа била пренета и суштински прилагођена новом окружењу, као и колико је сложен и неизvestан тај процес. Друго питање тиче се улоге кустоса у трансформацији оригиналног дела. Овде бисмо могли да направимо аналогију са кустоским праксама у савременој визуелној уметности у којој, већ деценијама, кустос постаје равноправни стваралац у настанку једне изложбе.

Многе недоумице и дилеме, наравно, и даље остају. Чињеница је да је сценски дизајн као уметничка област, али и као кустоска, релативно нова и да је даље истраживање на уметничком, феноменолошком и теоријском плану неопходно, али и сасвим извесно.

ЛИТЕРАТУРА

- BILBIJA, Monika. *Istraživanje individualnog i kolektivnog identiteta u Bosni i Hercegovini: umjetničko delo scenskog dizajna*, doktorski umetnički projekat. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2021.
- DADIĆ DINULović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost*. Beograd: Clio; Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2017.
- DADIĆ DINULović, Tatjana (ur.). *Prekrajanje*. Novi Sad: Fakultet tehničkih nauka, 2022.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *A Mirror of World Theatre*. Prague: Theatre Institute, 2015.
- ŠENTEVSKA, Irena. *Swinging 90's: scenski dizajn u Srbiji 1990–2000*, magistarski rad. Beograd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2008.
- ŠUVAKOVIĆ, Miodrag. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.

¹² Разговор је, као закључни догађај изложбе, одржан у Музеју примењене уметности, у простору изложбе, 28. септембра 2022. године.

Tatjana D. Dadić Dinulović

**Displacement, Reconstruction, Interpretation, and Reinterpretation
of a Scene Design Artwork**

Summary

In a theoretical sense, the paper deals with the examination of the displacement, reconstruction, interpretation, and reinterpretation of an artistic work of scene design previously created as an independent creative piece. Artistic practices arose from the idea of the displacement of theatre performances into the gallery. The main question was how to interpret or reinterpret theatre performance and the experience of the performance in a completely different space and time and in front of the audience whose role also changed. Now, as the next step, the topic of displacement of independent pieces of scene design to a new space and a new context has been opened. The fact is that most of those works are based on the event, that is, on the performance, regardless of the almost always present component of the exhibition form. This would mean that, when we discuss the artistic work of scene design, we almost always discuss an artwork for a single performance. This paper focuses on the analysis of four curatorial principles of displacement (reconstruction; reinterpretation; new piece; exhibiting process or process as a piece) used in the process of creating the *ReTailoring* exhibition held at the Museum of Applied Arts in Belgrade in September 2022. The exhibition raised a new question – is retailoring possible or is the original artwork a basis for the creation of a new one?

Keywords: scene design, artistic practices of scene design, curatorial practices of scene design, exhibition *ReTailoring*.

МИЛАН А. МАЂАРЕВ

Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Кикинда*
Стручни рад / Professional paper

СЕДАМ НОСОРОГОВИХ КОЖА¹

САЖЕТАК: Жожеф Нађ (рођен 1957. у Кањижи) плесач је, кореограф, сликар, фотограф, глумац, позоришни и филмски редитељ који је у својим представама заступник уметности без уметности. *Пекињска љајка*, његово прво кореографско остварење (1987), настало је после десетогодишњег плесачког рада и одмах га је представило као зрелог и иновативног аутора. Ове године је 35 година откако је настало *Седам носорогових кожа* – друга ауторска представа Жожефа Нађа. Ова представа до сада није била предмет театролошке анализе у односу на неке његове представе које су имале атрактивнији фестивалски живот. У тексту сам рекреирао анализу представа какву сам применио у књизи *Театар љокрејџа Жожефа Нађа*: текст о представи из програма, како је настао наслов представе, како је припремана представа, моје тумачење представе и доступна критичка рецепција.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: уметност без уметности, театар покрета, тема смрти, маске, марионете.

* mmadjarev@gmail.com

¹ СЕДАМ НОСОРОГОВИХ КОЖА

Позориште Јел

Danse macabre (Мртвачки плес)

Режија и кореографија: Жожеф Нађ

Учествују: Жерар Гурдо, Ласло Худи, Мари-Елен Мортире, Жожеф Нађ, Кетлин Рејнолдс, Ласло Рокаш, Жожеф Шарвари, Силвија Села, Ђерк Сакоњи.

Сценографија и костими: Гури

Асистент на костимима: Мари-Кристин Мерзеро

Асистент на сценографији: Жан-Ив Бушико

Светло: Пјер Жако Декомб

Оригинална музика: Елен Саж

Сарадници: Данијел Лалу (ударалјке), Мишел Буријет (хармоника)

Допунска музика: Arvo Part and Ganelin

Премијера у Орлеану 24. новембра 1988.

Опумоћени Centre de Production Chorégraphique d'Orléans.

Продукција: Théâtre de la Ville / Centro di Produzione Inteatro Polverigi. Претпремијера на Фестивалу de Polverigi (Италија) у јулу 1988. уз помоћ A.F.A.A.

„Ја сам рат“ (Жорж Батај).

„Ништа није тако важно као одржавање крхкости везане за патњу. Сви смо ми осакаћени, сама наша осећајност постала је један од облика болести. Реч којом се данас (осакаћеност, прим. М. М.) назива је алергија. Алергија се поистовећује с појединим органом или читавим организмом, увлачи се под кожу или у нервни систем патолошке преосетљивости. Нешто је изједначава са сржи нормалног живота и она у нама доживљава бродолом. Можемо да бирамо само између носорогове коже и алергије“ (Бела Хамваш).

„Страх од смрти и сама смрт представљају најопштије сазнање људи. То суочавање с непобедивом моћи смрти потврђује се у духовном чину, оно је иницијација. Ја сам га стекао преко прича мог деде и његове смрти, његовог бесловесног, паралишућег страха да му је дошао крај који је упознао за време рата.

Сећам се да ми је пред саму своју смрт отплесао свој одлазак на онај свет, био је то плес мртвачких бледих заноса, гротеска о земаљским својствима човека и истовремено ритуал тела у распадању. Сигурно је тим плесом хтео да олакша смрт која је долазила. За мене је то било учење, преношење највишег сазнања. Његова је смрт, међутим, била ужасна, одлазак је протекао у мучењу, агонија је трајала седам дана. Губио је глас, а глас је настављао да прича. Нисам више могао да слушам приче којих је желео да се отараси, а разумео сам их, јер сам сваки дан клизио у исту психолошку крхкост као и он чупајући са себе по једну кожу равнодушности. Агонија је трајала седам дана. Представа прича ту причу.“²

Наслов представе

„Седам носорогових кожа, то је у вези смрти мога деде који је недељу дана имао агонију. У исто време сам читао једно Хамвашево дело где он говори о кожи која се мења, штити и дебела је као носорогова кожа. И тако сам спојио те две ствари.“³

Припрема

Стваралаштво Јожефа Нађа од 1987. до 2003. године се може поделити на четири циклуса, који нису хронолошки већ тематски повезани: локална митологија са представама *Пекиншка ђајка* (1987), *Седам носорогових кожа* (1988) и *Орфејове лесиве* (1992); кањишке круг(ове)

² Програм представе *Седам носорогових кожа*, Београд, 15. новембар 1988.

³ Јожеф Нађ, Архив Милана Мађарева, Интервју Милана Мађарева са Јожефом Нађем, током 37. БИТЕФ-а, Београд, 2003.

са представама *Комедија ѿемѿио* (1990) и *Анаѿиомија звери* (1994); литерарни извори са представама које су инспирисане драмским текстом – *Војцек* (1994) и *Сѿиража* (1999) која је инспирисана животом Франца Кафке, док се у театру суштине налазе представе *Филозофи* (2001), *Дневник једноѿ неѿознаѿоѿ* (2002) и *Нема више неба* (2003) (МАЂАРЕВ 2011: 66).

У већини ових представа су присутне теме самоубиства и смрти. Ако на самоубиство гледамо као на лични и својеволјни чин одласка из живота, онда заправо постоји само једна велика тема, а то је тема смрти. У својој другој ауторској представи – *Седам носороѿових кожа*, Нађ се бави темом смрти Ференца Хајаша, његовог деде са мајчине стране.

„Тема смрти је највећа животна мистерија коју не можемо дешифровати, а када је решимо, биће касно, јер ћемо отићи у ту димензију. Рад са маскама и марионетама је некако најближи да би се отворио простор те мистерије смрти. Интересује ме шта се враћа и како се може комуницирати с тим димензијама“ (НАЂ 2004).

У жељи да открије шта се крије пре преласка „на другу страну“ Нађ је током припреме и у представи *Седам носороѿових кожа* користио разне врсте маски, марионете и стварање човеколиких марионета. Међутим, Нађ не полази од написаног сценарија, већ од магле у коју заједно ступа са својим ансамблом.

„Кренемо од магле. Све је визија. Хоћу и сам да идем путем који се укаже тек на крају тунела након извесног времена. Нећу ментално ништа да припремам. Сам све *демонсѿирам* (курзив М. М.), испитујем глумце како они могу да уђу у ту магловиту материју. Фиксан је у почетку само простор и низ мотива које задајем. Укратко ситуација. Никада не намећем своје идеје, него дајем слободу зрелог размишљања. Послије неколико месеци цела структура представе постаје фиксна. Тако долазимо до онога што ја зовем – простор комада. Зато ме у том процесу не занима само моја идеја. Међутим, и у таквом процесу неко мора бити водитељ, нека врста медијатора“ (НАЂ 2002: 43).

На основу Нађових речи о креативном процесу можемо закључити да он сâм својим телом и покретима нуди почетни оријентир за ансамбл који даље са њим развија те идеје, које се постепено слажу у простор комада. Односно, рекреирао је сећање на страх од смрти његовог деде током Великог рата. Међутим, Нађ није био непосредно присутан када му је деда умирао, већ је ту причу чуо од своје мајке и баке (вид. БЛЕДЕ 2007: 107). Поново је узео улогу (не)поузданог сведока-интерпретатора као у представи *Пекинѿка ѿаѿка*. Током разраде идеја и сценских материјала кроз импровизације он се понаша као филозоф, који спроводи акционо истраживање смрти, али не користи

речи, већ форму театра покрета. Нађ је инспирисан делом *Фегон* Платона који је рекао да је филозофија увежбавање смрти, а филозофирање – припремање за смрт. Платон је заступао став да се филозофи баве само темом смрти и умирањем.

Стивен Арон, аутор књиге *Сѝрах од насѝуѝа*, саопштава сазнање будисте Рошија да у Јапану постоје три темељна страха: страх од смрти, страх од лудила и страх од наступа, и да их повезује одлазак у непознато (вид. Арон 2000: 7). За Јожефа Нађа страх од дедине смрти (одлазак у непознато) била је духовна иницијација која је постала део локалне митологије Каѝиже у представи *Седам носороѝових коѝа*. Он дели однос према миту као и његов омиљени писац Бела Хамваш:

„Ако се човек и његово дело претворе у мит, губе лично обележје, а покреће се и необичан процес. Мит себи привлачи свако дело, чак сваки чин и сваку мисао који одражавају неку сродност с надљудским симболом. Док мит живи, дотле расте. Критеријум онога што је стопио у себе и што је садржај мита, више није да ли се то заиста збило, него колико обогаћује и проширује јединственост мита. Веродостојност мита је другачија од историјске веродостојности. За историју је једино важно да ли се нешто збило или није. Митски реалитет гледа да ли је *неѝѝѝо истѝѝѝина или није* (курзив М. М.)“ (Хамваш 1994: 245)

Бела Хамваш је уочио појаву да коментари у сликарству и музици постају важнији од самог уметничког дела. Акценат се померио са стваралаца на тумаче у уметности и тумаче уметности. Следствено томе, теоретичари су пласирали у прво време радикалну идеју која је временом прихваћена – о смрти уметности.

„Ускоро ће бити занимљивије оно што се буде писало о модерном сликарству него само сликарство. Ситуација је слична и у музици. Генон наше доба назива *добом коменѝѝара* (курзив М. М.), у смислу што нисмо способни да стварамо веродостојне текстове. Наша је снага у тумачењу. Модерно сликарство и музика су изврсни примери како коментар може да буде бољи од уметничког дела. Настала је она ретка ситуација кад се примарна инспирација налази у схватању, дело може бити и споредно, једино је зато створено да буде исходиште“ (Хамваш 1994: 179).

Са ове временске дистанце може се рећи да је доба коментара наставило да се развија да би полако освојило и књижевност и позориште. Јожеф Нађ приказује самосвојан однос према коментарима – тумачењима које заступа у представама, односно, не бавећи се уметношћу, он је ствара кроз приступ „уметности без уметности“. „Уметност без уметности“ је термин из зен-будизма који се не односи само на уметност него и на аспекте живота који се обично не повезују са уметношћу. Извођач у театру покрета Јожефа Нађа не тежи да ствара уметност, већ

пушта да се уметност изражава кроз њега. Када извођач тежи да ствара уметност, он успоставља процес фантазије у коме екстериоризује своје жеље и амбиције. У Нађовом театру покрета извођач спроводи процес имагинације.

Тумачење

Нађ је жанровски дефинисао *Седм носоројових кожа* као *dance macabre* (фр. мртвачки плес). Дакле, мртви ликови приказују своју игру (представу) за публику. Уводна сцена приказује непознати предео за време Првог светског рата (плаво светло).

„Пошто је сама по себи нематеријална, плава боја дематеријализује све оно што се у њу ухвати. Она је пут у бесконачност, где се стварно претвара у имагинарно. То је боја птице среће, плаве птице, недохватне, а сасвим блиске. Ући у плаво значи, попут Алисе у земљи чуда, прећи с ону страну огледала. Кад је светла, плава је боја пут сањарења, а кад потамни, што и јест у складу с њеном природном тежњом, тада постаје пут сна. Свесна мисао мало-помало у њој препушта место несвесној, као што и дневно светло у њој неосетно постаје ноћно“ (ГЕРБРАН, ШЕВАЛИЈЕ 2004: 714) .

После „преласка на другу страну“ Нађ приказује војника који има изувујану главу која подсећа на маску. Извођач који игра лик рањеника има школски задатак (Жак Копо и Етјен Декру) да изрази свој лик само телом без мимике лица. Током мучне и напорне шетње по пустири рањеник почне да се понаша несоцијално и неуравнотежено, због чега за казну добије по глави од свештеника. Свештеник је сада мртва стража која може на миру и без ометања да се моли за душу војника.

У полифоној сценској структури налази се и бели облик (поново маска), који неодољиво подсећа на камено лице из Лепенског вира. Када се осети сигурним од људи (њихових приказа), бели облик се преобрази у патуљка са великим носем и шиљатом капуљачом на глави. Бајколики патуљак вади из џепа коцкице и баца их као да призива судбину која шаље неки облик који гурају две жене и човек у радном оделу. Патуљак је један од наших приповедача у овој причи и представља неку врсту духа места.

„Место се не сме бркати с простором. Разлика између места и простора јесте што простор има број, а место лице. Простор, сем ако није изузетан, у сваком случају се може омеђити линијама, површина му се може израчунати у квадратни милиметар и облик нацртати шестаром и лењиром. Простор је увек геометријска слика. Место је увек слика и цртеж, и не постоји више таквих, само ово једно. Простор поседује формуле, место има генија.

Место нема само своју физику, него и метафизику и не само да је призор, него и геније. Зато га није могуће омеђити, само се може насликати, јер је неизрачунљиво, јер је лице. Простори су појмови, места су имена“ (Хамваш 1996: 53).

Изнад главе патуљка надвијају се гране два дрвета док се из офа чују зрикавци. Две жене и један крупни човек гурају зид са вратима и прозорима. Зид има улогу да дословно и симболички одвоји и заштити приватни простор ликова. Међутим, каква је улога врата у овој представи?

„Врата симболизују место прелаза између два стања, *између два светла* (курзив М. М.), између познатог и непознатог, светлости и таме, богатства и беде. Врата се отварају на неку мистерију. Но она имају динамичко, психолошко значење; јер не само да означавају пролаз, већ и позивају на то да га пређемо. То је позив на путовање према некој другој страни“ (Гербран, Шевалије 2004: 1062).

Нађ користи инверзни приступ „прелаза између два стања“ јер су гледаоци стављени у позицију да се после екстеријера скоро волшебно нађу у сигурности ентеријера. А онда као прича која се сама од себе слаже и разлаже, у соби се појављује нови елемент – кревет на коме покривен лежи човек коме се види само глава (Јожеф Шарвари). У складу са Борхесовим слојевитим принципом приповедања, који је адекватан сну у сну сна, патуљак се ставља у функције нове приче. У малим скоковима он се повлачи у отвор зида где га усмери успавани човек са кревета. Да ли је то деда Јожефа Нађа који прибира своја сећања и снове испричане пред смрт које сада његов унук позоришно екстериоризује? Патуљак је нестао и појавила се слика две жене са леве и десне стране зида. До жене са десне стране (од публике) гологлави је радник, а појављује се и младић у црном сакоу и црним панталонама (Нађ).

Драматични ритам удараљки подстиче мушкарце и жене на игру са много окретања које је искључиво из центра (из тантијена). У једном тренутку звук удараљки престане, а онда се њихови звуци наставе уз појаву једног свештеника са обријаном главом и још једног са леве стране, док су се заробљеник и младић у црном (Нађ) дохватили за грла, а девојке које су биле у клечећем положају загрле се у страху. Док музика полако замире, кревет се преклопи по средини, при чему нестаје гуменолики лик (Шарвари). Када музика престане, на трен се појави патуљак иза куће десно (од публике) и мрак осваја позорницу.

Патуљак који се успешно наметнуо као демијург наставља своју игру на новом ритуалном месту у кругу испод дугуљастог облика који се налази у дну позорнице (изнад). Нова појава патуљка који овог пута баца коцкице иза себе (већи постотак случајности) помешаће познате ликове у нове односе и нову причу која почиње стоп-кадром. Младић

у црном (Нађ) и радник држе дебелу даску браон боје у пози фотографисања (стоп-кадар патуљка) а затим је полажу на основу стола. Јожеф Нађ о столу каже:

„Од стола сам увек полазио. Сто је за мене као центар света. То је за мене био моменат кад ми је свет отворио сва врата. Кад размислим, у свим мојим представама има бар један сто. То је постао централни мотив мог рада“.⁴

Вртешка сновиђења поново је покренута. Гледамо ликове у френетичном плесу и свештеника (Шарварија) како игра све до прекида музике и стоп-кадар сцене. Нађ поново демонстрира свој осећај за композицију слике и умеће степеновања значења у кадру – сцени. Лик кога игра Нађ је својим телом заклонио сто, окренут је леђима публици, испред њега је жена, док је извођач обучен као радник покрио очи мушкарцу у црном сакоу и неадекватним панталонама, док је жена између њих. Ово троје су десно од стола и окренути профилем према десној страни сцене. Свештеник (Шарвари) остаје окренут леђима и гледа на леву страну. Драматична музика се прекида и долази нека чудна фигура аутоматских покрета са кутијом у рукама из дубине позорнице.

Када се постави профилем према публици, фантастична фигура постаје „само“ лутка коју анимира свештеник помоћу неколико штапова за анимацију руку и ногу. Симбиоза човек-лутка даје атрактивност овој сцени и велике креативне потенцијале за колективну импровизацију. Сцене са маскама на почетку представе надограђене су анимирањем марионете у жељи да се открије простор за истраживање мистерије смрти.

Отварање кутије изазива ужас и плесно премештање групе са леве на десну страну сцене. Шта је видела жена која је до отварања кутије била заклоњена иза Нађа? Могућа асоцијација је да су сва зла ослобођена из ове модерне верзије Пандорине кутије, а кривац је женска радозналост? Заостала нада на дну кутије одлази са лутком, свештеником и столом. Музика потенцира атмосферу страха и неизвесности, што приморава лика кога игра Ј. Нађ да демонстрира одбрамбене покрете из борилачких вештина у жељи да охрабри најпре себе, а онда и жену према којој је заштитнички расположен.

Музика звона подсећа присутне ликове (и публику) да нада ипак није изгубљена, већ се налази у вери и игри (уметности плеса) којој се извођачи опсесивно враћају. Настаје колективна игра, затим игра парова и коначно дует лика кога игра Нађ и жене у црној хаљини. Игра

⁴ Јожеф Нађ, ТВ емисија „Јожеф Нађ“, циклус Колективне сенке Редакције за културу ТВ Београд, емисију припремио Милан Мађарев, емитована у марту 1998.

има све јачи ритам који прети да савлада и измори играче до исцрпљености, све док они не успоставе свој (не)наметнути ритам. У овој сцени се појављује човек-птица кога најављује звук из офа, а затим се он представља стилизованим покретима. Каква је судбина човека-птице у ратним околностима? Наравно, неприлагођени и залутали (?) човек-птица послужиће као страшило после садејства неодлучног, али робустног војника и свештеника. Целу сцену прати једва чујна, а потом сетна музика.

Расплинуту сценску причу поново усмерава неуморни и за присутне ликове невидљиви патуљак. Он довлачи огромно тело човека са завијеном главом. Патуљак користи штап и *magic touch* за анимацију успаваног (мртвог) човека. Мало-помало он активира све делове тела овог, показаше се, надамце прпошног војника. Постепена анимација војника подсећа на анимацију лутке која постаје све хуманија. Нови лик се креће све боље и лаганије по простору, учи да „лети“, да се понаша као птица, све док му у једном тренутку не спадне завој са главе. Ко је он сада? Можда је постао неко ко је спреман за нови сан са неизвесним ликом који ће преузети после буђења? Лик кога игра Нађ и још један нови лик помажу војнику да поново заспи.

А тада, уместо сна, чује се глас из офа који наређује егзерцир и та бука буди војника. Он је сада Нови човек који није спреман да поново слуша било чија наређења. Јожеф Нађ прави комичну вивисекцију војничког егзерцира доведеног до апсурда. Нови човек почиње да гађа војнике каменом, они ескивирају и изгледа као да хоће да га нападну, али се онда све то преобрази у стратегију напада и повлачења пред непријатељем – каменом. Човек са белом главом прелази и на њихову страну тако да се у једном тренутку игре не зна ко је коме непријатељ и да ли се они само играју рата.

Када се учини да су све могућности ратних игара исцрпљене, Нађ уводи приказе жена да додатно закомпликују ствари. Жене се убацују у борбу, али као плесачице које траже партнере међу војском. Ионако угрожени војна дисциплина и морал војске нашли су се на најнижим гранама. Како да се војници боре док су жене око њих, на њима и у њиховом наручју? У овој сцени Нађ показује да рат и војне вежбе имају смисла само када се укину емоције и сећање војника на цивилне дане. Када војници призову емоционално памћење (тако важно по Систему Станиславског) у садашњост, они постају комични и неупотребљиви за рат.

А онда после комичног егзерцира следи рвање двојице мушкараца у купаћим трикоима који су потпуно супротни по физичкој конституцији. Борбу прати мушкарац у црном оделу, али стиче се утисак да је прави судија заправо соко постављен изнад (као у тенису).

„Соко, чији је симболички тип увек соларни, урански, мушки и дневни, је симбол успења на свим нивоима: физичком, интелектуалном и моралном. Он исказује надмоћ или победу, било да су већ постигнуте, било да су то на путу да буду“ (ГЕРБРАН, ШЕВАЛИЈЕ 2004: 859).

Соко у овој сцени „арбитра“ у физичком одмеравању снаге, које се због контрастне грађе бораца претвара у неку врсту бизарног плеса. Такође, ови борци асоцирају на купаче на кањишком штранду и на рвачку прошлост Јожефа Нађа (између 10. и 14. године). Одлазак са сцене два рвача у пратњи мистериозног човека у црном оделу завршава на клупама за заслужени одмор. Или је то само предах до неке нове борбе? У наставку сцене двојица свештеника се крећу као у борилачким вештинама, усмеравају енергију до максимума у окретању око себе, што подсећа на дервишки плес или на 2. тибетанску вежбу подмлађивања. Нажалост, вежбање као и каснија молитва нису довољни да избаце нечисте мисли свештеника.

Као сновиђење по дубини сцене пролазе патуљак чије намере су све мање јасне и соко који јаше дрвеног коњића. Лик кога игра Нађ покушава да ухвати кроз плес сећање на некадашњу љубав са црвенокошом женом, али човек у мантији са црвеном траком као да најављује (слутити) његов сценски одлазак. После ритуала кађења и стављања црног платна на његову главу, он игра са женом у белом која је персонификација Смрти. Док он покушава да је оживи, она му одузима снагу и одводи га преко мале стазе трамбулине.

У завршној сцени Нађ заокружује *danse macabre* тако што један човек повлачи коноп из дугуљастог предмета из кога почне да цури вода која удара у мост – трамбулину. Из средине завесе појављује се неизбежни патуљак који почиње да вади перје из свог цака. Ту је и свештеник који дијагонално прелази сцену. Нађову представу карактеришу стални преображаји човека у марионету, марионете у човека и магичних предмета у духу метафизичког сликарства Ђорђа де Кирика. Комбинација цурења воде и перја у присуству свештеника је завршни преображај – скидање седме носорогове коже, односно симболично уздизање у небо уз процес очишћења.

Критичка рецејција

За критичко промишљање и медијску промоцију уметничке игре у Србији веома су важни ретки хроничари који од представе до представе, од сезоне до сезоне, па чак и вишедеценијски, прате ову сцену. У Србији су посвећене хроничарке игре биле Милица Зајцев и Милица Здравковић. Милица Зајцев је писала не само о класичним балетским представама већ и о модерном балету и театру покрета. На тај начин

Зајцева је стално брусила свој критичарски рукопис у жељи да разуме различите модерне токове. Захваљујући њој, имамо једини критички текст о гостовању представе *Седм носоројових кожа* на Земунској сцени Народног позоришта. Описивањем сцена у својој критици она је покушавала да открије наизглед неописиво које се крије у театру покрета Јожефа Нађа.

„Разноврсни ликови упечатљивих карактеристика: кућни дух са главом чудовишта, соко-птица, симбол долазеће смрти, свештеници који повезују стварни и загробни живот, војници изобличених лица у самртном страху и три лелујаве женске фигуре као да једва дотичу њихово живљење – пролазили су сценом не трудећи се да нам сугеришу топлину и осећајност. Напротив, њихови покрети – веома ретко обликовани у традиционалном балетском смислу – били су потпуно у функцији основне замисли кореографа и редитеља: пред ужасом смрти ишчежава свака лепота“ (ЗАЈЦЕВ 1988: 114).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АРОН, Стивен. *Сйрах од насйуиџа*. Превод Нинослав Крстић. Београд: Арт пресс, 2000.
БЛЕДЕ, Мирјам. *Нађове јробнице*. Превод са француског Маристела Величковић. Београд: СЛЮ, 2007.

ГЕРБРАН, Ален, Жан Шевалије. *Речник симбола: мийови, снови, обичаји, йосйуиџи, облици, ликови, боје, бројеви*. Превод с француског и адаптација Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Гордић. Нови Сад: Стилос и Киша, 2004.

ЗАЈЦЕВ, Милица. „Суочавање са смрћу.“ *Борба* 18. новембар 1988.

ЗАЈЦЕВ, Милица. *Свей у Београду*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1988.

МАЂАРЕВ, Милан. *Театрар йокрејџа Јожефа Нађа*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2011.

НАЂ, Јожеф. „Таленат за гротескно.“ *Анајнорисис* vol. 1 (2002): 43.

НАЂ, Јожеф. Разговор Милана Мађарева са Јожефом Нађом, *Од мийџа ка йозоришној (не)сйварносйи*. Уредник каталога Јован Ћирилов. Београд: Каталог 38. БИТЕФ-а, 2004.

ПЛАТОН. *Одбрана Сократјова, Кријон, Федон*. Предговор, превод и коментари др Милош Ђурић. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1976.

Програм представе *Седм носоројових кожа*, Београд, 15. новембар 1988.

ХАМВАШ, Бела. *Пајџам*. Превео са мађарског Сава Бабић. Београд: Центар за геопоетику, 1994.

ХАМВАШ, Бела. *Пејџ џенија*. Превод са мађарског Сава Бабић. Београд: Студентски културни центар, 1996.

РАЗГОВОРИ

Јожеф Нађ, Архив Милана Мађарева, Интервју Милана Мађарева са Јожефом Нађом током 37. БИТЕФ-а, Београд, 2003.

ТВ ЕМИСИЈА

Јожеф Нађ, ТВ емисија „Јожеф Нађ“, циклус Колективне сенке Редакције за културу ТВ Београд, Емисију припремио Милан Мађарев, емитована марта 1998.

Milan A. Mađarev

Seven Rhinoceros Skins

Summary

In this paper titled after the play *Sedam nosorogovih koža* (*Seven Rhinoceros Skins*), the author tried to point out the importance of this second author's play by József Nagy for his autopoetics. This year marks 35 years since its premiere, but at the time the play was created the theory of movement theater was still in its infancy, as was the critical apparatus for understanding it. The paper "Seven Rhinoceros Skins" attempts to correct this injustice with the help of an innovative method the author applied in the analysis of his plays in the book *Teatar pokreta Jožefa Nađa* (Movement Theater by József Nagy) (2011). Therefore, the analysis of the plays consists of the text about the play from the program, how the play got its title, how the play was prepared, the author's interpretation of the play, and the available critical reception. The reason is simple – the author wishes the play *Sedam nosorogovih koža* to be included in the second edition of his book.

Keywords: art without art, movement theater, theme of death, masks, marionettes.

ЈЕР ДА ЊЕГА НИЈЕ БИЛО – КО БИ СЕ ДРУГИ УСУДИО
(*ЈОАКИМ ВУЈИЋ. САБРАНЕ ДРАМЕ*. Приредила
Исидора Поповић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2022)

Сабрана дела Јоакима Вујића под називом *Јоаким Вујић. Сабране драме* приредила је Исидора Поповић, која је завршила глуму на Академији уметности у Новом Саду (2003), а магистрирала је 2005. и докторирала 2013. на Одсеку за српску књижевност 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. Исидора Поповић истражује, проучава и анализира историју српског позоришта и развој српске драмске књижевности. Објавила је монографије *Књига Стеријиних рукописа: рукописна заоставштина Јована Св. Поповића и (Пред)историја веселих њозорја*. Као приређивач објавила је књиге: *Герасим Зелић, Викентије Ракић, Саво Мркаљ, Десет векова српске књижевности, Фојтер: Јован Ђорђевић и Српско народно њозориште кроз одабране изворе и Божидар Ковачек – из Талијине радионице*.

Издавач „Стеријино позорје“ је поводом „двоструког јубилеја“ – 250 година од рођења и 175 година од смрти Јоакима Вујића, објавило књигу *Јоаким Вујић. Сабране драме* и први пут су на једном месту обухваћени сви сачувани драмски текстови Јоакима Вујића. Књига је објављена у библиотеци „Антологије“ 2022. године, а садржи Предговор Исидоре Поповић, седамнаест позоришних драма Јоакима Вујића: *Фернандо и Јарика, Љубовнаја зависитијезез једне цијеле, Најражденије и наказаније, Слейи миш, Шпањоли у Перувији или Ролова смрт, Жртва смрти, Набрешноје право, Српски вожд Георгиј Пејирович иначе наречени Црни или Ошјатије Београда од Турака, Крепшлица, Блајородна и великодушна жена Лунара у Персији, Сибињска шума, Нејри или Љубов ко сочеловеком својом, Добродешелни дервиш или звекеуша кайа, Предугвереније сврху сосијонија и рожденија, Шнајдерски калфа, Паунка Јајодинка и Ла Пејруз или Великодушје једне дивје, Прилоге, Речник непознатих и мање познатих речи, Хронологију живота и позоришног рада Јоакима Вујића, Ка театрографији – Вујићеве драме на сцени 1813–2019, Приређивачке напомене и Белешку о приређивачу.*

У Предговору Исидора Поповић, ослањајући се на обимну литературу, одсликава и анализира појаву и значај „позоришног српског принца“ Јоакима Вујића. Предговор започиње цитатом проф. Божидара Ковачека у којем

он истиче како је „превише загонетки и нејасноћа о Вујићу да би се доносио дефинитиван, мериторан суд о њему и његовом делу“ (стр. 5), а приређивач истиче како је „комплексност Вујићеве појаве уистину фасцинантна“ (стр. 5), посматрајући у ширем контексту поимања и стања позоришне уметности и драмске књижевности у тадашњој Србији. Како каже Исидора Поповић, позориште је у то доба било сведено на забаву и извођење, што потиче из средњовековног схватања да су се „призор и позориште налазили (...) углавном у области профаног, те су означавали све оно што је било супротно светом“ (стр. 5). Прве, спорадичне, назнаке појаве неких елемената позоришне уметности у Србији имамо тек у XVIII веку, кроз „морално-религиозни систем Гаврила Стефановића Венцловића, а још више доцније у школски процес који започињу извођењем *Трагедокомедије* Емануела Козачинског“ (стр. 6), а сличне проблеме имао је и развој српске драмске књижевности. Први помак представља превод Емануила Јанковића Голдонијевог драмског текста *Трговци* 1787. године. Ауторка Предговора истиче да је „првенство“ ипак на Вујићевим страни с обзиром на његов утицај и организацију позоришног живота код нас. Јоаким Вујић је позоришни подухват у Србији спроводио са дубоким просветитељским уверењима, али је за разлику од других просветитеља код нас своју мисију видео у позоришној уметности. Исидора Поповић истиче да је Јоаким Вујић своје просветитељско мишљење изградио на становишту да је „театар особито једна нужна школа (...) јербо у театар може се штогод душеполеније и душеспаситеније чути и научити, нежели на макар какви други мести“ (стр. 7).

Прва световна премијера на српском језику одиграна је 1813. године у Будимпешти. Јоаким Вујић је превео и препевао Коцебуову *Крешћалицу*, која је одиграна на правој позоришној позорници на којој је тада радило Мађарско национално позоришно друштво, а у инсценацији комада помогли су му мађарски професионални глумци Иштван и Јулијана Балог.

О Јоакиму Вујићу се говори и пише као „оцу српског позоришта“, што је по Исидори Поповић донекле тачно, јер „не постоји ниједан важан позоришни процес током прве половине XIX века који посредно или непосредно није покренуо“ (стр. 7), па у тексту даље разлаже утицаје Јоакима Вујића у позоришној уметности у Србији. Како каже, „он је пре свега отац позоришне публике“ (стр. 7). Јоаким Вујић је свој рад на утемељењу позоришта код нас започео као „дуг и мукотрпан процес мењања укоревеног негативног наратива о позоришном феномену“ (стр. 8), а од његове прве представе *Крешћалица* па до оснивања Књажевско-српског театра прошле су само две деценије. Поповић закључује: „За тако сложене процесе другим је културама требало и по два века и читав низ пионира на различитим пољима позоришта и драме“ (стр. 8), а притом цео тај заокружени низ код нас је урадио сам Јоаким Вујић.

У биографији Јоакима Вујића ауторка у његовим животним одлукама проналази елементе који потврђују његову посебност: када је напустио студије права јер се није слагао са принципима феудалног права, а „мало ко би био спреман да толико тога стави на коцку из уверења“ (стр. 9), или када је пешице кренуо у Трст у жељи да учи језике, или његов избор да се одрекне

„лагодног и срећеног живота у Сентандреји између брака са богатом удовицом Пелагијом Манојловић и позоришта, изабрао позориште“ (стр. 8–9), а са позориштем се први пут срео у Пожуну на студијама.

Ауторка истиче да је потреба за позориштем Јоакима Вујића била интуитивна, те да се због тога може „устврдити да аутентичнију позоришну појаву српска култура нема“ (стр. 9), зато што се пита ко би се усудио да тако реагује на различите ситуације у којима је он био као нпр. 1815, када је у Новом Саду скоро три месеца играо представу „Српски вожд Георгије Петровић, иначе наречени Црни или Отјатије Београда од Турака“, коју је забранио цар, а градске власти се спориле око надлежности, или када је кнезу Милошу предложио оснивање првог српског позоришта, или када је публици у Крагујевцу понудио репертоар који је игран и у Бург театру, или када је по гашењу позоришта у Крагујевцу иако осиромашен отишао у Нови Сад и на неки начин подстакао формирање Новосадског летећег дилетантског друштва, односно даљи утицај на развој позоришног живота – оснивања првог професионалног позоришта у Србији – све то је могао само „човек који је пристао, јер је тако хтео и јер је у тај свој избор веровао“ (стр. 10) – Јоаким Вујић.

Многи материјални докази о позоришном раду Јоакима Вујића су изгубљени, највише због недостатка интересовања за њега и за његово драмско стваралаштво, али је и он сам допринео да се многа документа изгубе у сталним путовањима и променама места у којима је стварао. Његово позоришно стваралаштво је у ранијем периоду посматрано једнострано. Посматрани су само његови драмски текстови а они су неретко „гумачени, као банални, наивни, готово без икакве вредности“ (стр. 10). Интерпретирани су без сагледавања контекста и друштвених услова у којима су настајали, а то ће, како Исидора Поповић закључује, условити „унеколико непоправљиву штету и довести до онога за шта ћемо бити трајно ускраћени“ (стр. 11).

Од двадесет осам Јоакимових текстова данас је доступно седамнаест. Доказа да су постојали и да су и играни има, али нема текстова нити података где су нестали. За четири недоступна рукописа Јоакимових драмских текстова се зна шта се десило: *Сѣтари војак* (1816), *Карѣиш* (1821) и *Срѣска ѣринѣза Анђелија* (1837) изгорели су 1941. године приликом бомбардовања Народне библиотеке у Београду, а један текст је био у приватном власништву Драгомира Јанковића, управника Народног позоришта у Београду, али и „поред дуготрајних и детаљних истраживања, није било могуће разрешити“ (стр. 11) где је и како нестао. Наслови осталих недостајућих драмских текстова су: *Знајемѝ вамѝир*, *Девиѣа из Маријенбурѣа*, *Девојачки лив*, *Обрученије или Дейсѣаа долѣсносѝ сврху љубве*, *Сваке добре вѣшѝи јесу ѣри*, *Селиѣо и Берѣза или Љубов измеѣсѣу неѣри и Сирома(х) ѣамбурѣѣја*.

Анализирајући и поредећи Јоакимове драмске текстове, Исидора Поповић је дошла до закључка да постоји неколико мотива који се понављају у његовим драмама, као што су: централни лик оца око којег се преплиће драмска радња, „племенити дивљаѣ“ је „сасвим у духу времена у коме Јоаким Вујић делује, утемељен у оквиру просветитељства“ (стр. 17), „склоност ка одбрани потгачених, склоност ка једноставном, неисквареном свету“ (стр. 17),

Сибињска шума – прва верзија драме настала је 1820. а друга верзија 1836. године, као „једно романтичко позориште у четири дејствија“ (стр. 431); рукопис овог дела се налази у Архиву Српске академије наука и уметности.

Драмски текст *Нејри или Љубов ко сочоловеком својим* написан је 1821. године, са поднасловом „једно јавно позориште у три дејствија“ (стр. 486), текст је преузет из књиге *Јоаким Вујић. Изабране драме* коју је приредио проф. Божидар Ковачек.

Добродетелни дервиш или Звекетишца Каиша је „једна волшебна игра у три дејствија, преведена са мађарског језика на наш славеносрпски“ (стр. 517), настала пре 1826. године, а текст је преузет из часописа за књижевност, уметност и културу *Кораци*, који је приредио Бранислав Крављанац.

Драмски рукопис *Предупереније сврху сосијојанија и рожденија* је „једно јавно позориште у три дејствија“ (стр. 541), које је написано пре 1826. године, а оригинални рукопис се чува у Архиву Српске академије наука и уметности.

Шнајдерски калфа је „једна весела с песмама игра у два дејствија“ (стр. 577) коју је Јоаким Вујић превео са мађарског језика, а написана је пре 1826. године; текст је преузет из књиге *Јоаким Вујић. Шнајдерски калфа* коју је приредио Светислав Шумаревић.

Паунка Јајодинка је „једна веселаја игра у једном дејствију“ (стр. 603) а драмски текст је настао 1832. године; оригинални рукопис се налази у Архиву Српске академије наука и уметности.

Седамнаести текст у Сабраним делима је Јоакимов драмски текст *Ла Перјуз или Великодушје једне дивје* који је означио као „једно јавно позориште у једном дејствију“ (стр. 643), а написан је 1834. године; рукопис се чува у Архиву Српске академије наука и уметности.

У оквиру Прилога приређивач је понудио Речник непознатих и мање познатих речи водећи рачуна о данашњем читаоцу који многе речи из Јоакимових драма не би разумео. Затим је ту и Хронологија живота и позоришног рада Јоакима Вујића, где је Исидора Поповић по годинама које су на неки начин биле преломне у његовом животу и раду испратила и његово школовање и послове које је обављао, али и бројна путовања и места у којима је боравио. Веома значајан део Прилога је Ка театрографији, Вујићеве драме на сцени 1813–2019, где је ауторка прикупила и обрадила доступне податке и приредила преглед одиграних представа по драмским текстовима Јоакима Вујића. Из тих података се види период када је Јоаким Вујић у континуитету игран, али виде се и „паузе“ од десет, двадесет или педесет година када нису извођене његове драме.

На крају су Приређивачке напомене у којима Исидора Поповић напомиње чињеницу да „драмски опус Вујићев никада није темељно проучен“ (стр. 693), те истиче да ниједан истраживач Јоакимових дела није прочитао све његове драме. Књига *Јоаким Вујић. Сабрана дела* уприличена је поводом 250-годишњице рођења и 175-годишњице смрти „оца српског позоришта“ и Стеријино позорје као издавач омогућило је да се коначно на једном месту нађу све сачуване драме Јоакима Вујића. Исидора Поповић је упоређивала

све рукописе, без обзира на то да ли су били објављени или не, да би што верније дочарала драмски опус Јоакима Вујића.

Како су све драме писане на славеносрпском језику, Поповић је одлучила да „све Вујићеве драме у овој књизи буду донете у фонетској транскрипцији, савременом српском ћирилицом“, а приложена је и табела са напоменама о принципима транскрипције.

Књига *Јоаким Вујић. Сабране драме* капитално је дело не само због тога што су све нама тренутно доступне драме Јоакима Вујића на једном месту већ и због чињенице да их је приредила Исидора Поповић. Из свих њених текстова у овој књизи (Предговор, Речник непознатих и мање познатих речи, Хронологија живота и позоришног рада Јоакима Вујића, Ка театрографији Вујићеве драме на сцени 1813–2019. и Приређивачке напомене) стичемо утисак велике посвећености, истраживачког заноса, огромне литературе и архивског материјала које је користила. Заиста велик и значајан рад. Наравно, треба поменути и похвалити издавача Стеријино позорје, чија је основна мисија посвећена домаћој драми, што је у фокус своје издавачке делатности ставио овако значајно дело.

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

Јован Пачу, *СРПСКИ ЗВУЦИ. Рајсодије за клавир, бр. 1–8.*
 Приредила Маријана Кокановић Марковић. Нови Сад:
 Матица српска, 2022.

Јован Пачу истакнути је српски композитор с краја XIX стољећа, којег одликују осебујан животопис, те богата и плодна стваралачка дјелатност. Овај музичар еуридита, по основној вокацији лекар, музичко знање почиње стјецати још у дјетињству а током времена се профилирао као композитор, пијаниста, музички педагог и публицист. Рођен је 13. марта 1847. у селу Александрову (Sándor) код Суботице у угледној грађанској породици. Прву музичку подuku добио је рано, захваљујући настојањима своје мајке. Музички талент надаље је обликовао учећи клавир, виолину, виолу, виолончело и хармонију код Венцела Соушека (V. Souschek), што је утјецало на његову трајну склоност и љубав према музици. Његова биографија биљежи дужа и краћа задржавања у Суботици, Братислави, Будимпешти, Прагу, Сомбору, Сарајеву, Новом Саду, Загребу и Великој Кикинди, гдје је и сахрањен 1902. године. Истиче се и боравак у Прагу, гдје током друге године студија медицине (1868) наставља са музичким образовањем. У Прагу, тада значајном упоришту панславистичке идеологије, упознаје се с прослављеним чешким композитором Беджихом Сметаном (Bedřich Smetana). Познанство са Сметаном и кретање у кругу његових присталица трајно су обликовали стваралачку поетику Јована Пачуа која је тежила ка томе да буде „што ближе народној уметности“ (стр. 11). Као пијаниста наступао је у градовима Хабзбуршке/Аустроугарске монархије, али и Кнежевине/Краљевине Србије, а врхунац његове пијанистичке каријере представља наступ на Славјанском концерту у Кијеву.

Наведени подаци, који пружају увид у личност Јована Пачуа, дио су темељите и систематске обраде лика и дјела српског композитора, презентирани у издању *Јован Пачу: Српски звуци. Рајсодије за клавир, бр. 1–8*. Издање је приредила музиколошкиња проф. др Маријана Кокановић Марковић, а у оквиру пројекта Матице српске *Музика са маријана – дојринос оишијој култури и просвети*, којим руководи проф. др Даница Петровић, која је и уредница овог издања. Улогу рецензената имали су музиколошкиња др Катари́на Томашевић и пијаниста проф. др Дориан Лељак. Збирка, објелодањена у фебруару 2022. године, у издању Матице српске, спретна је комбинација музиколошке студије и помно приређеног нотног материјала, те као таква може задовољити знатижељу љубитеља умјетности, али и стручно профилираних музиколошких и академских кругова.

Премда је примарни циљ публикације објава рапсодија за клавир Јована Пачуа на основу рукописа који се чувају у Архиву Музиколошког института Српске академија наука и уметности у Београду (МИ XXVI / Ан-1113), издање је прерасло у осебујну збирку коју поред осам рапсодија – од укупно дванаест колико их је у свом опусу оставио композитор – чине уводне студије те попатни компакт-диск. Збирка пружа могућност слојевитог ишчитавања партитура и историјски информисане интерпретације, којима претходе јасно структурирани одјељци „Јован Пачу – композитор и пијаниста“, „Српски звуци – рапсодије за клавир“, „Начела издања“ и сажетак на енглеском језику („Jovan Paču: Serbian Sounds, Rhapsodies for Piano“). Побројане студије које је написала музиколошкиња проф. др Маријана Кокановић Марковић имају вишеструк задатак. С једне стране, оне су вриједан музиколошки допринос историји српске музике XIX стољећа, јер доносе прецизне податке о лику и дјелу једног од истакнутих српских умјетника тога времена. Текстови дају увид у музичко-формалне карактеристике рапсодија, али и у друштвено-социолошке разлоге њиховог настајања и истакнутог положаја у опусу композитора, па тако ауторица наводи: „Управо је у жанру рапсодије остварио синтезу форме једног паневропског жанра салонске музике и српских народних мелодија. Његово клавирско стваралаштво одговарало је потребама и стремљењима српског грађанства и одраз је менталитета средине у којој је живео и стварао“ (стр. 16). У „Начелима издања“ Маријана Кокановић Марковић концизно појашњава критерије одабира рапсодија, наглашавајући да се водило рачуна о поштивању композиторовог аутографа, па су задржане ознаке за темпо, динамику, артикулацију и фразирање. Сазнајемо и да су један од критерија, приликом одабира рапсодија за ово издање, били постојећи снимци реномираних српских педагога и пијаниста, које је уступила Фонотека Радио Београда. Музиколошка акрибија и чврст методолошки оквир на крају су окруњени компакт-диском на коме се налазе изведбе партитура овог вриједног издања. У концу Збирка, као и пратећи компакт-диск, доносе сљедећа дјела из рукописне збирке: 1. *Рапсодија ц-мол* (Зорица Димитријевић Стошић), 2. *Рапсодија е-мол* (Душан Трбојевић), 3. *Рапсодија Ас-гур* (Душан Трбојевић), 4. *Рапсодија А-гур* (Дубравка Јовичић), 5. *Рапсодија g-мол* (Дубравка Јовичић), 6. *Рапсодија А-гур* (Мирјана Шуица Бабић), 7. *Рапсодија Б-гур* (Дубравка Јовичић), 8. *Рапсодија цис-мол* (Дубравка Јовичић). Поред неупитног музиколошког значаја, збирка *Јован Пачу: Српски звуци. Рапсодије за клавир, бр. 1–8*, има задатак информирати потенцијалне интерпретаторе о стилу, карактеристикама и стваралачкој концепцији Јована Пачуа, те омогућити лакшу проходност кроз нотни текст. С обзиром на свеобухватан приступ у припреми и обради, ово издање поред наглашене музиколошке и умјетничке вриједности има и едукативни потенцијал, те ће сасвим сигурно наћи своје мјесто како у академској тако и широј друштвено-културној јавности.

Лана Паћука Шеховић
 Универзитет у Сарајеву, Музичка академија
 lana.pacuka@mas.unsa.ba

ИПАК НЕПОРЕДИВО И ПОСЕБНО
(Зоран Максимовић, *ОБНОВА СРПСКОГ НАРОДНОГ*
ПОЗОРИШТА ПОСЛЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА 1918–1921.
Нови Сад: Српско народно позориште, 2021)

Зоран Максимовић, театролог, музејски саветник, историчар, аутор више од двадесет театролошко-музејских изложби, члан жирија бројних позоришних фестивала, и даље са истом посвећеношћу већ више од двадесет пет година истражује, изучава и пише театролошке студије о појединцима (Мира Бањац, Дијана Козарски, Владимир Маренић, Јуриј Љвович Ракитин, Оксана Сторожук, Милан Лазић, Радуле Бошковић, Лаза Костић, Светлана Бојковић, Јосиф Шлезингер) али и институцијама (Позориште младих, Позоришни музеј Војводине) које су обележиле позоришни живот у Србији.

У најновије објављеној театролошкој студији *Обнова Српског народног позоришта после Првог светског рата 1918–1921.* истражује период обновљеног рада Српског народног позоришта након завршетка Првог светског рата. Период између два светска рата је најмање истражен период рада позоришта у Србији те је тим ова студија од посебног значаја. Књига је настала на темељу магистарског рада Зорана Максимовића који је одбранио на Академији уметности, под менторством др Божидара Ковачека. Књига је објављена 2021. у издању Српског народног позоришта, а опремљена је именским регистром, театрографским подацима, библиографијом, прилозима, сажетком на српском и енглеском језику, белешком о аутору и напоменом аутора.

Студија *Обнова Српског народног позоришта после Првог светског рата 1918–1921.* садржи Предговор др Божидара Ковачека, увод и уводни текст „Историја Српског народног позоришта од оснивања до Првог светског рата (1861–1914)“, централни део истраживачке студије „Обнова СНП (1918–1921)“ подељен је на четири поглавља: „Позоришни живот у Србији“, „Припреме на обнови СНП“, „Делатност СНП по сезонама“ и „Особености и думети рада СНП (1918–1921)“, Закључак и Поговор Петра Марјановића.

У Предговору, др Божидар Ковачек приказује књигу али и наглашава две важне чињенице: да је период који је аутор истраживао и анализирао најмање обрађиван „са пуном научном ангажованошћу“ (стр. 5) а да је то веома значајан тренутак у историјском развоју Српског народног позоришта, те да је добро што је ту анализу радио Зоран Максимовић, због претходног образовања (историјске науке) користећи „темељитост искуства“ (стр. 5).

У уводном тексту „Историја Српског народног позоришта од оснивања до Првог светског рата (1861–1914)“ аутор говори о периоду настанка првог

српског професионалног позоришта које је „основано у време буђења националне свести и борбе за националну слободу“ (стр. 11) и истиче да је позориште имало два задатка: „национални и уметнички“ (стр. 11).

Зоран Максимовић своју театролошку студију *Обнова Српској народној позоришћу 1918–1921* почиње текстом „Позоришни живот у Србији“ у којем описује и анализира историјске околности након ратног периода када су позоришта почела поново да функционишу „углавном са истим управама и глумцима, у новој, динамичнијој средини, са сукобима између старијих и новијих схватања на културном, уметничком, позоришном, националном, и на друштвено-политичком плану“ (стр. 15). У већим градовима почео је да расте број становника, „у друштвени живот незадрживо је продирао западни утицај“ (стр. 15), а књижевност и филм су утицали на позориште. Међутим, позоришне управе нису имале храбрости да се упуштају у нове уметничке правце, јер су морале да воде бригу о материјалним условима и недостатку финансијских средстава. Аутор износи мишљење да су државна позоришта у то време била у бољем положају од приватних, али да су и једни и други били у лошем стању. Сва позоришта су била под непосредном државном управом, формирана је и сталешка организација, удружење Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1919. године. Аматерска друштва у мањим градовима и селима надокнађивала су недостатак позоришних институција и утицала на развој позоришне културе. Српско народно позориште је својим гостовањима „давало иницијативу, подстрек и помоћ за њихово стварање и организовање“ (стр. 17).

Други део основне студије „Припреме на обнови Српског народног позоришта“ доноси дешавања од 1914. године када се догодио Видовдански атентат и започео Први светски рат. Српско народно позориште било је на гостовању у Старој Пазови када је стигла наредба да се отказује гостовање, а власти су позоришту забраниле рад. Почетком рата већина глумаца је мобилисана, позоришна имовина углавном заплењена, а остатак је дат на чување. По завршетку рата дошло је до присаједињења Војводине и појавила се иницијатива за поновни почетак рада Српског народног позоришта. Већ 1918. године одржана је седница Управног одбора ДСНП, „и за кратко време извршени су најелементарнији организациони и технички послови како би Позориште обновило рад“ (стр. 19). Почетку рада подршку су дали и поново формиран позоришни одбори али и штампа.

Делатност по сезонама је трећи део студије и обрађује сезоне обухваћене истраживањем. Прва сезона 1918/19. почиње обновом уметничког ансамбла са управником Ђуром Трифковићем на челу у згради Дунђерсковог позоришта. Публика је са великом потпором пригрлила рад свог позоришта купујући претплатне карте, а поновни почетак рада „представља један од највећих културно историјских и националних догађаја“ (стр. 22). Аутор детаљно описује прославу почетка рада позоришта у којој су учествовали Аница Савић, књижевница, др Тихомир Остојић, секретар Матице српске, а на крају је „изведена драмска епизода“ Ристе Ј. Одавића „Хеј Словени“ у режији Димитрија Спасића. Српско народно позориште није имало државну

помоћ, већ се издржавало од сопствених активности, а материјална криза утиче на уметнике и управу. Бранислав Нушић, тада начелник Министарства просвете, долази 1919. године у Нови Сад и предлаже да се позориште стави под патронат државе. У првој сезони која је трајала пет месеци позориште је извело 94 представе, и борило се са великим материјалним потешкоћама.

Другу сезону 1919/20. позориште је започело 15. августа са новим управником Милошем Хаци-Динићем, јер се Трифковић као присталица подржављења позоришта повукао. Министарство просвете припремало је јединствену политику за позоришта у новој држави, по којој су постојала три државна позоришта (Београд, Загреб и Љубљана) и пет обласних позоришта (Нови Сад, Скопље, Сарајево, Сплит и Осијек), а сва позоришта би финансирали држава. Након преговора Друштва за СНП и Министарства просвете Српско народно позориште постаје обласно позориште и финансира га држава, а нови назив позоришта је Новосадско српско народно позориште. Нови управник Коста Луковић почео је са радом тек у априлу 1920. године, а у јуну је покренуто питање зидања нове зграде позоришта.

Трећа сезона 1920/21. почела је растерећена од финансијских проблема барем што се тиче ансамбла, јер је држава преузела обавезе њиховог финансирања. ДСНП је у осмишљавање нове сезоне пришло „са доста промењеном концепцијом, циљем и програмом“ (стр. 52). Све више се спомиње и формирање Опере СНП. Управник је ангажовао диригента и солисте из иностранства, а припрема се и сала, јер се гради простор за оркестар у дубини испод позорнице. Прва оперета изведена је у септембру 1920. (*Барун Тренк* С. Албинија), а прва опера у октобру 1920. (*Верџер* Ж. Маснеа). Ансамбл Дrame, под вођством управника Луковића, вредно ради, јер је он „уз помоћ државе, колико-толико финансијски стабилизовао, административно-технички организовао као уметничку установу, подигао радну дисциплину и уметнички ниво, довео стручне редитеље“ (стр. 54). Прва премијера у трећој сезони изведена је 4. септембра 1920, али је одзив публике био слаб. Проблеми се само гомилају током те треће сезоне: слаба посећеност представа без обзира на њихов виши ниво и виши квалитет, нерешени односи СНП и ДСНП и кампања против управника Луковића довели су до тога да он „одлази са места управника, првенствено незадовољан приликама у Позоришту“ (стр. 56). За новог управника постављен је Петар Коњовић, композитор, који на том месту остаје само шест месеци. Иако је за време његовог управљања „увођен озбиљан и систематски рад, на репертоар су постављене четири опере и неколико добрих драмских комада, заведена је строжа сценска дисциплина и подигнут ниво оперских представа“ (стр. 56). Коњовића, како се испоставило, нису подржавали сви; многи су му замерали да фаворизује оперу, иако „репертоар из тог периода сведочи о солидној заступљености веома разноврсних драмских комада“ (стр. 59). Умањењем буџета од стране државе у свим позориштима, па и новосадском, позориште је поново без средстава па се обраћа својој публици и пријатељима тражећи помоћ као у време када је и основано, а управник организује гостовања како би се додатно приходовало. Прва балетска представа изведена је 5. фебруара 1921. године. Прослава 60

година постојања СНП одржана је од 2. до 9. јуна 1921. године, а по споразуму који су потписали Министарство просвете, СНП и ДСНП. У трећој сезони СНП је реализовало 343 представе, Драмски сектор 207 а Музичко-сценски 136 представа. „Увидевши да стално новосадско позориште неће по традицији давати представе по местима Војводине, а пре свега, чини се ипак из суштинске потребе да има своју трупу“, ДСНП на свом Управном одбору доноси одлуку о формирању позоришне трупе која би приказивала представе по мањим местима. То је за последицу имало нову управничку кризу пред нову, четврту сезону СНП.

Четврти део театролошке студије „Особености домета рада Српског народног позоришта (1918–1921)“ обухвата четири значајне анализе. Прва, „Друштво за Српско народно позориште (1918–1921)“, бави се настанком ДСНП. Управни одбор Српске читаонице схватио је да оснивањем СНП не може да преузме задатак надзора над радом позоришта и оснива Друштво за СНП и доноси Устав ДСНП 1862. године. Основни циљ Друштва је „да негује и потпомаже позоришну уметност“ (стр. 72). Друштво се бавило организовањем гостовања и још 1861. године формирало је позоришне одборе по градовима у којима је требало да гостује СНП како би помогли у реализацији извођења позоришних представа. „У првим годинама по ‘ослобођењу’, заправо током целог тзв. међуратног периода, на путу очувања традиције, аутономије и своје трупе ДСНП је имало многе неприлике“ (стр. 77). Аутор закључује да је и поред промењених околности ДСНП и даље посвећено „обнављању позоришне традиције Војводине“ (стр. 77).

„Фактори – публика, штампа, критика“ друга је аналитичка студија унутар овога поглавља, а Зоран Максимовић исправно сматра да је публика у најширем смислу једнако важан фактор као и репертоар и уметнички ансамбл. „Однос публике према СНП је врло специфичан. Ретко које позориште је имало такав међусобни однос на релацији гледалац – позориште“ (стр. 78–79), који је изграђен још од оснивања 1861. године када се грађанство окупило око свог позоришта. СНП је од оснивања гостовало по мањим градовима и местима у Војводини, настојећи да омогући широј публици да види позоришне представе. Позоришна критика није пратила само позоришне представе већ је често у фокус стављала и публику. Како аутор истиче, „прва на удару је била обично снобовска публика, с алузијама на њихове коментаре, како су у престижним градовима видели ‘боље’ позориште“ (стр. 79). Штампа је често подучавала публику понашању и обичајима у позоришту. Максимовић износи мишљење да је позоришна критика у периоду који је проучавао с једне стране вредновала уметничке домете позоришних представа СНП а с друге стране се бавила и самом институцијом, њеном структуром, организацијом, финансијама, управом, репертоаром, редитељима и уметничким јединицама, „стиче се утисак да су уметничке домете СНП у прве три сезоне сматрали солидним“ (стр. 89).

У трећој аналитичкој студији „Репертоарска политика Српског народног позоришта“ аутор полази од услова у којима је позориште обновило рад у новој држави, са више него скромним материјално-финансијским условима

неопходним за припремање позоришних представа. И поред верне публике СНП је имало проблем са бројем публике, те је било принуђено да обнавља и стари репертоар који је у предратном периоду био радо гледан. Зато је често упоредо припремано више наслова, а рад на представама је трајао три до четири недеље, што је утицало на пад квалитета представа, а „публика је временом имала све мање разумевања за објективне тешкоће у раду Позоришта и постајала све критичнија и захтевнија“ (стр. 90). Репертоар СНП у време обнове темељио се на позоришним комадима из предратног периода које су проналазили у кућним библиотекама глумаца или у архивима у Осиеку и Загребу јер су позоришне архиве уништене у рату. Постојао је и други разлог за извођење предратног репертоара: пробе су краће трајале и било је могуће извести више премијера јер су глумци већ знали текст. У репертоару су били заступљени француски драмски аутори, комедије намењене широј публици као и национални текстови па је „позориште наставило и у овом периоду традицију старог СНП“ (стр. 92). Максимовић закључује да се репертоарска политика СНП у анализираном периоду „заснивала на традиционалним схватањима и била је најближа укусу широке, претежно грађанске публике“ (стр. 96).

„Уметнички домети Српског народног позоришта“ четврта је студија којом аутор објашњава да је у новим условима рада, у новој држави, морало да се мења и само позориште. СНП је било у сличној ситуацији као и сва друга позоришта у земљи, и „због нередовне и недовољне субвенције и неизвесне ситуације у којој се налазило, СНП је често био угрожен опстанак“ (стр. 97). У три сезоне које су предмет истраживања показало се да СНП није имало ни услова, ни времена а ни сценски простор који би омогућио студиознији рад. Аутор наглашава да су „објективне околности које су произашле настанком и конституисањем нове државе, њено сиромаштво и решавање реално ‘битнијих’ проблема од културне политике, као и трзавице изазване подржављењем и управничким кризама (честе промене управника), неповољно су се одражавале по уметнички рад најстаријег националног театра“ (стр. 97). СНП је било отворено за домаће драмске писце, како класике тако и савремене, па су често расписивани конкурси за нови драмски текст. „У прве три сезоне није се ни могао очекивати пуни уметнички замах“ (стр. 102) јер, како наводи аутор, позориште није имало уметничко вођство а и ансамбл је био скромнијих могућности. Прва два управника (Трифковић и Хаџи-Динић) неговали су стил рада предратног позоришта, са великим бројем премијера али врло скромним уметничким дометима, а друга два управника (Луковић и Коњовић) радили су на установљавању одговарајуће организације и структуре како би СНП постао права уметничка институција; радили су на дисциплини, радној и уметничкој, напредовала је и глумачка труппа а доводили су и професионалне редитеље.

Зоран Максимовић Закључак започиње навођењем чињеница да је делатност најстаријег позоришта код нас у театрографији обрађена у два периода: од оснивања до 1914. и након 1945. године до данас, а период „између два светска рата (1914–1941) у постојећој позоришној историографији и театрологији

скромно је презентован“ (стр. 105). Аутор објашњава свој рад као „покушај разоткривања догађаја у прве три сезоне по обнови рада“ јер се током истраживања сусретао са подацима који су били необјективни, или су преузети без дубље анализе и провере. Током овог периода СНП је било у сталној кризи и напору да издржи и да се одржи. „Није успело аустроугарским властима да му из назива одузму оно ‘народно’, ни касније властима у националној држави да избришу оно ‘српско’, јер је оно заиста и било позориште српскога народа“ (стр. 107). Гледајући СНП и поредећи га са другим позориштима у земљи, аутор закључује да је оно „ипак непоредиво и посебно“ (стр. 108).

У Поговору је објављена рецензија рукописа књиге Зорана Максимовића коју је написао професор Петар Марјановић 2010. године.

У делу књиге „Театрографија“ објављени су подаци пописа чланова управе СНП, уметничког ансамбла, репертоара и турнеја по сезонама.

Театролошка студија Зорана Максимовића о прве три сезоне Српског народног позоришта у периоду 1918–1921. значајна је најпре зато што је период између два светска рата најмање истражен валидним научним студијама. Његово полазиште је било засновано на историјским чињеницама промене државе, уређења и уопште нових услова за рад које је СНП донело суштинску, тектонску промену. Изузетно темељно и пажљиво обрађена тема са историјски поткрепљеним чињеницама које су утицале на рад и обнову најстаријег позоришта чини ову студију посебно важном. Аутор нам даје веома прецизне и сажете информације о историјским догађајима и представља политичке, социјалне и националне услове који су били у Војводини у анализираном периоду. Како и сам у закључку каже, просто је невероватно да најстарији театар код нас нема свеобухватну монографију о континуираном раду од оснивања до данас. Ова студија је успела да нам врати три сезоне и надамо се да ће аутор наставити ово истраживање и заокружити историју СНП онако како оно због свог значаја и заслужује.

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

ОДЈЕЦИ САГЛАСЈА

Збирка композиција православне духовне музике
Наташе Ђурагић. Приредила Наташа Марјановић.
Нови Сад: Матица српска, 2022.*

У савременој домаћој пракси објављивања нотних издања, посебно ретко светлост дана угледају збирке нових композиција српске православне црквене хорске музике, било да је реч о једноставнијим литургијски употребљивим аранжманима традиционалног српског појања или о остварењима са знатнијим упливом уметничког елемента. Већ и због објективно малог броја активних аутора који се баве овим жанром, али и услед специфичне позиције стваралачког деловања композиторке Наташе Ђурагић (Нови Сад, 1981), ова збирка под оправдано симболичким насловом *Одјеци Сагласја* испуњава обе поменуте позиције унутар поља православне хорске музике. Ауторка припада генерацији српских музичара који читав свет православне музике познају и изводе је, и сопствено музичко биће сагледавају „изнутра“ из непосредне богослужбене праксе, као и својеврсне музичко-хришћанске катехизације кроз концертни простор у коме се изводе дела различитих епоха, црквено-уметничких естетика и музичких стилова.

У веома детаљном Предговору др Наташе Марјановић, приређивача овог издања, указује се на ненаметљиву склоност Наташе Ђурагић ка новом звуку, уз квалитативну промену у звучном „хоризонту очекивања“ како слушачких, тако и самих појаца/хориста и ширег круга слушалаца. У том контексту збирка доноси савремене одјеке традиције, духовног и културног наслеђа у сагласју старог и новијег хармонизованог појања, сагласју здружених гласова, уметничког ткања заснованог на мелодијама српског осмогласја. Највећи број композиција написан је за потребе црквеног Хора „Свети Стефан Дечански“ из Новог Сада, као директан подстицај за обраде празничних тропара, а ауторка је временом проширила химнографско-мелодијски ареал ка стварању сложенијих дела заснованих на традиционалним напевима.

Збирка садржи два дела – *Литургију за два гласа*, након чега следи низ појединачних, вишегласних хорских композиција. Већ њихов редослед одражава развојни ток ауторкине мисли и креативног приступа: од једноставних хармонизација, преко сложенијих хармонских аранжмана до примера засно-

* Штампање ове књиге финансирао је Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност.

ваних на напеву, уз висок степен стваралачке инвенције. У саставу *Литургије за два гласа* налазе се песме из Литургије Св. Јована Златоустог, са додатком песама на архијерејској служби и одабраних причасних стихова празничног појања. Наташа Ђурагић се ту углавном ослања на познате записе наших мелографа, Корнелија Станковића, Стевана Мокрањца, Тихомира Остојића или Ненада Барачког, али и на одређени број примера из усмене праксе. За разлику од постојећих, махом веома једноставних музичких решења двогласних литургијских песама наших аутора с краја XIX и из првих деценија XX века, ауторка се посебно позабавила другим, пратећим гласом који нема искључиво подређену улогу, већ врло често разиграва мелодију „сталног контрасубјекта“ у дослуху с латентним лествично-модалним хармонским елементом. На тај начин она досеже пуну звучност двогласа (пример: руска „Старосимоновска“ херувимска песма), а унутар тога чак и топлину лирског валера (пример: „Тебе појем“). Мада је ова партитура начелно осмишљена за деце и омладинске хорове, поједине нумере (Хвалите Господа 1. гласа, „Памјат вјечнују“ или „Чашу спасенија“) могу бити литургијски употребљиве и за мешовите саставе у којима доњи глас обезбеђује функцију својеврсног, „покретног исона“ изнад којег се излаже једноставна, традиционална појачка мелодија.

У одељку „Хорске композиције“ налазе се песме према записима Стевана Мокрањца, Гаврила Бољарића и Николе Тајшановића, Исидора Бајића, Ненада Барачког, Стефана Ластавице и Бранка Цвејића. Тиме је на уметнички афирмативан и истовремено богослужбено функционалан начин истакнут допринос ових музичких зналаца чије конкретно дело, али и свесно развијана идеја неговања матичног, српског музичког црквеног етоса и данас треба да буде изразито високо вреднована.

Као посебно успешне наводимо примере следећих композиција: док у уском слогу трогласног *Кондака Св. Стефану Новом* сваки од гласова „пева“ уз умесне хармоније али и ефектне дисонантне тачке остварене путем једноставних задржица, у композицији-стихири *Бојоначалним мановијем*, својеврсној хрестоматији српског Осмогласника обрађеној свежим хармонијама дурско-молске пасторале већине гласова, те укрштених с више оријентализованим звуком песама петог и шестог гласа, ауторка посебно вреднује (дурску) терцу као „срце“ српског музичког кода, утемељену у народној вокалној и инструменталној музици, преко романтичарског хорског звука Станковића и Мокрањца, до постмодернистичких читања ове звучне парадигме савремених аутора. Остајући верна традицији српског црквеног народног појања и естетско-техничким аспектима његове хармонске и вишегласне хорске надградње генерација наших композитора, Наташа Ђурагић својим доприносом кроз стабилан црквено-уметнички став који негује тек дискретан лични допринос традиционалном поступку, на најбољи начин потврђује мисао Филипа Шерарда да суштина стваралачког геста у овом пољу „више није у степену иновације и новог, у некаквој модерној форми, већ припадање актуелном тренутку – непосредности с којом је нешто већ хиљаду пута

изречено, поново изречено“.¹ У нашем националном и културном кругу препуном најразличитијих објективних и субјективних разлога за дисконтинуитет, збирка хорских нота *Одјеци СаГласја* новосадске композиторке Наташе Ђурагић враћа српски музички код своме извору и као основни градивни материјал и као дубоко усађену уметничку праксу вишегласног црквеног хорског певања.

Бојдан М. Ђаковић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
bogdan.djakovic.ns@gmail.com

¹ Philip Sherrard, *The Sacred in Life and Art*, Golgonooza Press, 1990, 49.

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврић, Обрад 96, 97, 99, 103, 108
 Агатоновић, Добрица 182
 Адамов Петијевић, Тамара 118
 Албини, Срећко (Felix Albini) 233
 Андрић, Иво 39, 40
 Аранђеловић Расински, Мирољуб 144
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 36, 37, 38
 Арон, Стивен (Stephen Aron) 214
- Бабић, Константин 151
 Бајић, Исидор 238
 Бајић, Цветко 101, 103, 108
 Бајић Стојиљковић, Весна Ц. 87–110
 Балог, Иштван (Balogh István) 224
 Балог, Јулијана (Balogh Juliana) 224
 Бањац, Мира 231
 Бараћ, Драгољуб 181
 Барачки, Ненад 112, 117, 238
 Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 71
 Барток, Бела (Bartók Béla) 21
 Батај, Жорж (Georges Bataille) 212
 Баћовић, Драгана 199, 200, 201
 Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 172
 Бенедикт, Рут (Ruth Benedict) 43, 44
 Бенић, Веселко 94, 95, 97, 102, 108
 Бенић, Марија 94, 95, 102, 108
 Берлиоз, Хектор (Hector Berlioz) 59
 Берта, Соња 118
 Бизе, Жорж (Georges Bizet) 70
 Билбија, Моника 198
 Блажек, Карел (Karel Blažek) 52
 Блатнер, Адам (Adam Blatner) 163, 165
 Бледе, Мирјам 213
 Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 39, 40, 45
 Бојић, Ненад 187
 Бојковић, Светлана 231
- Бољарић, Гаврило 238
 Бонд, Едвард (Edward Bond) 125, 127, 128, 129, 136
 Бортњански, Дмитриј Степанович (Дмитрий Степанович Бортнянский) 51, 53, 58, 59, 62, 63, 65
 Борхес, Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 216
 Бошковић, Радуле 231
 Браун, Хамиш (Hamish Brown) 164
 Брђанин, Бранко 190
 Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 162
 Брубејкер, Роџерс (Rogers Brubaker) 89
 Буријет, Мишел (Michèle Buirette) 211
 Бушетић, Тодор М. 19, 20, 21
 Бушико, Жан-Ив (Jean-Yves Bouchicot) 211
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 120
 Васиљевић, Миодраг 21, 23
 Вахтангов, Јевгениј Багратионович (Евгений Багратионович Вахтангов) 71
 Ведел, Артемиј Лукјанович (Артемий Лукьянович Ведель) 58, 59
 Вејновић, Доротеа 141–160
 Велимировић, Слободан 186
 Вељковић, Јасна 163
 Вердери, Кетрин (Katherine Verdery) 138
 Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 70
 Веселиновић, Рајко 12, 14, 15
 Веселиновић Хофман, Мирјана 49, 50
 Вигман, Мери (Marie Wiegmann) 71
 Вилијамс, Најџел (Nigel Williams) 125, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 136
 Вилкинс, Пол (Paul Wilkins) 162, 163, 165, 168
 Вилотић, Драгана 206, 207, 208
 Војновић, Миљан М. 161–178

- Волошин, Максимилијан Александрович (Максимилиан Александрович Волошин) 38
- Волф-Ферари, Ермано (Ermanno Wolf-Ferrari) 70
- Воргић Журжован, Радослава 141, 142, 158
- Вујић, Јоаким 223–228
- Вујичић, Тихомир 24, 26, 27
- Вукелић, Милутин 191
- Вуковић, Светислав 54
- Вукосављевић, Сава 118, 120
- Вучковић, Станко 191
- Газибара, Милић 100, 101, 108
- Гајић, Живан 118
- Ганелин, Вјачеслав (Vycheslav Ganelin) 211
- Гарсија Лорка, Федерико (Federico García Lorca) 70, 82
- Генон, Рене (René Guénon) 214
- Гера, Стеван 116
- Гербран, Ален (Alain Gheerbrant) 215, 216, 219
- Глигоријевић, Јелена 15, 17, 19
- Глиман, Исаак Давидович (Исаак Давыдович Гликман) 57
- Глинка, Михаил Иванович (Михаил Иванович Глинка) 62, 65
- Гојковић, Андријана 96
- Голдони, Карло Освалдо (Carlo Osvaldo Goldoni) 70, 224
- Големовић, Димитрије 23, 24, 25, 94
- Горки, Максим (Алексей Максимович Пешков) 128
- Грејам, Марта (Martha Graham) 39, 45
- Гречањин, Александар Тихонович (Александр Тихонович Гречанинов) 62, 65
- Грлић, Данко 39, 41, 43
- Грос, Карл (Karl Groos) 43, 44
- Гротовски, Жежи (Jerzy Grotowski) 162
- Грујић, Ника 51
- Гурдо, Жерар (Gérard Gourdot) 211
- Давидов, Степан Иванович (Степан Иванович Давыдов) 51
- Дадић Динуловић, Татјана Д. 195–210
- Дамњановић, Милан 72, 84
- Де Кирико, Ђорџо (Giorgio de Chirico) 219
- Девић, Драгослав 20, 22
- Дејанац, Душан 23
- Декру, Етјен (Étienne Decroux) 71, 215
- Деспић, Дејан 151, 155
- Димитријевић Стошић, Зорица 230
- Додик, Милорад 182
- Дозела, Александер (Alexander Dozella) 52
- Долежел, Љубомир (Lubomir Doležel) 127, 129, 132, 137
- Домановић, Радоје 70
- Драгичевић, Борислав Боро 183, 189, 190
- Дрејк, Џулијус (Julius Drake) 141, 142, 158
- Думић, Љубомир 12
- Дучић, Јован 37
- Ђаковић, Богдан М. 237–239
- Ђорђевић, Владимир Р. 15, 19, 20, 21
- Ђурагић, Наташа 237–239
- Ђурђевић, Бошко 182, 187
- Ђурић, Зоран 163
- Еберст, Антон (Anton Eberst) 52
- Егерић, Весна 141, 143, 144
- Ејдус, Предраг 186
- Ердељан, Зоја 204, 205, 206
- Ерић, Добрица 141, 143, 154
- Жако Декомб, Пјер (Pierre Jacot-Descombes) 211
- Живковић, Мирјана 155
- Живковић, Радојка 101
- Живковић, Тине 101
- Зајцев, Милица 219, 220
- Здравковић, Милица 219
- Земцовски, Изалиј Јосифович (Изалий Иосифович Земцовский) 11
- Змејановић, Гаврило 54
- Зубовић, Небојша 181, 183, 185
- Ивковић, Лепомир 186
- Илић, Сава 22, 25
- Инкрет, Андреј (Andrej Inkret) 126, 134
- Исаков, Јова 14
- Јакшић, Мирзета 182
- Јанковић, Драгомир 225
- Јанковић, Емануил 224
- Јарамазовић, Стипан 118
- Јаребица, Јована 201, 206, 208
- Јеремић, Сава 101
- Јовановић, Васа 121

- Јовановић, Јелена В. 11–34
 Јовановић, Јован Змај 141, 143, 145, 146
 Јовановић, Паја 51, 54
 Јованчић, Милан 64
 Јовић, Михајло 118
 Јовичић, Дубравка 230
 Јокин, Прока 14
 Јокић, Ведрана 182
 Јоксимовић, Божидар 17
 Јосиповић, Љиљана 182
 Јочић, Анђелија 164
 Јурин, Никола 182, 183, 187
- Карп, Марша (Marcia Kapr) 163, 164
 Кастаљски, Александар Дмитријевић
 (Александр Дмитриевич Кастальский)
 62
 Каћански, Теодор Тоша 116
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 213
 Келерман, Петер Феликс (Peter Felix Keller-
 mann) 163
 Кењаловић, Милорад 183
 Киндл, Миленко 185
 Киш Игњатов, Памела 141, 142, 158
 Кнежевић, Немања 204
 Ковачевић, Борко 191
 Ковачевић, Синиша 187, 189
 Ковачек, Божидар 12, 28, 223, 226, 227, 231
 Коен, Селма Жана (Selma Jeanne Cohen)
 45
 Козарски, Дијана 231
 Козачински, Емануел 224
 Кокановић Марковић, Маријана 229–230
 Коларовић, Емануил 22
 Комац, Миран (Miran Komac) 92
 Коњовић, Петар 144, 233, 235
 Копо, Жак (Jacques Coreau) 215
 Косановић, Лазар 185
 Костић, Лаза 142, 231
 Кот, Јан (Jan Kott) 43
 Коцебу, Аугуст фон (August von Kotzebue)
 224
 Кочић, Петар 180, 183, 187, 189
 Крављанац, Бранислав 227
 Кребер, Алфред Луис (Alfred Louis Kroe-
 ber) 41
 Крец, Франц Ксавер (Franz Xaver Kroetz)
 127
 Кроче, Бенедето (Benedetto Croce) 41, 44
 Крушлин, Нада 83
- Кубеш, Фердинанд (Ferdinand Kubeš) 52
 Куљић, Тодор 111, 123
 Кучукалић, Зија 143
- Лабан, Рудолф фон (Rudolf von Laban) 71
 Лабовић, Љиљана 181, 182, 186, 187, 188,
 189, 190, 191
 Лазић, Милан 231
 Лајко Месарош, Елида 170
 Лалу, Данијел (Daniel Laloux) 211
 Ластавица, Стефан 238
 Лељак, Дориан 229
 Летић, Георгије 54
 Лијешевић, Борис 164, 170
 Литвиновић, Селена 23, 25
 Логеман, Волтер (Walter Logeman) 164
 Лок, Џон (John Locke) 45
 Лоткер, Содја (Sodja Lotker) 196
 Лукић, Владимир 181
 Луковић, Коста 233, 235
- Љвов, Алексеј Фјодорович (Алексей Фё-
 дорович Львов) 58, 59, 62, 65
 Љубинковић, Марија 38
- Магазиновић, Мага 35, 39
 Мађарев, Милан А. 211–222
 Мажуранић, Иван 70
 Максимовић, Десанка 141, 143, 150, 151
 Максимовић, Зоран 231–236
 Максимовић, Рајко 155
 Маљковић, Сања 197
 Мандукић, Смиљана 35
 Манојловић, Коста П. 144
 Манојловић, Пелагија 225
 Маренић, Владимир 231
 Марјановић, Љиљана 118
 Марјановић, Наташа 237–239
 Марјановић, Петар 70, 71, 73, 74, 77, 81,
 231, 236
 Марковић, Ђорђе 182
 Марковић, Петар 99, 100, 108
 Марковић, Татјана 50, 67
 Маркс, Карл (Karl Marx) 72
 Масне, Жил (Jules Massenet) 233
 Матицки, Миодраг 13, 14, 15, 17, 21, 23,
 24
 Медојевић, Драгољуб 182
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всево-
 лод Эмильевич Мейерхолд) 162

- Мерзеперо, Мари-Кристин (Marie-Christine Merzerau) 211
 Мијач, Дејан 126, 136, 137
 Милекер, Феликс (Felix Milleker) 59
 Миливојевић, Зоран 162
 Миливојевић Мађарев, Марина М. 125–140
 Милиновић, Гордана 182
 Милић Радовић, Марина 141, 142, 144, 157, 158
 Милојевић, Милоје 144, 151
 Милошевић, Владимир 163
 Миљатовић, Ранко 191
 Мирецки, Франћишек Франц (Franciszek Franz Mirecki) 22
 Мирковић, Глигорије 112
 Михалек, Душан 113, 114, 118, 122
 Михалек, Иван 123
 Мухић, Гордан 183
 Мишић, Милутин 183
 Младеновић, Душан 52, 59, 62
 Мокрањец, Стеван Стојановић 19, 20, 21, 53, 64, 151, 238
 Монтеверди, Клаудио (Claudio Monteverdi) 70
 Морено, Зерка (Zerka Moreno) 163
 Морено, Јаков Леви (Jacob L. Moreno) 162, 163, 164, 165, 166, 168, 173, 176
 Мортире, Мари Елен (Marie-Hélène Mortureux) 211
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 53, 70
 Мрђа, Татјана Д. 49–68
 Мујчиновић, Авдо 134

 Нађ, Јожеф (Nagy József) 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220
 Направник, Карел (Karel Nápravnik) 49, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67
 Недић, Душко 98, 99, 103, 108
 Недић, Милан 187, 189
 Недовић, Мирољуб 185, 186, 189
 Неједла, Емануел (Emanuel Nejedlá) 52
 Ненић, Боровоје 182
 Николај, Алдо (Aldo Nicolai) 183
 Николић, Љубомир 141–160
 Николић, Милоје 50
 Николић, Михаило 119
 Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 35, 39, 40, 42, 43, 44, 46

 Новаковић, Оливер 81, 82
 Нушић, Бранислав 183, 184, 233

 Обрадовић Љубинковић, Вера С. 35–48
 Обреновић, Милош 225
 Огњановић, Александар 81
 Одавић, Риста Ј. 232
 Олењина, Марија 83
 Освалд, Антоније Туна (Anton Tuna Oswald) 52
 Остојић, Јелена 16
 Остојић, Тихомир 11–34, 232, 238

 Павић, Јовица 185, 186, 187
 Павић, Петар 180
 Павловић, Миодраг 141, 143, 152, 153
 Паћука Шеховић, Лана 229–230
 Пауновић, Живојин 112
 Пауновић, Миленко 112
 Пачу, Јован 229–230
 Пашћан Којанов, Светолик 112
 Пејовић, Роксанда 51, 54, 56
 Перић, Ђорђе 51
 Перковић Радак, Ивана 50, 51, 52, 53, 56, 58, 65
 Перт, Арво (Arvo Pärt) 211
 Петар Велики 59
 Петин, Никола 83
 Петковић, Дејан 118
 Петровић, Александар 27, 28
 Петровић, Даница 12, 13, 16, 17, 26, 229
 Петровић, Тања 88, 90
 Пећарић, Живорад 187
 Пештерац, Александар 197
 Пихерт, Емануел (Emanuel Pichert) 52, 53
 Плавшић, Олга рођ. Ристић 23
 Платон (Πλάτων) 36, 37, 38, 40, 44, 214
 Плаут, Тит Макције (Titus Maccius Plautus) 70
 Поповић, Исидора 223–228
 Поповић, Јован Стерија 70
 Поповић, Ј. 51
 Поповић, Светлана 182
 Попржен, Данило 182
 Поткоњак, Душан 163
 Прегл, Златко 182
 Предић, Урош 51
 Пржуљ, Борис 182
 Проданов, Ира Д. 111–124
 Продановић, Радомир 97, 99, 103, 104, 108

Прпа Финк, Маријана В. 69–86
Птачкова, Вера (Věra Ptáčková) 196
Путник, Јован 69–86
Путник, Радомир 189
Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 70

Радин, Васа 14
Радиновић, Сања 23
Радић, Душан 153
Радмановић, Небојша 180
Радовић, Душко 183
Радовић, Миодраг 142, 143, 152, 157
Радовић, Јован 12
Радловић, Јован 125, 127, 129, 130, 132, 134, 136, 137, 138
Разумовска, Људмила Николајева (Людмила Николаевна Разумовская) 127
Рајнхарт, Макс (Max Reinhardt) 71
Ракитин, Јуриј Љвович (Юрий Львович Ракитин) 231
Ракић, Стефан 141, 142, 158
Ракочевић, Селена 22, 23, 25, 26
Рамовш, Мирко (Mirko Ramovš) 90
Ранковић, Сања 22, 90
Рафтис, Алкис (Alkis Raftis) 38
Рахмањинов, Сергеј Васильевич (Сергей Васильевич Рахманинов) 62, 65
Рејнолдс, Кетлин (Kathleen Reynolds) 211
Ристић, Маја 165
Ристовски, Љубица М. 223–228, 231–236
Рокаш, Ласло (Rókas László) 211

Савин, Егон 186
Савић, Аница 232
Савић, Богданка 182
Савић, Владимир 202, 204
Саж, Елен (Hélène Sage) 211
Сагив, Орен (Oren Sagiv) 196
Сакоњи, Ђерк (Szakonyi Gyork) 211
Саразак, Жан-Пјер (Jean-Pierre Sarrazac) 125, 127, 128, 130
Сарти, Ђузепе (Giuseppe Sarti) 58, 59, 62, 65
Села, Силвија (Silvia Sella) 211
Синико, Франческо (Francesco Sinico) 53
Скок, Петар 35
Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 229
Совтић, Немања Н. 141–160
Соколов 51
Соушек, Венцел (Vencel Souschek) 229

Спасић, Димитрије 232
Спенсер, Херберт (Herbert Spencer) 40
Сршен, Андреја (Andreja Sršen) 89
Стајић, Васа 12, 15, 16
Стаменковић, Владимир 127, 136, 137
Станиславски, Константин Сергејевич (Константин Сергеевич Станиславский) 162, 165, 168, 218
Станковић, Корнелије 51, 238
Стефановић, Ана 155
Стефановић, Добривоје 182, 187
Стефановић Венцловић, Гаврило 224
Стјепановић, Жељко 182
Стјепановић, Саша 190
Стојановић, Борис 182
Стојановић, Будимир 118
Стојановић, Загорка 187
Стојановић, Коста 27
Стојичић, Миленко 183
Сторожук, Оксана 231
Стразберг, Ли (Lee Strasberg) 175
Страјнар, Јулијан (Julijan Strajnar) 89
Страјнић, Никола 143
Стратимировић, Ђорђе 25
Суботин, Славко 122

Тајшановић, Никола 238
Татић, Јосиф 186
Телебак, Милорад 183
Терсеглав, Марко (Marko Terseglav) 90
Тијардовић, Иво 120
Тимко, Онуфриј (Онуфрий Тимко) 121
Титов, Василиј Поликарпович (Василий Поликарпович Титов) 58
Томандл, Миховил 51
Томашевић, Катарина 13, 14, 15, 16, 18, 229
Топаловић, Мита 51, 53, 144
Тошић, Славка 83
Трбојевић, Душан 230
Трендафил, Мита (гајдаш Трива) 14
Трифковић, Ђура 232, 233, 235
Трифуновић, Весна 87
Трифуновић, Дејан 90
Турчањинов, Петар Иванович (Пётр Иванович Турчанинов) 58, 59, 62

Увалин, Владимир 114, 116
Узелац, Милан 36, 37, 38, 41
Узелац, Предраг 207
Урбанцова, Хана (Hana Urbancová) 89

Фејдо, Жорж (Georges Feydeau) 183
Финк, Еуген (Eugen Fink) 43, 44
Финци, Ели 83, 84
Фрациле, Нице 25, 26
Фројд, Зигмунд (Sigmund Freud) 71

Хавласа, Гвидо (Quido Havlasa) 52
Хаднађев, Исидор 118
Хајаш, Ференц (Hajas Ferenc) 213
Хамваш, Бела (Hamvas Béla) 212, 214, 216
Хамфри, Дорис (Doris Humphrey) 39
Хач, Елвин (Elvin Hatch) 44
Хаци-Динић, Милош 233, 235
Хераклит (Ἡράκλειτος) 36, 39
Хлавач, Војтјех (Vojtěch Hlaváč) 52
Хлавка, Милош (Miloš Hlavka) 196
Христић, Зоран 155
Худи, Ласло (Hudi László) 211

Цвејић, Бранко 238
Црњански, Милош 141, 143, 147

Чајковски, Петар Ильич (Пётр Ильич Чайковский) 51, 53, 62
Чекић, Љиљана Ж. 179–194
Челиковић, Борисав 90
Ченејац, Бранко 111–124
Чесноков, Павел Григорјевич (Павел Григорьевич Чесноков) 62, 65
Чиплић, Богдан 83, 126

Џокић, Звонко 163

Шакић, Војислав 182
Шарвари, Јожеф (Sarvari Jozsef) 211, 216, 217
Шварц, Рикард (Rikard Schwarz) 112
Шева, Раденка 182, 186
Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 215, 216, 219
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 141, 142, 143, 148, 149, 150, 155, 157, 175
Шентевска, Ирена 198
Шерард, Филип (Philip Sherrard) 238, 239
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 35, 40, 41, 42, 43, 44
Шипка, Ковиљка 182
Шлезингер, Јосиф 231
Шлотнер, Мајкл (Michael Schlottner) 89
Шнор, Вацлав (Václav Šnor) 52
Шо, Ивон (Ivonne Shaw) 164
Штраус, Јохан (Strauss Johann) 70
Шуваковић, Миодраг 197, 198
Шуица Бабић, Мирјана 230
Шумаревић, Светислав 227
Шутић, Милослав 40

Реџистар сачинила
Татјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЂА, 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 Матице српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој 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 часоїису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часоїиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Лейїойис Маїице срїске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилої у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакїћ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полиїика* 21. 12. 2004: 5.

Моноїрафска њубликација досїуїна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиїе*. <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>> 02. 02. 2002.

Прилої у серијској њубликацији досїуїан 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 енциклоїедији досїуїан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоїедије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице срѣске за сценске умейносии и музику* 69/2023

Петар Грујичић
Богдан Ђаковић
Зоран Ђерић
Јелена Јовановић
Милена Лесковац
Зоран Максимовић
Наташа Марјановић
Милан Милојковић
Даница Петровић
Живко Поповић
Ира Проданов Крајишник
Селена Ракочевић
Милош Рашић
Свенка Савић

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. 69/2023 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