



MATICA SRPSKA JOURNAL
OF STAGE ARTS
AND MUSIC

49

Editorial board

- Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)
Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Katalin KAIČ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Ira PRODANOV, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Dušan RNJAK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Marija BERGAMO, PhD (Croatia)
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)
Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2013

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

49

Уредништво

- др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Ира ПРОДАНОВ
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Душан РЊАК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2013

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др МИРЈАНА ЗАКИЋ и др ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ Ликовни, етнографски и литерарни извори о инструменту <i>кавалу</i> на територији Србије и Македоније.	9
Dr MIRJANA ZAKIĆ and dr JELENA JOVANOVIĆ Sources in Medieval Paintings, Ethnographic and Literary Sources about the Instrument <i>Kaval</i> in Serbia and Macedonia	22
Др МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ Продукција салонске музике код Срба у XIX веку у контексту рађања музичког издаваштва	23
Dr MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ Production of Salon Music in Serbia in the 19 th Century in the Wake of Music Publishing	41
Др ИВАНА ПЕРКОВИЋ Станислав Бинички: композиторски допринос жанру црквене музике .	43
Dr IVANA PERKOVIĆ Stanislav Binički's Contribution to the Genre of Sacred Music	60
Др АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ Инострана музика у међуратном Београду: рецепција у <i>Гласнику Музичкој друштва „Станковић“ / Музичком гласнику 1928–1941.</i>	63
Dr ALEKSANDAR VASIĆ Foreign Music in Belgrade Between the World Wars: Reception in the <i>Herald of Music Society “Stanković” / Music Herald 1928–1941.</i>	75
МАРИЈА ДУМНИЋ, М.А. Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата	77
MARIJA DUMNIĆ, M.A. Musical Performances and Musicians in Belgrade Taverns from the Beginning of Radio Belgrade Broadcasting until World War Two	90
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР Театарске уметнице о својој професији кроз перо Милоша Црњанског – контекст и интервјуи (I).	91
Dr SOFIJA M. KOŠNIČAR Female Theater Artists on Their Profession Through the Pen of Miloš Crnjanski – Context and Interviews (I).	103

НЕВЕНА ВАРНИЦА	
Ерудитна комедија и мелодрама – две драмске врсте у виђењу Драгољуба Павловића	105
NEVENA VARNICA	
Erudite Comedy and Melodrama – Two Drama Genres as Seen by Dragoljub Pavlović	114
Др МАЈА РИСТИЋ	
<i>Наше</i> Београдско драмско позориште – позориште домаће драме	115
Dr MAJA RISTIĆ	
<i>Our</i> Belgrade Drama Theater – Theater of Domestic Drama	130
Др ИВАНА МЕДИЋ и мр ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ БЕГУШ	
Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови	133
Dr IVANA MEDIC' and mr JELENA JANKOVIC' BEGUŠ	
Musicals in Serbia in the New Millennium: Strategies, Achievements, Challenges	150
ВЕСНА Д. ЦРЕПУЉАРЕВИЋ	
Чин пети: <i>Тераса</i>	153
VESNA D. CREPULJAREVIC'	
The Fifth Act: <i>Terrace</i>	168
Мр НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ	
Епистемологија сценографије у позоришту данас	169
Mr NEBOJŠA ANTEŠEVIĆ	
Epistemology of Scenography in Theaters Today	193
ЛАЗАР ЈОВАНОВ	
Мултијезички драмски програм Радија Нови Сад као релевантни актер у промоцији културне разноликости Републике Србије	195
LAZAR JOVANOV	
Multilingual Drama Program of Radio Novi Sad a Relevant Factor in the Promotion of Cultural Diversity of the Republic of Serbia	207
БОШКО ШТУЛИЋ	
<i>Злочин и казна</i> у филму <i>Меч-лојџа</i> Вудија Алена	209
BOŠKO ŠTULIĆ	
<i>Crime and Punishment</i> in Woody Allen's Movie <i>Match Point</i>	220

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

СТЕВАН БУГАРСКИ	
Потерница за Нушићем у околини Темишвара 1913. године	221
STEVAN BUGARSKI	
Arrest Warrant for Nušić in the Vicinity of Timisoara in 1913.	226

Др МЕЛИТА МИЛИН	
Фрагменти биографије на пожутелој хартији: преписка у заостав- штини Љубице Марић	227
Dr MELITA MILIN	
Fragments of Biography in Archives: Ljubica Marić's Correspondence. . .	244

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др ВЕСНА КРЧМАР	
Сава Анђелковић, <i>Драматургија Стеријиних комедија</i> , Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2012.	245
Др КАТАРИНА ТОМАШЕВИЋ	
Владан Радовановић, <i>Музика и електроакустичка музика</i> , Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 2010.	247
СУЗАНА АРСИЋ	
Моба, <i>Ошвор'иорше</i> , Логистика, SOKOJ, 2010.	253
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	255
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	263
РЕЦЕНЗЕНТИ	269

МИРЈАНА ЗАКИЋ и ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности
Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЛИКОВНИ, ЕТНОГРАФСКИ И ЛИТЕРАРНИ ИЗВОРИ О ИНСТРУМЕНТУ *КАВАЛУ* НА ТЕРИТОРИЈИ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ*

САЖЕТАК: Растућа популарност кавала у савременим условима у Србији иницирала је потребу за синтетичким радом у којем би, паралелним сагледавањем разнородних података о овом инструменту са простора Србије и Македоније, била омогућена основа за стицање поузданијег увида у различите проблеме и питања која су покренута бројним специфичностима овог инструмента. Синтеза веома разноврсних, а понекад и противречних података, биће представљена у два рада. Овај, први од њих, доноси сазнања која о кавалу пружају ликовни, етнографски и литерарни извори, а у другом, који је у припреми, биће изложени преглед и синтеза постојећих података из етномузиколошких извора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кавал, ликовни – литерарни – етнографски извори, Србија, Македонија.

Велика популарност кавала у Србији, током последњих година, иницирала је бројна питања од стране стручне и шире јавности у вези са историјатом коришћења овог инструмента на нашем простору. Сагласно томе, указала се и потреба за синтетичким сагледавањем разних врста историографских података о кавалу првенствено на територији Србије и Македоније, као кључном географском ареалу за егзистенцију, а потом и дисеминацију кавала у српској савременој пракси (вид. ЈОВАНОВИЋ 2012а),

* Овај текст је настао у оквиру рада на пројектима: *Музичка и ипсрачка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (бр. 177024, Факултет музичке уметности) и *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004, Музиколошког института САНУ), које финансира Министарство просвете и науке Републике Србије (2011–2014).

као и за критичким освртом на однос научника према тематици коју отварају подаци о овом инструменту.

Својим специфичностима у односу на инструменте који се данас препознају као карактеристични за српску традицију, кавал је привукао значајну пажњу јавности и наишао на различите видове реакције: од прихватања до порицања његове припадности српском музичком идиому. Специфичности о којима је реч јесу природа, карактер и начин произвођења звука, извођачке могућности, положај инструмента при свирању, па и сам репертоар. Данашња широка доступност великог броја снимака на кавалу од свирача из Србије, Македоније, Бугарске, Албаније, Турске, с једне стране, отвара пут све већем броју младих извођача традиционалне музике, а, с друге стране, даје (не увек поуздану и потпуно) основу за оквир научних тумачења. Једном речју, данашњи услови дисеминације кавалске музике пружају потенцијал за бројне могућности различитих рецепција и нових (стручних) интерпретација.

Узевши у обзир ове чињенице, мора се приметити да је у односу на њих о кавалу са стручног и научног аспекта у Србији писано сразмерно мало. Штавише, могло би се рећи да је у домаћој етномузиколошкој литератури упадљив недостатак засебних студија које осветљавају елементарна питања: проблематику распрострањености, намене и извођачких могућности кавала.¹ Тај недостатак је отворио простор медијским иступањима нових свирача и њиховим личним (и не увек стручним и поузданим) интерпретацијама особености кавалске свирке, а посебно историјског аспекта присутности кавала у српској свирачкој традицији. Тек је последњих година настало неколико студија посвећених почецима и појединим аспектима његовог „живота“ у Србији у савремено доба (ATANASOVSKI 2010; JOVANOVIĆ 2012a, 2012b; ZAKIĆ 2012), што се примарно догодило уз подстицај медијског пробоја кавала и његове актуелизације на *World Music* сцени 2004. године (вид. детаљније у: ZAKIĆ 2012).² У том смислу, приступи овој теми су охрабрени и захваљујући појачаном интересовању домаће научне јавности за проблематику популарне музике. И поред тога, постоји потреба за синтетичким радом у којем би били обједињени сви постојећи подаци о кавалу из извора различитих врста, како би се надаље могло аргументованије

¹ Захваљујући интересовању студената етномузикологије за ову проблематику, одређеним темама поклоњена је пажња у неколицини семинарских радова (Николић 2003; 2004; Томић 2006).

² Важном претходницом овог догађаја можемо сматрати прекретницу у раду групе „Бело платно“ (раније „Искон“, првог ансамбла у Србији који је у новије време, од 90-их година XX века, у свом саставу имао кавал; вид. JOVANOVIĆ 2012a). Она се одиграла 2001. године, са променом њеног извођачког састава (вид. пропратну књижицу уз компакт диск *БЕЛО ПЛАТНО*, 3–4), а тиме и програмске оријентације и репертоара. Тада је концепција рада групе, па и третмана кавала у њеним аранжманима, престала да буде неотрадиционална у смислу у којем је то била деведесетих година.

говорити о историјском пореклу овог инструмента на нашим просторима и о његовом репертоару.

Један од повода за настанак овог рада су и најновија сазнања која показују да постојећа литература о кавалу не даје реалну слику о његовој географској распрострањености и о заступљености у традицијама различитих народа, посебно Срба. Отуда је преглед свих доступних података о кавалу у Србији и Македонији веома добродошао за будућа истраживања.

Са тачке гледишта знања која су посебно акумулирана у току двадесетогодишњег процеса актуелизације кавала у Србији – од 1994. године (JOVANOVIĆ 2012a: 190) до данас, могуће је дати критички осврт на постојеће податке о овом инструменту у изворима са разматраног простора. Историјски преглед различитих извора који сведоче о постојању кавала, као инструмента типа полупопречне флауте, у традицији Србије и Македоније изложен је по редоследу настанка или историјских периода на које се подаци односе. С обзиром на обим и различиту природу грађе, ова проблематика биће изложена у две целине: прва, коју представља овај рад, синтетизује податке из ликовних, етнографских и литерарних (поетски текстови из народне књижевности) извора, док ће друга, као наставак ове студије, бити посвећена етномузиколошким изворима: од литературе, преко теренских бележака до аудио-снимака, такође у хронолошком низу од најстаријих до најмлађих.

Методолошка окосница рада проистиче из још једне могућности прецизнијег сагледавања кавала, а у складу са његовим ерголошким и извођачким својствима. Наиме, полупопречне флауте без писка генерално се могу поделити на кратке, дијатонске (у ову групу спада *шуйељка*, односно *шуйелка*) и дуге, хроматске (*кавал*; вид. и ТАММЕР 2003: 1). Под појмом „кратке“ подразумева се дужина до 450 mm, а под појмом „дуге“, углавном од 600 до 800 mm.³ Разлика се, дакле, примарно састоји у дужини инструмента, броју отвора за свирање (6 или 7 на кратким и 8 на дугим свиралама) и у типу лествица које се на њему добијају. На другом месту, разлика је у њиховој функцији и репертоару; наиме, оба типа свирала користе се као чобански инструменти, али је значајно да кратке свирале могу бити и пратња играма, за разлику од дугих, које у традицији готово никада нису примењиване у таквом контексту. Оне су, међутим, коришћене као инструментална пратња певању, што је ретка пракса на кратким свиралама. Ове разлике имплицирају и одређени етос саме свирке који обезбеђује дуга, односно кратка свирала. С обзиром на то, циљ овог рада јесте да дâ систематизацију података о *кавалу* – дугој свирали без писка, са хромат-

³ Изузетак је *каба кавал* дужине око 900 mm, на којем свирају Албанци у западној Македонији (ХАЦИМАНОВ 1967: 577).

ским тонским низом, који се у традицији користи(о) готово искључиво као пастирски инструмент и као пратња певању. Кратке, дијатонске полупопречне свирале овом приликом неће бити узете у обзир. Фокусираност на дуге полупопречне свирале без писка представља својеврстан заокрет у односу на методолошки приступ ранијих проучавалаца, који је у извесном смислу подстакнут стручним запажањима америчког истраживача Ентонија Тамера (TAMMER 2003). Наиме, треба имати у виду да су у досадашњим написима о овом типу инструмената обично паралелно сагледавани кавал и шупелјка; разлози за то леже и у ерголошким карактеристикама и у чињеници да се њихови ареали распрострањавања најчешће подударају (као на терену Србије и Македоније). Због тога је цео временски континуитет дискурса о кавалу подразумевао и терен Црне Горе (Црногорско приморје; вид. VLAHOVIĆ 1960: 318; ВУКМАНОВИЋ 1964: 299–300; GAVAZZI 1975: 69; DEVIĆ 1977: 36; GOJKOVIĆ 1989: 11), иако је он у том погледу специфичан: према подацима, реч је, наиме, о пракси свирања на краћем, дијатонском инструменту под називом *кавал* (код Албанаца у Приморју; вид. ВУКМАНОВИЋ 1964: 299–300), а не о традиционалној примени дугих свирала под овим именом на том простору. Изузетак у том смислу је белешка француског путописца Амија Буеа (Ami Boué) из прве половине XIX века о дужој свирали чији опис одговара кавалу, на којој свира „планинац и пастир албански, као и Црногорац“ (према: ГОЈКОВИЋ 1992: 97). С обзиром на недовољну прецизност овог документа у погледу географског и термилошког одређења (наводи се „сопилка црногорска. . . , гавак албански и кавал српски“; Исто), као и на изостанак потврде податка те врсте у каснијим изворима, а сходно постављеном основном критеријуму, инструмент под називом кавал у Црној Гори неће бити разматран у овој студији.

Рад је посвећен углавном једноделној варијанти кавала, каква се на простору Балканског полуострва користи у Македонији, на Косову и Метохији и понегде у југоисточној Србији (а чије је распрострањење и на територији Албаније, Грчке и Турске). Примена троделног кавала у Србији забележена је само у пиротском крају (ЂАКОВАС 1993: 120–123), граничном простору са Бугарском, у чијој је пракси оваква вишеделна форма кавала веома заступљена. Генерално, у постојећој литератури у Србији и Македонији морфолошке карактеристике у смислу једноделне или троделне конструкције нису биле разматране; реч је увек, без изузетка, била о једноделном кавалу.

*

Кавал припада групи аерофоних, полупопречних, дугачких и отворених инструмената (без писка и наусника), чији се горњи крај завршава оштрим кружним бридом. Састоји се од цилиндричне цеви са седам рупа

за свирање на предњој страни и једном рупом на задњој страни, и са још четири отвора (*ласнице*) на доњем делу који доприносе бољој звучности инструмента. Израђује се од меканог дрвета, или од метала, обично у пару (по два једнака кавала), на којима се свира у дуету: у бордунском двогласу или унисону (повремено са елементима хетерофоније или бордуна). Будући да су ерголошке и извођачке особине кавала истицане у неколико скоријих радова посвећених овом инструменту, на овом месту ћемо указати само на једну од извођачких особености, која може бити од великог значаја за тумачење генезе његовог присуства у инструментаријуму Балканског полуострва. То је, наиме, једини инструмент у (српској) свирачкој пракси са тонским низом који само у основном регистру има хроматску лествицу у опсегу велике сексте. Када се узму у обзир и тонови добијени предувавањем, показује се пун звучни потенцијал кавала: добијају се могућности великог броја комбинација употребних интервала, што даје право богатство различитих лествичних структура, од којих већина није типична за до сада забележене и анализирани традиционалне пастирске мелодије Срба (Вукичевић-Закит 2001).

Тумачења *џермина*

Порекло речи *кавал* тумачи се углавном двојако:

1) Најчешће се наилази на тумачење по којем је реч турског, односно турско-туркменског порекла (*kaval, qavâl, caval*; SACHS 1962: 73, 206; DEVIĆ 1977: 34; GOJKOVIĆ 1982: 18), чији корен има значење *шуџаљ* (предмет; ПЕТРОВИЋ 2006: 348). По Ђорђу Петровићу и Абдулаху Шкаљићу, основно значење је *свирала*, али се оно у турском језику приписује свему што је цевастог облика, нпр. врста пушке или топа (*РЕЧНИК ХРВАТСКОГА ИЛИ СРПСКОГА ЈЕЗИКА* 1892–1897: 904; *РЕЧНИК СРПСКОХРВАТског КЊИЖЕВНОГ И НАРОДНОГ ЈЕЗИКА* 1975: 32; ŠKALIĆ 1979: 402). На српском говорном подручју забележено је више значења за лексему кавал: „1. врста кратке старинске пушке; 2. свирала; 3. ред, бразда уређена за сађење купуса или др.; ивица леје; путања између леја; 4. први део крда оваца“ (*РЕЧНИК СРПСКОХРВАТског КЊИЖЕВНОГ И НАРОДНОГ ЈЕЗИКА* 1975: 32; ПЕТРОВИЋ 2006: 345–346).⁴

2) Интерпретација арапског порекла речи у вези је са кореном чије је значење *ређи, казайи, исџричайи* (МУФТИЋ 1997: 1248, вид. више у ЈОВАНОВИЋ 2012: 186, фн. 4).⁵

⁴ Прва два значења припадају стандардном језику и потичу из „више пунктова централне Србије“; треће и четврто ограничено је на лесковачки крај и Тупижницу, а треће значење познато је и српском становништву Ловре у Мађарској (Петровић 2006: 345–346).

⁵ Поред наведених, на могућност другачијег тумачења порекла ове речи указује Фрањо Кухач: „Bugarska rieč kavalъ (кафалъ) istovietna je sa latinskom *caula* (šupalj) [потврда овог значења

Под најчешће истим називом кавал је распрострањен у многим областима јужног и источног Балкана: Македонији – углавном у северозападним и југозападним деловима (Линин 1986: 71–73), јужној и југоисточној Србији, Бугарској – највише у Тракији и Добруди (КАЧУЛЕВ 1964: 319–335; ТОДОРОВ 1973: 43–51; ДЖУДЖЕВ 1975: 17–31; АТАНАСОВ 1977: 101–103), Албанији (СОКОЛ 1975: 35–38), Грчкој – претежно на копненом делу, нарочито у Епиру – као *τσαμίρα*, и у Тракији – као *каβάλι* (ΑΝΟΥΝΑΚΙΣ 1979: 147–148), Турској (JENKINS и OLSEN 1976: 57; CZEKANOWSKA 1981: 214; НИКОЛИЋ 2004).

С друге стране, под називом *кавал*, као што је већ поменуто, у Црногорском приморју подразумева се инструмент типа *шуйељке*. Надаље, у зајечарском и неготинском крају и у областима северозападне Бугарске овај термин означава инструмент са писком: *цевару* (DEVIĆ 1977: 52; ЂОРЂЕВИЋ 1931: XII; ТОДОРОВ 1973: 59–63), при чему у неким радовима то није прецизно наведено (МИЛИЋЕВИЋ 1876: 858; *TRADICIJSKA NARODNA GLAZBALA JUGOSLAVIJE* 1975: 69; ГОЈКОВИЋ 1989: 11). Затим, у појединим крајевима Македоније односи се на *суджук* (Линин 1986: 73), док у Скопској Црној Гори – на свиралу са пет рупа дужине до 500 mm (ПЕТРОВИЋ 1907: 399–400). Занимљиво је да у области Тупижнице (источна Србија) назив *кавала* означава дугачке пастирске трубе од липове коре (*РЕЧНИК СРПСКОХРВАТског књижевног и народног језика* 1975: 32). С обзиром на то да нико од проучавалаца није посебно указивао на ову терминолошку замку на конкретним примерима у самим изворима, овај рад је базиран на подацима о инструменту кавал, за које се са већом сигурношћу може сматрати да се односе на дугачку полупопречну свиралу без писка.

Ликовни извори

Постојећи ликовни извори о кавалу на разматраном подручју јесу очуване фреске у средњовековним црквама и манастирима на територији Србије, Македоније, као и Црне Горе (ПЕЛОВИЋ 1984: 57, 60, 63, 65, 93; 2013: 64, 149, 160). На фрескама у другим деловима бившег југословенског простора представе кавала нису нађене, тако да постојећа сведочанства говоре у прилог тези да је кавал у средњем веку био, као што је то и данас, распрострањен у југоисточним областима Балкана (РЕЛОВИЋ 2013: 184). Упркос одређеним тешкоћама у идентификовању кавала у односу на праве свирале (с обзиром на начин држања), резултати проучавања указују на одређене правилности на представама инструмената из породице полупопречних флаута, које би се могле протумачити као кавал. Најранији

није нађена у латинско-српским речницима; прим. аут.], te je jedna i druga porietla arijskoga ili indoevropskoga“ (1877: 40).

такав уметнички споменик на територији Југославије потиче из средине XV века (Долгаец, Македонија; PEJОВИЋ 2013: 149); хронолошки прва наредна ликовна представа са кавалом датира с краја XVI века (околина Пљеваља, Црна Гора; Исто). Индикативно је да су ликовни извори о кавалу учесталији у току XVII века, од када потичу споменици са територије Црне Горе (Јекса, Ријека Црнојевића; Исто) и Србије (Драјчићи, Призрен; Исто). На сличност са кавалом упућују дужине ваљкастих цеви (700–1000 mm) и „идентичан искошен начин свирања“ (PEJОВИЋ 1984: 93). Будући да полупопречне свирале изостају на представама из ранијег периода, до XIV века, могло би се претпоставити да је њихова појава у јужнословенским земљама резултат источњачког утицаја, доспелог на Балкан посредством Турака (Исто).

По свему судећи, ове ликовне представе приказују једноделни, не и троделни тип кавала.

Етнографски извори

У референтним регионалним етнографијама, музичким инструментима, па и кавалу, сразмерно ретко је поклањана већа пажња.

У *Српском рјечнику* Вука Караџића под називом *кавал* стоји објашњење које се не односи на инструмент (КАРАѢИЋ 1972: 257). Највероватније је узрок томе чињеница да Вук није истраживао јужне и југоисточне географске регионе које су настањивали Срби, и да су због тога из његових радова изостали и термини и подаци о инструментима који су карактеристичнији за те области. Коментар Андријане Гојковић да је Вук „забележио све главне инструменте који су се у то доба употребљавали у српским крајевима, било да су аутохтони, било да су примљени са стране“ (1969: 63) сведочи и о генералном ставу домаћих аутора према кавалу као инструменту који није типичан за српски инструментаријум, тако да и његов изостанак из збира инструмената којима се посвећује пажња није ништа необично.

Интересантно је да се кавал ретко помиње у серији етнографских радова (*Српски етнографски зборник*) о животу и обичајима у појединим регионима јужне Србије и Македоније, где би се његово присуство, због развијеног сточарства, могло очекивати (вид. нпр. МИЛОЛЕВИЋ 1921: 127–128; ФИЛИПОВИЋ 1939: 485–574). Изузетак у том смислу представља белешка Атанасија Урошевића о кавалу у околини Гњилана (Изморник и Горња Морава) из првих деценија XX века, из које се сазнаје да су кавали „увек два на броју и стоје навучени на два учвршћена танка штапића. То су исто што и шупелке, само су дугачки око једног метра, те им је тон тих и благ“ (1935: 142).

Значајан допринос проучавању народних инструмената у Југославији дали су стручњаци Етнографског музеја у Београду са сарадницима. Најпре, формирана је музејска збирка народних музичких инструмената, која је у времену публикавања једног од првих орнаментских текстова (Тројановић 1909) имала 74 примерка. Према Тројановићевој подели, кавал је сврстан у групу свирала и то оних „најпростијих, без икаквог писка“ (ГОЈКОВИЋ 1990: 11). Ова збирка постала је доступна широј јавности у неколико наврата, што је било праћено и изградом каталогâ са бројним стручним прилозима, коментарима, подацима о појединим примерцима из збирке, фотографијама и картама распрострањености свих група инструмената у Југославији (МАРКОВИЋ, ВАСИЉЕВИЋ 1957; МАРКОВИЋ 1987). Примерци кавала који су описани у другом каталогу, набављени у периоду од 1904. до 1984. године, потичу из разних области Косова и Метохије и, у мањем броју, из Македоније (МАРКОВИЋ 1987: 90–91).⁶ Треба нагласити да су управо стручњаци, етнологзи, ангажовани на овом послу, иницираном и реализованом од стране Етнографског музеја, први систематизовали податке на основу којих су урадили карте регионалног распрострањења народних инструмената, следећи методологију коју су користиле колеге из Загреба при изради сличног каталога (*TRADICIJSKA NARODNA GLAZBALA JUGOSLAVIJE* 1975). У обе публикације за свирале без писка (шупељка, кавал) коришћен је заједнички симбол; ова два инструмента добијају засебне симболе тек на карти приложеној у лексикону Андријане Гојковић (1989). Такође, допринос етнолога је и у томе што су дали преглед заступљености кавала у различитим балканским земљама, по регионима, али и етницитетима. Према речима Загорке Марковић, овај инструмент је у употреби „код балканских пастира“ (1957: 22), „готово у целој Македонији, нарочито у крајевима који се граниче са Албанијом, у Метохији, на Косову и у лесковачком крају [није јасно на основу ког податка ауторка наводи област Лесковца; прим. аут.]“⁶, а на њему свирају Македонци, Албанци и „сточари, номади, 'Качауни' [Карагуни?; прим. аут.]“⁶, код којих постоји пракса женског певања уз кавал у оквиру свадбених обичаја (МАРКОВИЋ 1987: 40).

Андријана Гојковић наводи да је кавал распрострањен „међу Албанцима на Косову, у околини Куманова [...], и у западној Македонији, такође, и међу становништвом скопске, кумановске и шарпланинске области. Употребљавају га и Власи-сточари у околини Крушева (Македонија)“ (1989: 111). О присуству кавала у традицији сточара на територији Србије говори и Татомир Вукановић. Он наводи да је кавал, под локалним називом

⁶ Једино у вези са примерцима из околине Призрена дати су подаци о власницима или градитељима инструмената: „откупљен од Србина православне вере“ (село Смаћ, година 1947) и „правио их је Веби Сајиновић 1920. године“ (МАРКОВИЋ 1987: 91).

кавала, коришћен у југоисточној Србији: „Од старине, било је у сеоском друштву у врањској околини, нарочито код пастира свирања у кавале. Поред соло свирања, било је и свирање у дуету. Овај начин свирања био је уобичајен у Прешевској Моравици и на Власини, где је у току летњег сточарског кретања ради испаше стоке, било и Влаха Каракачана, са својим номадским стадима оваца.“ (ВУКАНОВИЋ 1987: 15).

Помени кавала у народним њесмама

У народним песмама јужне Србије и Македоније, по правилу, кавал се помиње у контексту говора о овчару, и то, према доступним изворима, уз хришћанска, словенска имена свирача.⁷ Компаративним увидом може се закључити да су помени о кавалу у македонској грађи учесталији, а и да су подаци о њему систематичније обрађени.

Међу најстаријим записима, из средине XIX века, прилози су Станка Враза (текст песме *Засфирил Сџојан в њишан кавал*, вид. ПОЛЕНАКОВИЋ 1950: 18) и браће Миладиновци (овчарска песма *Севга и Пејко* и друге, вид. ЦИМРЕВСКИ 1981: 302–305). Кавалска свирка у овим текстовима је сигнал којим се преносе љубавне поруке, комуницира са стадом и овчарима, а тембр инструмента одликује „убава и благородна звучна боја“ која се, између осталог, идентификује са девојачким гласом (Исто). Каснији подаци су систематизовани у радовима Метода Симоновског (1961: 28–42), Александра Линина (1986: 11, 13–14) и Боривоја Цимревског (2000: 45–66; вид. такође Ђорђевић 1928, примери 324, 344).

На терену југоисточне Србије забележене су различите локалне варијанте имена инструмента: *кавал*, *кавор*, *кавар*, *кафер*, *два роја кавала*, *кавалче*, *меден кавал*, *злашан кавал*, *жуйи кавал* (ЗЛАТАНОВИЋ 1994: 56, 118, 122, 228–230, 338–339; НИКОЛИЋ 1910: 293). У Македонији се срећу следеће варијанте: *кавал*, *кафал*, *кавел*, *кафел*; *кавал*, *кафал*, *кафау*, *кавул* (SIMONOVSKI 1961: 30), али се паралелно са њима наводе и „домаћи, архаични назив *свирол*“ (Исто). Разноликост и богатство епитета о изгледу и својствима кавала у македонским песмама односе се на: материјал од којег је инструмент начињен (*калинкавец*) или којим је украшен (*злашан*, *сребрен*), његов облик (*долој*), спољашњи изглед (*њисан*, *њисен*, *њишан*, *њишен*, *шарен*) и његов звук (*меден*, *њејен*; Исто). О посебном статусу кавала у инструменталној традицији Македоније, као „најраспрострањенијег пастирског музичког инструмента“ (Линин 1986: 11), сведоче речи истраживача да се „ниједан музички инструменат [...] у македонским народним

⁷ Ради потпунијег увида у ову проблематику, потребно је узети у обзир и збирке текстова народних песама на албанском и арумунском језику.

песмама не помиње [...] у толикој мери и са толиком симпатијом као кавал“ (SIMONOVSKI 1961: 30).

Примарна функција инструмента одредила је његову највећу присутност у лирским и епско-лирским песмама које опевају начин живота овчара и указују на комуникацијску и емоционалну димензију кавалске свирке. Приређивачи појединих збирки ове песме су сврстали у одређене категорије, сагласно њиховој намени или тематици. Тако, у лирским песмама са Косова и Метохије (без назнака локација) и Македоније (Дебар), помене кавала налазимо у версификацијски и поетски разноликим облицима велигданских, посленичких (БОВАН 1980а: 80, 193–195; БОВАН 1980г: 47; ЯСТРЕБОВ 1889: 131–132, 138)⁸ и љубавних песама (БОВАН 1980б: 88, индиректно и 95). На терену југоисточне Србије (без навода локалитета), кавал је забележен у једној овчарској песми (ЗЛАТАНОВИЋ 1994: 118, пример 304), док се у другом извору наводи песма која је у Нишави певана као жетелачка, а у Лужници приликом „премлаза“ (НИКОЛИЋ 1910: 293).

Посебно је занимљиво да помен кавала налазимо и у лазаричким песмама из јужне Србије: једна је забележена крајем XIX века у области Средске и певана је уочи празника, у току припрема лазарица за опход (ЯСТРЕБОВ 1889: 110–111),⁹ друга потиче из југоисточне Србије (без податка о месту) и посвећена је овцама и овчару (ЗЛАТАНОВИЋ 1994, пример 89). Лазаричка песма са скоро идентичним текстом песме из Средске забележена је и на простору западне Македоније, у региону Овчепоља (ЦИМРЕВСКИ 2000: 49–50).¹⁰

Бројне варијанте приповедне песме о овчару који (нападнут од разбојника) свирком на кавалу дозива у помоћ своју сестру или изабраницу регистроване су на територији југоисточне Србије, Косова и Метохије и Македоније (ВАСИЉЕВИЋ 1950: 222–224, пример 79; БОВАН 1980в: 137–140; ЗЛАТАНОВИЋ 1994: 228–30, пример 531; ЛИНИН 1986: 13).

*

На основу релативно бројних, мада не увек исцрпних и прецизних података о кавалу на простору данашње Србије и Македоније из различитих извора, дошло се до одређених сазнања на којима ће, у синтези

⁸ У селима Дебарског округа, о Васкрсу се у женском ору изводи песма: „Заспала ми је паун Богдана, / Заспала ми је на врв планина..... / Ту је помина младо овчарче, / Жалба му беше да и разбудит, / По жал му беше да ја оставит, / Оту ми свирна младо овчарче, / Оту ми свирна сос писан кавел, / Да ја разбуди паун Богдана“ (ЯСТРЕБОВ 1889: 131–132, 138).

⁹ Текст песме коју Јастребов наводи гласи: „Овче поље широко, / Кроз њег стадо големо / Пред њим овчар засвира / У шарене супељке, / У **сребрни кавали**.“ (Исто, 110–111).

¹⁰ У контексту помена кавала у лазаричким песмама, отвара се и питање корелације између носилаца овог жанра, који је познат православним народима Балкана, и овчара, истовремено и свирача на кавалу, као референтног објекта у склопу овог ритуалног деловања.

са етномузиколошким подацима, бити могуће засновати даља научна разматрања различитих аспеката (по много чему специфичних) својстава овог инструмента.

Постојеће студије о ликовним изворима, као хронолошки најстаријим за проучавање традиционалних инструмената, омогућавају да се дође до одређене информације о присутности кавала у Србији и Македонији у дијахронијском следу. Његове ликовне представе датирају из XV и XVI, а учестале су од XVII века. По правилу, кавал се на средњовековним ликовним изворима налази у рукама пастира. Етнографски извори из друге половине XX века представљају прве синтезе података о традиционалним инструментима на територији Југославије. На основу њих се (делимично) сагледава ареал распрострањености кавала у Србији и Македонији и његова примена у животу планинаца, углавном овчара. Литерарни извори са своје стране пружају занимљив и инспиративан материјал за даље компарације и дубља сагледавања одређених аспеката кавалске свирке, са нагласком на његовој припадности сточарској култури Балкана.

Будући да је видан недостатак поузданијих података о овом инструменту кад је реч о простору Србије, неопходна је синтеза постојећих података на основу извора различитих врста, укључујући и етномузиколошке (у раду који следи), како би се кавал што успешније и целовитије временски и просторно позиционирао у музичкој традицији земаља бившег југословенског простора.

ЛИТЕРАТУРА

- АТАНАСОВ, Вергилий. *Систематика на българските народни музикални инструменти*.
София: БАН, 1977.
- БЕЛО ПЛАТНО – МУЗИКА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ, ЈУЖНЕ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ, пропратна књижица уз компакт диск, Атос 03, Р 2003.
- БОВАН, Владимир (прир.). *Лирске њесме I*, едиција *Народна књижевност Срба на Косову*
1. Приштина: Јединство 194, 1980.
- БОВАН, Владимир (прир.). *Лирске њесме II*, едиција *Народна књижевност Срба на Косову*
2. Приштина: Јединство 195, 1980.
- БОВАН, Владимир (прир.). *Пријоведна еџика*, едиција *Народна књижевност Срба на Косову*
3. Приштина: Јединство 196, 1980.
- БОВАН, Владимир (прир.). *О народној књижевности Срба на Косову*, едиција *Народна књижевност Срба на Косову*
10. Приштина: Јединство 203, 1980.
- ВУКАНОВИЋ, Татомир. *Музичка култура у сџаром Врању*. Врање: Штампарија „Нова Југославија“, 1987.
- ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ, Мирјана. „Музички језик заплањских пастирских инструмената.“
Музички џалас 29 (2001): 44–53.
- ГОЛКОВИЋ, Андријана. „Музички живот у Србији деветнаестог века према сведочанствима тројице иностраних путописаца (Piroh, Ami Boue, Kanitz).“ *Еџноанџролошки џроблеми* 9 (1992): 87–110.
- ДЖУДЖЕВ, Стојан. *Българска народна музика*. том 2. София: „Музика“, 1975.

- БОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. Књиге Скопског научног друштва. Књига прва. Скопље 1928.
- БОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије (југославина Србија)*. Београд, 1931.
- ЗЛАТАНОВИЋ, Момчило. *Народне њесме и басме јужне Србије*. Београд: САНУ, 1994.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Београд: Нолит, 1972 [1852].
- КАЧУЛЕВ, Иван. „Български народни музикални инструменти.“ *Раг VII конјреса СФЈ (Охрид, 1960)*. Охрид, 1964: 319–335.
- ЛИНИН, Александар. *Народниџе музички инструментиџи во Македонија*. Скопје: Македонска книга, 1986.
- МАРКОВИЋ, Загорка и Слободан Васиљевић (ур.). *Народни музички инструментиџи Југославије*. Београд: Етнографски музеј, 1957.
- МАРКОВИЋ, Загорка. *Народни музички инструментиџи*. Београд: Етнографски музеј, 1987.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*. Београд, 1876.
- МИЛОЈЕВИЋ, Боривоје. „Јужна Македонија.“ У: *Насеља српских земаља*. Књ. 10. Београд: СКА, 1921: 1–148.
- НИКОЛИЋ, Владимир. *Из Лужнице и Нишаве*. Етнолошка грађа и расправе. Београд: СКА, 1910.
- НИКОЛИЋ, Тијана. „Кавалска езгија као облик пастирске свирке.“ Семинарски рад. Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију, 2004. (рукопис)
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Представа музичких инструмената у средњовековној Србији*. Београд: САНУ, Музиколошки институт, 1984.
- ПЕТРОВИЋ, Атанасије Поп. *Скојска Црна Гора*. Књ. 1. Београд: СКА, 1907: 333–529.
- ПЕТРОВИЋ, Снежана. „Срп. диј. кавал – ’каналџи’ између оцака са расадом поврћа’ – порекло и балканске паралеле.“ *Филозофски факултетџи у Нишу, Сџудџиска група за српски језик и књижевност* 8 (2006): 346–350.
- ПОЛЕНАКОВИЋ, Х. *Македонскаџи народна њесна во џрваша џоловина на XIX век – II Вук Сџи. Караџиќ, В. И. Гриџорович и Сџанко Враз како собирачи и издавачи на македонскаџи народна њесна*. Скопје, 1950.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књ. IX. Београд: САНУ, 1975.
- ТОДОРОВ, Манол. *Бџларски народни музикални инструментиџи*. Софија: Наука и изкуство, 1973.
- ТОМИЋ, Катарина. „Кавал у инструменталној и вокално-инструменталној пракси Сиринићке жупе.“ Семинарски рад. И/113. Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију, 2006 (рукопис).
- ТРОЈАНОВИЋ, Сима. *Музички инструментиџи Српскоџи еџноџграфскоџи музеја*. Београд, 1909.
- УРОШЕВИЋ, Атанасије. *Горња Морава и Изморник*. Насеља српских земаља. Књ. 28. Београд: СКА, 1935: 1–242.
- ФИЛИПОВИЋ, Миленко. *Обичаји и веровања у скојској коџлини*. Живот и обичаји народни. Књ. 24. Београд: СКА, 1939.
- ХАЦИМАНОВ, Васил. „Шиптарските народни инструменти во западна Македонија.“ *Раг XIV конјреса СУФЈ у Призрену 1967*. Београд: СУФЈ, 1974: 575–591.
- ЏИМРЕВСКИ, Боривоје. „Народните музички инструменти во Зборникот на браќата Миладиновци.“ *Раг XXVIII конјреса СУФЈ. УФ Црне Горе, Сутоморе, 1981*: 301–309.
- ЏИМРЕВСКИ, Боривоје. *Шуџелкаџи во Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 2000.
- ЈАСТРЕБОВ, Иван С. *Обычаи и пџсни турецкихъ сербовъ. Второе издание, дополненное их прозою*. С.-Петербург, 1889.

- ANOYANAKIS, Fivos. *Greek Folk Musical Instruments*. Athens: National Bank of Greece, 1979.
- ATANASOVSKI, Srđan. „The Sound of Kaval: Reimagining the Soundscape of Serbia.“ Paper presented at the conference *The Ottoman Past in the Balkan Present: Music and Mediation*. Athens, 30 September – 2 October 2010.
- BRÖMSE, Peter. *Flöten, Schalmeyn und Sackpfeifen Sudslawiens*. Brünn–Prag–Lepcig–Wien: Verlag Rudolf M. Rohrer, 1937.
- CZEKANOWSKA, Anna. *Kultury muzyczne Azji*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1981.
- DEVIĆ, Dragoslav. *Etnomuzikologija – III deo*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, 1977.
- ĐAKOVAC, Dejan. *Narodna muzika pirotskog kraja* (diplomski rad). Beograd: FMU, 1993.
- GOJKOVIĆ, Andrijana. „Narodni muzički instrumenti u Vukovim delima.“ *Etnološki pregled* 8–9 (1969): 51–64.
- GOJKOVIĆ, Andrijana. „Terminološke sličnosti muzičkih instrumenata.“ *Zvuk* 2 (1982): 16–23.
- GOJKOVIĆ, Andrijana. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Vuk Karadžić, 1989.
- GOJKOVIĆ, Andrijana. *Proučavanja narodnih muzičkih instrumenata u Srbiji*. Beograd, 1990.
- JENKINS, Jean and Poul Rovsing Olsen. *Music and Musical Instruments in the World of Islam*. London: World of Islam Festival Publishing Company Ltd, 1976.
- JOVANOVIĆ, Jelena. „Identities expressed through practice of kaval playing and building in Serbia in 1990s.“ *Y: Musical Practices in the Balkans: ethnomusicological perspectives*. Academic conferences, Vol. CXLII, Department of Fine Arts and Music, Book 8. Belgrade: SASA, Institute of Musicology, 2012: 183–202.
- JOVANOVIĆ, Jelena. „Renewed kaval in Serbia in 1990s and kaval and ney in Sufi traditions in the Middle East: the aspects of music and meanings.“ The 6th International Symposium on Traditional Polyphony, 24–28 September, Book of Abstracts. Tbilisi: Center for traditional polyphony, 2012: 21.
- KUHAČ, Franjo. „Prilog za poviest glasbe južnoslovenske. Kulturno-historijska studija.“ *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*. Knj. XLI, br. 41 (1877): 1–48.
- MUFTIĆ, Teufik. *Arapsko-bosanski rječnik*. El–Kalem, Sarajevo, 1997.
- NIKOLIĆ, Tijana. „Otvoreno cilindrično telo kao aerofoni instrument iz roda labijalnih svirala.“ Seminarski rad Beograd: FMU, Odsek za etnomuzikologiju, 2003 (rukopis).
- PEJOVIĆ, Roksanda. *Musical instruments in medieval Serbia*. Belgrade: Faculty of music, University of arts, 2013.
- RJEČNIK HRVATSKOGA ILI SRSKOGA JEZIKA*. Knj. IV. Zagreb: JAZU, 1892–1897.
- SACHS, Curt. *Realexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.
- SIMONOVSKI, Metodi. „Muzička terminologija u makedonskim narodnim umotvorinama.“ *Zvuk* 51 (1961): 28–42.
- SOKOLI, R. *Folklori muzikor Shqiptar (organografia për shkollën e mesme muzikore)*. Tiranë, 1975: 38–40.
- ŠKALIĆ, Abdulah. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: „Svjetlost“, 1979.
- TAMMER, Anthony. *Kavals and Dzamares: End-blown flutes of Greece and Macedonia, 2003*. <<http://www.umbe.edu/eol/4/tammer/index.html>>23.10.2000.
- TRADICIJSKA NARODNA GLAZBALA JUGOSLAVIJE*. Prir.: Jerko Bezić, Milovan Gavazzi, Mirjana Jakelić, Petar Mihanović). Zagreb: Školska knjiga, 1975.
- VLAHOVIĆ, Mitar S. „O najstarijim muzičkim instrumentima u Crnoj Gori.“ *Rad VI KFJ* (Bled 1959), Ljubljana, 1960: 313–324.

ZAKIĆ, Mirjana. „The Traditional Instruments of Serbia in The Scope of Permeating with the Eastern and Western Balkan Musical Practices.“ *Research of Dance and Music on the Balkans (International Symposium, Brčko 06–09. 2007)*. Brčko, 2007: 37–70.

ZAKIĆ, Mirjana. „Intercultural communication and multicultural context: the place of the *kaval* in Serbian musical practice.“ Berovo: *ICTM Study Group on Music And Dance in Southeastern Europe: 2012 Symposium* (у штампии).

Mirjana Zakić and Jelena Jovanović

SOURCES IN MEDIEVAL PAINTINGS, ETHNOGRAPHIC AND LITERARY SOURCES ABOUT THE INSTRUMENT *KAVAL* IN SERBIA AND MACEDONIA

Summary

The paper focuses on *kaval*, a half-transverse flute about 800 mm long, without a fipple and with eight holes for playing, which is an instrument in many ways specific for the Balkans and the South Slavic rural instrumentarium because of its build, function and performing possibilities. The authors made a certain methodological innovation with regard to the former usual approach to the instruments from the group of labial flutes. This was motivated by several factors: the popularity of the *kaval* achieved by the media promotion in Serbia at the beginning of the 21st century; its fixed position in Macedonian and Albanian instrumental tradition; insufficiency of data about its application and its bearers on the territory of Serbia; and finally, the fact that different data about the *kaval* have not been synthesized until today. The research results include the available data from historiographic and ethnomusicological sources from the regions of Serbia and Macedonia and are presented in two sections: the first one refers to the sources in medieval paintings, to ethnographic and literary sources, and the second, which is in the course of preparation, will be based on ethnomusicological sources about this instrument.

Key words: *kaval*, medieval paintings, literary sources, ethnographic sources, Serbia, Macedonia.

МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПРОДУКЦИЈА САЛОНСКЕ МУЗИКЕ КОД СРБА У XIX ВЕКУ У КОНТЕКСТУ РАЂАЊА МУЗИЧКОГ ИЗДАВАШТВА

САЖЕТАК: У овој студији пажња је фокусирана на штампана издања салонске музике код Срба у XIX веку у контексту рађања музичког издаваштва. Изузетан допринос развоју српског књижаства и издаваштва, па тако и штампању музикалија, дала су браћа Каменко и Павле Јовановић (Панчево), браћа Ђорђе и Кирило Поповић (Нови Сад), као и Мита Стајић (Београд). Салонска музика је на музичко тржиште пласирана у различитим формама (појединачна издања, албуми, музички прилози у часописима). Биће указано на који се начин утицај париског салонског стила, који је преко Беча стигао и међу Србе, седамдесетих година XIX века одразио и на опрему издања салонске музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: салонска музика, издавачи музикалија, књижара браће Јовановића – Панчево, књижара браће Поповића – Нови Сад, књижара Мите Стајића – Београд, форме издања салонске музике, техничка опрема музичких издања, литографија, музичко тржиште.

Док у развијеним европским земљама музичко издаваштво у XIX веку доживљава прави процват, код Срба су до средине столећа тек повремено, код страних издавача, објављивани појединачни примерци музичких дела.¹ Појава првих штампаних музичких издања уједно означава и почетак новије музике код Срба. У *Народној србској ијеснарици* Вука Стефановића Караџића, која је штампана у Бечу 1815. године, објављени су музички записи шест српских народних песама, које је „сложио (као што народ песме пева) и за клавир угодни“ пољски музичар Франћишек Мирецки

¹ Српско музичко издаваштво у XIX веку до сада није било предмет музиколошких истраживања. Због обимности и комплексности материје, у овом раду бављење музичким издаваштвом ограничено је на издања салонске музике, а базирано је на попису објављених музикалија Владимира Ђорђевића, као и на доступним каталозима и пописима музикалија пре свега новоградских и београдских издавача.

(Franciszek Mirecki, 1791–1862), који се у то време налазио на студијама у Бечу.² У издању књижара Јосифа Миловука у Пешти је 1830. штампана „отечествена песма *Боїъ да живи цара Франца* (Patriotisches Volkslied) уз клавир“,³ а као додатак *Срѣском народном лисѣу*, 14. јануара 1839. године, објављена је „Пѣсма Высокород. Г. К. Совѣтнику Савви Текели приликомъ торжества Матице Сербске“.⁴ Александар Морфидис Нисис објавио је 1841. године валцер за клавир *Поздрав србским дјевама* „дело прво“.⁵ Валцер је био посвећен госпођици Софији Секулнич, а могао се купити у књигопродавници П. И. Стојановића у Новом Саду по цени од једне форинте сребра.⁶

Јужнословенски и свесловенски круг у Бечу имао је „непосредан утицај на развој музичке културе како међу Србима у Аустроугарској, тако и Кнежевини, касније Краљевини Србији“.⁷ Прве збирке српских народних песама и игара, средином XIX столећа, објавили су у Бечу Алојз Калауз, а потом и Корнелије Станковић. Код удовице бечког музичког издавача Хајнриха Фридриха Милера (Heinrich Friedrich Müller)⁸ штампане су Калаузове салонске игре за клавир: *Belgrader Katharinien – Quadrille* и *Bissenia. Fantasie – Polka*. У истој издавачкој кући, коју је у међувремену

² Даница Петровић, „Корнелије Станковић“, у: *Корнелије Станковић – Сабрана дела, Клавирска музика*, књига прва, приредиле Д. Петровић и М. Кокановић, ур. Д. Петровић, Музиколошки институт САНУ, Београд, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2004, 11. Вид. и: Стана Ђурић Клајн, „Вук Стефановић Караџић и српска музика“, у: *Музика и музичари*, Просвета, Београд 1956, 13–23; Властимир Перичић, „Композиције на текстове из Вукове збирке“, у: Вера Бојић, *Вуково наслеђе у европској музици*, САНУ, Verlag Otto Sagner, Београд, Минхен 1987, 51–64.

³ Владимир Р. Ђорђевић ово дело наводи по библиографијама Д. Ђермекова, Ђ. Рајковића и С. Новаковића. Владимир Р. Ђорђевић, *Опегди српске музичке библиографије до 1914. године*, САНУ, Београд 1968, 58, 60, 75.

⁴ Текст песме и нотни прилог у целини објављен је као репринт у: Даница Петровић, „Музика у Србском народном лисѣу Теодора Павловића“, у: *Теодор Павловић и његово доба*, Матица српска, Нови Сад 1988, 217, 223–226.

⁵ У књизи *Српска клавирска музика у доба романтизма*, Драгана Јеремић Молнар Нисисов валцер *Поздрав србским дјевама* означава као прву познату композицију за клавир код Срба. Драгана Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Матица српска, Нови Сад 2006, 8.

⁶ Нисисова композиција могла се додати и у: Бечу код Хаслингера и сина, Београду код Г. Возаровића, Лајпцигу код Р. Хартмана, Пешти код К. Гајбела, Прагу код Кронбергерла, Карловцима Горњим код Претнера, Загребу код Супана и сина, Темишвару код Јосифа Вајхсла. Детаљније вид.: Маријана Кокановић, „Из музичког живота Новог Сада у XIX веку – Александар Морфидис Нисис а la Роберт Шуман“, *Свеске Мајице српске*, 48, 107–108.

⁷ Даница Петровић, „Корнелије Станковић“, у: *Корнелије Станковић – Сабрана дела, Клавирска музика*, књига прва, 11.

⁸ Х. Ф. Милер је био суоснивач бечког Уметничког удружења, као и председник одбора бечких трговаца уметницима. На његову иницијативу у Аустрији је уведена хромолитографија. Његова удовица је 1858. године продала предузеће Францу Веселом и Фридриху Бизингу (Friedrich Büsing). Весели је 1885. продао предузеће В. Крагохвилу (Vinzenz Kratochwill). Од 1889. ова фирма спојена је са немачком издавачком кућом *Bosworth & Co. Alexander Weinmann*, „Müller, Heinrich Friedrich“, MGG, Band 9, Kassel 1989, 856.

од Милерове удовице купио Франц Весели (Franz Wessely), Калауз је објавио две збирке српских народних песама: *Србски најјеви I, II* (1850, 1852). Калаузове варијације на песму *Што се боре мисли моје* објављене су у Лајпцигу у популарној едицији за клавир издавачке куће Bosworth's Goldener Melodienschatz, под бројем 66.

Корнелије Станковић је у Бечу објавио десет свезака обрада народних песама и игара, као и три књиге традиционалног црквеног појања.⁹ Станковићеве клавирске композиције објављене су у распону од десет година (1853–1863), код угледних бечких издавача (Pietro Mechetti véuve, Gustav Albrecht). Код Пјетра Мекетија¹⁰ је, на пример, своје салонске композиције објављивао и познати Бечлија Јохан Штраус Син.

Чињеница је да су и почетком седамдесетих година XIX века, „код Срба са обе стране Саве и Дунава“, књижаство и издаваштво уопште били тек у повоју. До тог периода, писци и композитори су углавном сами објављивали своја дела: путем претплате или уз помоћ донатора. Купци су књиге, као и музичка издања, добављали „преко сакупљања претплате или ређе преко аутора, обавештавајући се из огласа у дневним листовима и часописима“.¹¹ Описујући прилике у српском издаваштву педесетих и шездесетих година XIX века, Стојан Новаковић истиче:

Уопште узимљући издавање књига у европском смислу, с избором иоле критичнијим, није могло да се утврди. Тим књигама остао је непрестано на располагању и даље начин меценатства или пренумерације. Те књиге нису још у српском народу имале „среће“ да се пусте саме у свет тражећи читаоце: њима је читаоце ваљало наћи унапред.¹²

Таква ситуација је евидентна и када је реч о музичким издањима, која су бројчано била далеко оскуднија од књижевних. Калаузов марш за клавир *Усклик Срба* објављен је о његовом трошку, а могао се добити од аутора, као и код књижара Велимира Валожића у Београду. И Калауз и Станковић су своја дела углавном посвећивали меценама, које су омогућиле њихово штампање. Неке од Калаузових салонских композиција за клавир биле су посвећене члановима српских династија: кнезу Милошу Обреновићу (марш *Усклик Срба*) и принцезама Клеопатри (*Што се*

⁹ Д. Петровић, Нав. дело, 12.

¹⁰ Пјетро Мекети (1777–1850) је са ујаком 1810. отворио музичко издавачко предузеће. Издавао је дела: Л. ван Бетовена, Р. Шумана, Ф. Листа, Ј. Ланера, Ј. Штрауса. Након његове смрти, предузеће је водила његова удовица Тереза. Theophil Antonicek, „Pietro Mechetti“, у: ÖML, Bd. 6, 179. http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_M/Mechetti_Pietro_1777_1850.xml

¹¹ Петар Буњак, „Две српске књижаре у 19. веку и њихова улога у популарисању полске књижевности“, *Славистика*, књ. I, Београд 1997; доступно на адреси: <http://www.pbunjak.narod.ru/radovi/knjizare.htm>

¹² Стојан Новаковић, *Српска књија, њени издавачи и читаоци у XIX веку*, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд 1900, 51–52.

боре мисли моје, Србски најџеви I, II) и Полексији Карађорђевић (*Песма Сиятелне Господичне Полексије*).

Композиције Корнелија Станковића, објављене у Бечу, биле су посвећене кнезу Михаилу М. Обреновићу (*Устај, устај Србине*, ор. 3), кнегињи Јулији Мих. Обреновић, рођ. грофици Хуњади (*Сећаш ли се оној саји*, ор. 4), госпођи Хелени Риђички од Скрибешћа (*Словенски кадрил*), господину Стефану М. Георгијевићу (*Сремско коло*, ор. 7), а збирке *Србских народних џесама* господару Данилу I, књазу црногорском (1858), господару Михаилу Обреновићу III, кнезу србском (1862), и В. П. Балабину, императорском руском посланику у Бечу (1863).

Посвете и предговори често откривају донаторе за штампање музичких издања. И у штампани се неретко указивало на то ко је финансирао штампање дела. Тако је у *Србском дневнику*, 29. јуна 1853. године, извештавано да је у Бечу 18. јула штампана „позната србска песма: ’Устај, устај Србине’ за фортепиано у варијације састављена“. Аутор чланка истиче да је „песму издао г. Корнелије Станковић и посветио је светлом књазу Михаилу, чијим је трошком и изашла на свет“.¹³

Седамдесетих година XIX века, са појавом „књижара издавача“, долази до промене у пласирању књига на тржиште, односно јавља се „чинилац који толико не рачуна на пренумерацију него штампа књиге за које, без сумње, у већини случајева може поуздано рачунати да ће се разићи по народу обичном куповином“.¹⁴ Изузетан допринос развоју српског књижарства и издаваштва, па тако и штампању музикалија, дала су браћа Каменко и Павле Јовановић из Панчева, потом браћа Ђорђе и Кирило Поповић из Новог Сада, као и Мита Стајић, који је своју књижарску делатност развио у Београду.¹⁵

Каменко Јовановић је са Јованом Павловићем основао прву српску штампарију у Панчеву 1871. године. Штампарију је са братом Павлом преузео 1872. године, а исте године су основали и издавачку књижару. За само седам година рада, Књижара браће Јовановића славила је вредан јубилеј – стоти објављени наслов, а тим поводом штампан је и каталог. Каменко и Павле Јовановић имали су активну улогу у музичком животу

¹³ Маријана Кокановић, „Клавирска музика Корнелија Станковића“, у: *Корнелије Станковић – Сабрана дела, Клавирска музика*, књига прва, приредиле Д. Петровић и М. Кокановић, ур. Д. Петровић, Музиколошки институт САНУ, Завод за културу Војводине, Београд, Нови Сад 2004, 21.

¹⁴ С. Новаковић, Нав. дело, 39.

¹⁵ У овом раду пажња је фокусирана на наведене издавачке књижаре у Панчеву, Новом Саду и Београду, будући да су објавиле највећи број музикалија. Поред њих музикалије су објављиване и у другим издавачким књижарама: у Новом Саду (А. Пајевић, Ђ. Ивковић, С. Ф. Огњановић, И. Фукс), у Сомбору (М. Каракашевић), у Београду (Н. Ђорђевић, Ср. Јовановић, Т. Јовановић, М. Марковић, Е. Ајхштет, М. Иванишевић, Д. Димитријевић, П. Ћурчић, Б. Веселиновић, С. Б. Цвијановић). Књижаре су наведене према подацима из књиге *Огледи српске музичке библиографије до 1914. године* Владимира Р. Ђорђевића.

Панчева. Каменко је био секретар и почасни члан „Панчевачког певачког друштва“, а Павле је више година био хорски певач а од 1897. године и председник Панчевачког певачког друштва „Гусле“.¹⁶

Важно је помена да су већ годину дана након оснивања издавачке књижаре браћа Јовановић почели да објављују и музичка издања. Године 1873. објављене су варијације за клавир *Песма Милетићу* Јосифа Цеа, а потом и маршеви, интернационалне салонске игре и варијације за клавир, као и песме за глас и клавир, превасходно српских и чешких композитора. Војни капелник Драгутин Чижек је код браће Јовановић објављивао своје маршеве за клавир, а песме за глас и клавир, на стихове романтичарског песника Ђуре Јакшића, објавио је Антон Хочевар. У листу *Гудало* Роберт Толингер је представио ове композиције, осврћући се на укусну опрему издања Књижаре браће Јовановић. Толингерове клавирске минијатуре за децу *Младосић – радосић* и *Слике и прилике из геччијет животиа*, које се могу убројати у прве педагошко-инструктивне композиције у нашој музичкој литератури за клавир, угледале су светло дана управо у издавачкој наклади вредних Панчеваца – браће Јовановић.

Просветитељска мисија браће Јовановић и свест о неопходности штампања инструктивне музичке литературе очитује се и у издавању композиција суграђанина Мите Топаловића – хоровађе панчевачког Српског црквеног певачког друштва и учитеља музике и певања на панчевачкој Вишој девојачкој школи: *Литургија за два гласа* (прво издање 1884, друго издање 1892), *Литургија Светиој Јована Златоустој*, компоновао Корнелије Станковић а за четири гласа приредио Мита Топаловић (1881) и *Песме у два гласа* за ученике народних школа (1879).

Значајан допринос српском музичком издаваштву дала су и браћа Ђорђе и Кирило Поповић из Новог Сада.¹⁷ Књижара браће Поповић основана је у Новом Саду 1874. године, а за осам година проширена је на штампарију. У издању браће Поповић више од тридесет година објављивани су календари, часописи, књиге, и то у највећем броју књиге

¹⁶ Каменко Ј. Јовановић (1845–1916) је са братом Павлом (1847–1914) 1866. приступио Уједињеној омладини српској и посветио се националном раду. Покренули су 1880. „Народну библиотеку браће Јовановић“ у којој је објављено преко 350 разних наслова у укупном тиражу од два и по милиона примерака. Као верни следбеник Светозара Милетића, Каменко је био изложен полицијском прогону. Павле је био мање ангажован од брата у политичком животу. Сву имовину браћа су оставила у добротворне сврхе, посебно наглашавајући њену просветну мисију. Вид.: Миховил Томандл, *Споменица Панчевачкој српској црквеној певачкој друштва 1838–1938*, Напредак, Панчево 1938, 94, 153–157, 269–272.

¹⁷ Браћа Поповић потицали су из богате трговачке породице, а њихова тетка била је позната добротворка Марија Трандафил. Њихова књижара била је „у свом времену највећа не само код овадшњих Срба, већ и у свим крајевима где их има“. Налазила се у садашњој Змај Јовиној улици бр. 16. Вид.: Драган Којић, „Предговор“, у: *Знамениити књижари, издавачи и штампарии браћа Кирило и Ђорђе Поповић*, каталог изложбе, Градска библиотека у Новом Саду, Нови Сад 2007, 2.

за децу и ширу читалачку публику. У књижари су се продавале и црквене књиге и учила за основне школе, као и музикалије. Поред тога, њихова радња је била и „својеврстан сервис Друштва за Српско народно позориште – скупљала је претплате за сезоне које је Српско народно позориште проводило у Новом Саду, добровољне прилоге, а и дистрибуирала је Хаџићев лист Позориште“. Књижара браће Поповић прихватила је принципе рада искуснијих панчевачких издавача, али су се ограничавали на мање амбициозне серијске пројекте (Библиотека за женски свет, Библиотека за мали свет, Библиотека позоришних дела). Објављивали су и многобројне засебне, вансеријске публикације.¹⁸

Осамдесетих година XIX века, у издању Књижаре браће Поповић, објављене су салонске композиције за клавир пијанисте и композитора Јована Пачуа. Реч је о обрадама популарних народних и грађанских песама и игара, као и тада омиљених будница. Заступљене су и композиције за клавир и глас и клавир капелника Новосадског позоришта Хуга Доубека. Почетком XX века, у понуди издавачке Књижаре браће Поповић, нашли су се и албуми са народним песмама и играма за клавир, глас и клавир и виолину и клавир.¹⁹

Дворска књижара Мите Стајића у Београду основана је 1896. године. Била је то прва модерна књижара у Србији.²⁰ Мита Стајић је нижу гимназију завршио у Новом Саду, а од 1877. године био је запослен у Књижари браће Поповић. Ујак Мите Стајића био је угледни новосадски књижар Лука Јоцић.²¹ Жељан усавршавања у књижарском послу од 1844. године боравио је у Лајпцигу, где је радио у издавачкој и комисионарској фирми Келер (Köhler), а ванредно је завршио трговачку академију. Књижара Мите Стајића је 1900. одликована Сребрном медаљом на изложби у Паризу.²²

Стајић је објавио „преко сто књига и музикалија, у тиражима између 2000 и 5000 примерака“.²³ У његовој богатој понуди музикалија доминирају

¹⁸ Петар Јонових, *Књижаре Новог Сада 1790–1990*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991, 28–32.

¹⁹ Детаљније вид.: Маријана Кокановић Марковић, *Друштво улога салонске музике у живој и систему вредности српског грађанства у XIX веку*, докторска дисертација, рукопис, Академија уметности, Нови Сад 2011, 42–43.

²⁰ Налазила се у Кнез Михаиловој улици бр. 5, а од 1908. године преко пута у бр. 8.

²¹ Кћерка Л. Јоцића, Софија, дипломирала је на Конзерваторијуму у Прагу клавир и соло певање. Наступала је на концертима у Новом Саду, Сремској Митровици, Панчеву, Суботици. Поред солистичких концерата, често је наступала и као корепетитор. Запажени су били њени наступи у Новом Саду са француском колоратурном певачицом Ивон де Тревил 1906, као и са румунским тенором Николом Корфеском 1907. године. Маријана Кокановић, „Јоцић, Софија“, у: *Српски биографски речник*, књ. 4, гл. ур. Чедомир Попов, Матица српска, Нови Сад 2009, 748.

²² Петар Јонових, „Стајић, Мита“, у: *Енциклопедија Новог Сада*, књ. 26, гл. ур. Душан Попов, Нови Сад 2005, 113–114.

²³ Исто.

популарни албуми народних и грађанских песама и игара (на пример *Албум 100 српских народних најновијих иџара*, за гласовир; *Албум 138 српских народних џесама*, за гласовир), али и албуми клавирских минијатура (Јован Урбан: *Збирка композиција за клавир*). У овој издавачкој књижари светлост дана угледале су и збирке песама за глас и клавир Исидора Бајића (*Српске народне џесме и народне џесме из Мокрањчевих руковетиш; Песме љубави*). Од појединачних издања, заступљен је стандардни „салонски репертоар“ за клавир (маршеви, интернационалне игре, фантазије), углавном из пера чешких аутора (Јосиф Бродил, Карло Мертл, Фрањо Покорни, Јосиф Свобода). Код Мите Стајића су објављене и клавирске композиције Петра Крстића: *Осу се небо звездама и Са српској села*.²⁴

Салонска музика – форме издања и џехничка ојрема

У XIX веку Париз није представљао само „престоницу виртуоза“, већ и „главну тржницу“ европских издавача музикалија који су га посећивали како би на домаћем тржишту могли да понуде модерне салонске композиције. Ова понуда била је допуњена „домаћим производима, који су се музички ослањали на париске узоре“.²⁵ „Париска мода“ је, посредно, преко Беча стигла и међу Србе. Утицај париског салонског стила огледао се на различите начине, а „захватио“ је и опрему музичких издања.

Салонска музика је на музичком тржишту пласирана у различитим формама: појединачна издања, албуми, музички прилози у часописима. У појединачним издањима посебно се водило рачуна о атрактивности насловне стране. Биране су насловне стране у боји, или је литографски наслов ручно бојен. Употребљавани су различити типови писма, често са занимљивим орнаментима.

Снажно дејство на купце имао је наслов композиције, који је често био на француском језику, као и „адекватан музички фраз“, односно слика на насловној страни. Сходно општој моди, бечка издања Калаузових појединачних салонских композиција имала су наслове на немачком, француском или на оба језика, док су збирке *Српских најџева* биле опскрбљене и композиторским предговором на српском, немачком и француском језику. Наслове на француском језику имале су, на пример, и клавирске композиције Корнелија Станковића, Александра Морфидиса Нисиса, Славе Атанасијевић и многих других композитора. Крајем XIX века, код српских књижара-издавача евидентна је тежња да се наслови

²⁴ Вид.: М. Кокановић Марковић, *Друшћивена улоја салонске музике у живојоу и сисћему вредности српској грађансџва у XIX веку*, 44–45.

²⁵ Andreas Ballstaedt, Tobias Widmeier, *Salonmusik – zur Geschichte und Funktion einer бјргерlichen Musikpraxis*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GmbH, Stuttgart 1989, 94–101.

композиција штампају претежно на српском језику, мада су још увек заступљени и двојезични наслови (српски и француски).

Да би композиције биле „подобне“ за салон, било је довољно да у наслову носе ознаке попут *Caprice*, *Nocturne*, *Rêverie*, *Etude*, *Morceau*, *Pièce de salon*, *Varié pour le piano*. Таква дела често нису имала готово ништа од аутентичног виртуозног париског стила, или су га имала врло мало, али су била доступна љубитељима музике. Педесетих година XIX века, виртуозне клавирске варијације за клавир Корнелија Станковића имале су ознаку *Varié pour le piano*. Слава Атанасијевић је компоновала полку *Reflets du printemps* – Polka *Caprice pour piano*. Индикативно је да је и у првој деценији XX века Исидор Бајић својим клавирским минијатурама давао ознаке попут *Valse mignonne*, *Сйоменак* – *petit mazurka*, *На извору* – *étude mignonne*.

Некада се већ у самом наслову композиције указивало да је реч о „пријатним“ или „салонским“ комадима. Поређења ради, у издању куће Schott објављиване су композиције са насловима *Le Pianiste au Salon* (око 1835–1843) или *Fleurs de Salon*. Сличне одреднице налазе се и код нас: Јулијана Димитријевић, *У часовима самоће* (*In einsamen Stunden*), салонски комад за гласовир; Милош Брож, *Косовка девојка*, салонска мазурка. Иако је синтагма „салонска музика“ четрдесетих година XIX века добила пејоративан призвук, са становишта музичких издавача овакво етикетирање просечне музичке „робе“ било је „златни правац“ ка публици која је куповала управо такве композиције.

У већини случајева, на насловној страни композиције у центру пажње била је слика. Један савременик је забележио да „салонско дело без слике има 75% мање купаца“.²⁶ У зависности од жанра и наслова композиције, на насловним странама приказивани су идилични призори из природе, „медаљон“ слике девојака које су компоновале дело или којима је исто било посвећено, различити цветни орнаменти. На насловним странама маршева, на пример, срећу се слике краљева или војних часника, којима је дело посвећено, а неретко и групне слике одређене војне скупине.²⁷

За репродуковање и штампање насловних страна музичких издања углавном су се ангажовали литографи из иностранства.²⁸ Литографија је била веома популарна, у чему се опет огледао француски утицај. На насловним странама српских издавача музикалија често се налазе подаци о литографији. Насловне стране композиција објављених код браће Јовановић из Панчева

²⁶ Исто, 110.

²⁷ Вид. у прилозима у овом раду.

²⁸ У новинама и магацинима из XIX века често су преузимане илустрације из иностранства или су страни гравери и радионице ангажовани за поједине задатке. Литографија се у највећем броју случајева користила за репродуковање и штампање визуелног материјала, као и када се оти-сци састоје из комбинације слике и речи, као што је то био случај на насловним странама нотних издања. За обичан литерарни материјал коришћена је класична штампа.

литографисане су у Бечу код Ј. Еберлеа (J. Eberle) или у Лајпцигу код Енгелмана и Милберга (Engelmann und Mühlberg), док су издања браће Поповић из Новог Сада углавном литографисана код Ј. Еберлеа у Бечу. Издања Мите Стајића литографисана су у Бечу код Ј. Еберлеа и у Лајпцигу код Енгелмана и Милберга, као и Ф. М. Гајдела (F. M. Geidel).

Наслов салонске композиције, као и слика на првој страни, могли су бити и у супротности са музичким садржајем. Циљ је био привући публику. Милош Број је, на пример, у издању књижаре Ернеста Ајхштета у Београду, објавио салонску мазурку за клавир под насловом *Косовка девојка*. На насловној страни била је репродукција познате слике Паје Јовановића.²⁹ Са оваквим насловом и насловном страном, композиција је несумњиво била привлачна за купце. Међутим, музички дело не доноси ништа од трагичног расположења, какво нам сугерише насловна страна дела. У питању је уобичајена ведрa салонска мазурка.³⁰

У првој половини XIX века продукција албума салонске музике није била велика у централној Европи. Узрок томе није био само тадашњи ступањ у развоју технике штампарства, већ и чињеница да су оваква издања представљала луксуз. У то време куповина нота још увек није била уобичајена. Љубитељи музике су се, на пример у Немачкој, нотним издањима могли снабдети у заводима за издавање музикалија, што је било много јефтиније, а често су комаде који су им се допадали сами преписивали.

Код нас се, у првој половини XIX века, срећу преписи салонских композиција или штампана појединачна издања „увезана“ у један албум. Овакво „увезивање“ албума, од прикупљених појединачних дела, било је распрострањено и касније током XIX века.³¹ Свеску са преписима српских народних песама, које је вероватно забележио Јосиф Шлезингер, кћерка градског благајника Новог Сада Константина Поповића поклонила је Јохану Штраусу Сину за време његовог гостовања у Новом Саду 1847. године,³²

²⁹ Вид. Прилог 3.

³⁰ „Несклад“ између наслова и садржаја салонских композиција често је био повод за оштре критике у ондашњој штампи, као и у потоњим музиколошким студијама. Критика наслова салонских композиција оправдана је по естетским премисама и већина музиколошко-аналитичких радова о салонској музици писана је у тој традицији. Међутим, у тумачењу семантике салонске музике овакав начин посматрања може одвести на погрешан пут. Извођачи и публика салонске музике уживали су управо у таквим насловима и композицијама, и ако се у питању о семантици држимо по страни од односа наслова и музике, доћи ћемо до заједничке карактеристике репертоара салонске музике, а то је њен сентиментални карактер. Детаљније вид.: М. Кокановић Марковић, *Друшћивена улога салонске музике у живоју и систему вредности српској грађанства у XIX веку*, 51, 145–154.

³¹ Бројни, самостално „увезани“, албуми чувају се у библиотекама Матице српске и Академије уметности у Новом Саду, у Музиколошком институту САНУ, Народној библиотеци Србије и библиотеци Факултета музичке уметности у Београду.

³² Владимир Хаклик наводи да је у Архиву за словенску филологију у Бечу пронашао један извештај о Штраусовом боравку у Новом Саду. Детаљније вид.: Vladimir Haklik, „Johann Strauss

а салонске композиције за клавир Новосађанина Александра Морфиди-са Нисиса су и сачуване захваљујући преписима у нотној свесци Марије Панаотовић.³³ И у последњој деценији XIX века срећу се албуми са уредно преписаним салонским композицијама. Интересантан пример представља албум популарних салонских композиција, приређених за виолину, ученика Велике српске православне гимназије у Новом Саду Лазара Секулића, који доноси обиље салонских игара, народних песама и игара, те мелодија из популарних опера и оперета.³⁴ Збирке српских народних песама и игара Алојза Калауза и Корнелија Станковића, које су биле објављене код бечких издавача педесетих и шездесетих година XIX века, представљале су узор како композиторима тако и домаћим издавачима музикалија.

Форма албума, која је седамдесетих година XIX века доживела „процват“ на европском музичком тржишту,³⁵ почетком XX века била је заступљена и код српских издавача. Омиљени су били албуми народних песама и/или игара, који су често садржали, када је реч о играма, и до 200 народних игара за клавир, или виолину и клавир. Издавачи су настојали да у једној свесци обједине већи број популарних дела различитих композитора (*Албум њесама из концерта Жарка Савића*³⁶), или одређених жанрова (*Десет српских народних њесама* за виолину уз лаку гласовирску пратњу;³⁷ *Збирка 10 српских њоштуруја за гласовир*³⁸), а срећу се и албуми са делима једног композитора какви су, на пример, *Збирка композиција за клавир* Јована Урбана (Издање Мите Стајића) или *Албум композиција за гласовир* Исидора Бајића (Издање Српске читаонице у Новом Саду). Албум представља типичну форму у којој је салонска музика објављивана и после овог периода. За разлику од појединачних издања, која су имала илустроване насловне стране, албуми су били децентнији.³⁹

Паралелно са техничким достигнућима новог доба, и салонска музика је била интегрисана у тржишни начин пословања.⁴⁰ На музичком тржишту

(Sohn) und die Slawischen Volksstämme“, у: *Die Fledermaus*, Mitteilungen 3 des Wiener Instituts für Strauss-Forschung, Tutzing 1991, 24.

³³ БМС МР I 8.

³⁴ Албум се чува у Библиотеци Матице српске у Новом Саду: *Нотне за виолину Лазара Секулића*. БМС МР III 3.

³⁵ Издавачка кућа Peters објавила је 1871/72. године 15 томова албума салонске музике (*Salon-Album. Sammlung beliebter Salonstücke für Piano-solo*), а кућа Litolff седам томова 1873. године (*Salon-Perlen. Auserlesene Klavierstücke*). А. Ballstaedt, Т. Widmeier, Нав. дело, 109.

³⁶ Издање Књижаре Мите Стајића, Београд.

³⁷ Издање Српске књижаре и штампарије Браће М. Поповића у Новом Саду, 1903.

³⁸ Издање Књижаре Мите Стајића, Београд. Stich der Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle & Co. Wien, VII.

³⁹ Вид. у Прилогу 4.

⁴⁰ О начину оглашавања и рекламирања нових музичких издања (каталози издавача, огласи у штампи и самим музичким издањима) вид. у: М. Кокановић Марковић, *Друштво улога салонске музике у живој и сисјему вредности српској гранајива у XIX веку*, 57–65.

појавили су се аранжмани истих дела за различите саставе. Поред тога, издавачке куће су објављивале албуме од по 100 народних игара, а истовремено и издања која су садржала неколико најпопуларнијих игара из исте збирке. Ова пракса нарочито је била заступљена у издавачкој кући Јована Фрајта у првим деценијама XX века.

Музички прилози су објављивани и у часописима. Један од раних примера представља већ поменути *Песма Сави Текелији*, објављена као додатак *Српском народном листу* 1839. године. Многи књижевни часописи повремено су доносили музичке прилоге, као на пример *Сѣражилово*, *Невен*, *Даница*, *Голуб*, *Јавор*. О значају оваквог вида богаћења „домаће“ музичке литературе писао је Р. Толингер, истичући „покушаје“ листова *Сѣражилово* и *Невен*:

Публикације гласбовина бројале су се у нас до скоро у велике реткости. Пролазило је недеља, месеци па и цели година дана, да у нас ни један гласботвор није света угледао. Зато је сваке хвале вредно, да су се „Невен“, „Стражилово“, па и друштво „Гусле“ латили посла, да пустињу наших гласбовински публикација, периодичким публикацијама оживе.⁴¹

Јован Пачу и Јосиф Це су неке своје салонске композиције објавили у листовима *Србадија* и *Српска зора*, који су излазили у Бечу. Пачу је у поменутиим часописима објавио два кола за клавир,⁴² а Јосиф Це је у листу *Српска Зора* објавио песме за глас и клавир.⁴³ У Великој Кикинди је у јануару 1886. године почео да излази музички лист *Гудало*, чији је покретач био Роберт Толингер. За годину дана, колико је часопис излазио, објављено је десет бројева и уз сваки по једна Толингерова композиција. У првом броју листа, у чланку „Приступ“, уредници су истакли значај објављивања композиција: „У последњем правцу, јако нам је на руци наше друштво 'Гусле'. Оно се латило да издаје гласбовине, предало је нами у редакцију издања и уступило је нуждан број, те ћемо уз сваки број свога листа моћи даровати по једну и ову српску гласбовину као прилог“.⁴⁴ Поред хорских композиција, у *Гудалу* су објављивана дела типична за салонску музичку литературу: композиције за клавир у две или четири руке, песме за солисту (или двојеви) уз пратњу једног инструмента (клавир или вио-

⁴¹ „Претрес“, *Гудало*, бр. 6 (1. јун 1886), 116.

⁴² *Коло* за клавир, *Србадија*, Беч, I/1875, 9, стр. 214–216; *Коло* за клавир, *Српска Зора*, Беч, IV/1879, 7, стр. 133–134.

⁴³ *Гуслар*, за мецосопран и гласовир, *Српска Зора*, Беч, III/1878, 28, стр. 446; *Лаку ноћ*, за мецосопран и гласовир, *Српска Зора*, Беч, III/1887, 8, стр. 157; *При расџанку*, за тенор или сопран, *Српска Зора*, IV/1879, 2, стр. 32–34.

⁴⁴ Уредништво, „Приступ“, *Гудало*, бр. 1 (1. јануар 1886), 3.

лина) или више инструмената (виолина, хармонијум, клавир), као и једна композиција за виолину, хармонијум и клавир.

Прву едицију нотних издања домаћих композитора, под називом „Српска музичка библиотека“, покренуо је у Новом Саду Исидор Бајић 1902. године. У марту 1902. године објављен је први број, а новосадски листови су са пажњом пратили излазак из штампе сваког новог броја. У првом броју, поред Бајићевих композиција, објављене су и композиције страних аутора. Иако је било планирано да ова нотна едиција излази бар једном месечно, у првој години излажења објављена су само три броја. Узрок томе био је финансијске природе, о чему је писано и у *Бранковом колу*. Аутор чланка истиче да будућност „Српске музичке библиотеке“ зависи од претплатника, те да је одзив певачких друштава, као и „свирача и свирачица“, мали: „У нас има толико породица, у којима је одомаћен или клавир или виолина; имамо толико певачких дружина и људи спремних, да би овака библиотека сплендидно могла опстајати“.⁴⁵ Бајић је 1913. године поново покренуо ову нотну едицију, с тим да су објављивана само дела српских композитора. Објављено је укупно четрнаест бројева, а последњи је штампан јула 1914. године.⁴⁶

У едицији „Српска музичка библиотека“, поред типично салонских комада и обрада народних и грађанских песама и игара, као и дела наших истакнутих композитора (П. Крстића, М. Милојевића, М. Пауновића), среће се и стандардни репертоар иностраних класичних и романтичних композиција, које су се редовно појављивале у албумима салонске музике штампаним широм Европе:

- Ф. Шуберт, *Цвешак леј на хриди*, песма за сопран или тенор уз пратњу гласовира (Год. II, бр. 5);
Р. Шуман, *Сање* (Год. II, бр. 6 и 7);
Б. Сметана, *Полка* из опере *Продана невеста* за гласовир (Год. II, бр. 8 и 9);
Ф. Менделсон, *Песма без речи* за гласовир (Год. II, бр. 10 и 11);
Ш. Гуно, *Баркарола*, за један глас уз пратњу гласовира (Год. II, бр. 10 и 11);
Р. Штраус, *Уљуљанка* из *Simphonia domestica* за гласовир (Год. I, бр. 1);
Б. Сметана, *Песма* из опере *Продана невеста* за гласовир (Год. I, бр. 1);
Б. Сметана, *Уљуљанка* из опере *Пољубац* за гласовир (Год. I, бр. 4);
В. А. Моцарт, *Rondo alla Turca* за гласовир (Год. I, бр. 5).⁴⁷

⁴⁵ -ћ, *Бранково коло*, 1902, 10.

⁴⁶ Данијела Шутановац, *Исидор Бајић – педагог, издавач и мелограф*, дипломски рад, рукопис, Академија уметности, Нови Сад 1998, 72–81.

⁴⁷ В. Р. Ђорђевић, Нав. дело, 66–68. Детаљније вид.: М. Кокановић Марковић, *Друшћивена улоја салонске музике у животоу и сисћему вредности српској грађансћива у XIX веку*, 47–48.

* * *

Евидентно је да је у понуди издавача музикалија знатно место припадало салонској музици, што је било последица повећане потражње за нотним издањима намењеним кућном музицирању. Оријентација према укусу публике издавачима је гарантовала економски успех. Негативне реакције музичких писаца на „поплаву“ салонских композиција на музичком тржишту евидентне су широм Европе, па и код нас. Индикативно је да је у попису објављених музикалија, у *Опледу српске музичке библиографије до 1914. године* Владимира Р. Ђорђевића, од укупно 652 издања, 279 посвећено клавиру.⁴⁸ Велику популарност уживале су хорске композиције, а потом и песме за глас и клавир, које су најчешће представљале једноставне обраде народних или грађанских песама, док су дела камерног жанра била веома ретка. Најчешће је реч о композицијама за виолину и клавир, а ређе за мешовите саставе.

⁴⁸ Вид.: М. Кокановић Марковић, Нав. дело, 47–48.

Прилог 1: Насловна страна полке *Лейтир* Јулије Сиде Велисављевић

ЛЕТИР
ПОЛКА
за
ГЛАСОВИР
састављена од госпођице
СИДЕ ВЕЛИСАВЉЕВИЋА
издана од њезилог учитеља

Le Papillon.
Polka française pour le Piano
composée par
Mademoiselle Sidi Velisavljevit
Publiée par son maître de musique.
Propriété de l'Éditeur.
VIENNE, CHEZ FR. WESSELY
ci-devant H. F. Müller Vve
Kohlmarkt 3.
Prix 50 Kr.

Прилог 2: Насловна страна марша *Милан Драгутина Чижика*

A SON ALTESSE

MILAN M. OBRENOVITCH IV
Prince régnant de Serbie.

БЕЛОРУ СВЕТОСТИ

КЪАЗУ СРПСКОМУ

МИЛАНУ М. ОБРЕНОВИЧУ IV.

MARCHE pour le Piano

compose par

CHARLES CIZEK

Chéf de la musique militaire serbe.

Оeuvre 105. МАРШ за КЛАВИР Дело 105.

Прилог 3: Насловна страна салонске мазурке *Косовка девојка* Милоша Брожа

ПОСВЕЋЕНО ЊЕНОМ ВЕЛИЧАНСТВУ КРАЉИЦИ НАТАЛИЈИ.

КОСОВКА ДЕВОЈКА

САЛОНСКА МАЗУРКА

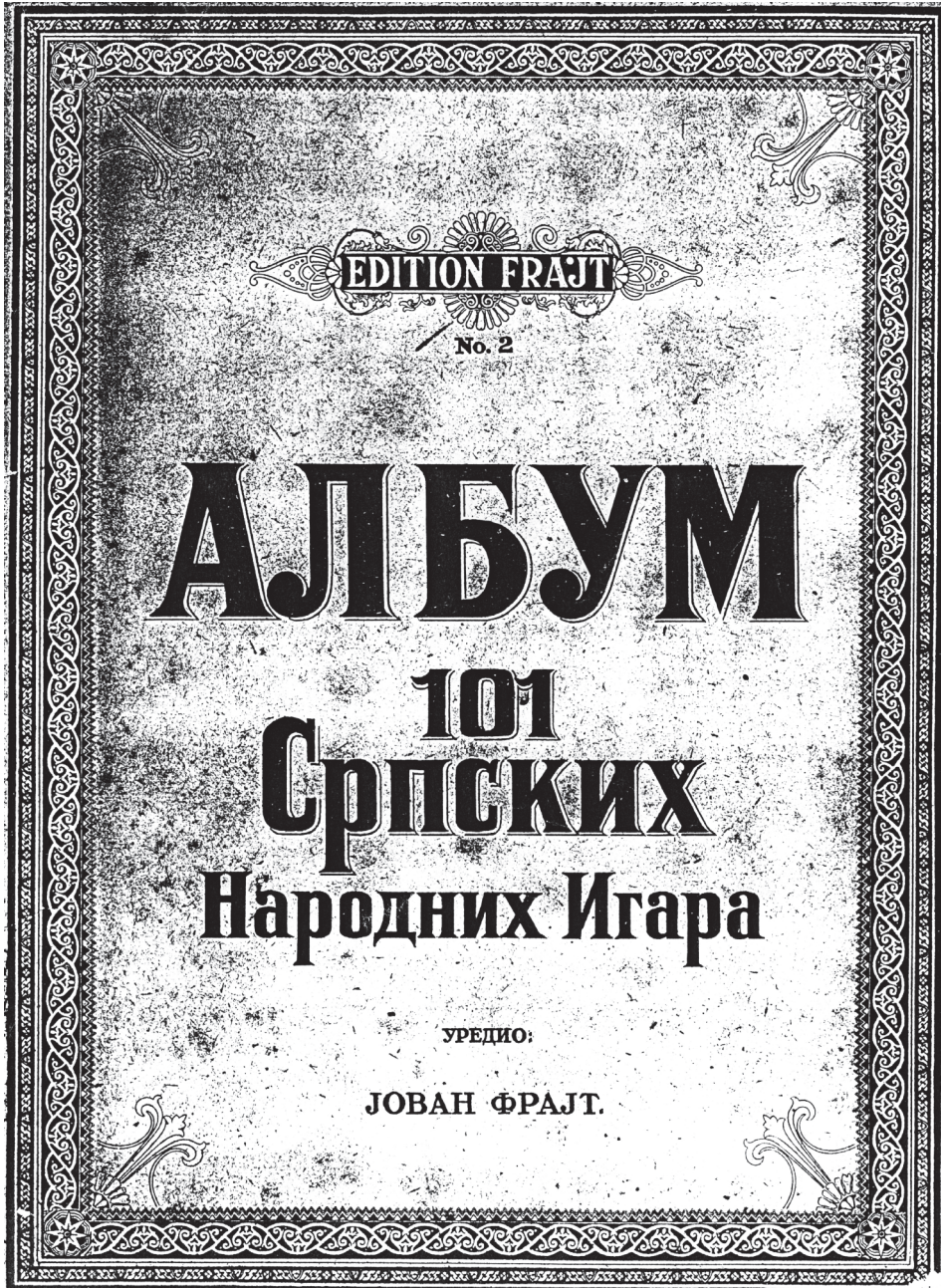


МИЛОША БРОЖА.

ИЗДАЊЕ КЊИЖАРЕ
ЕРНЕСТА АЈХШТЕТА
БЕОГРАД.

ЦЕНА 2 ДИН.

Jos. Steyer & Co. Wien.



ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- БАРШИ, Софија и Споменка Малетин. *Знамениити књижари, издавачи и ишћамџари браћа Кирило и Ђорђе Појовић*. Каталог изложбе. Нови Сад: Градска библиотека у Новом Саду, 2007.
- БУЊАК, Петар. „Две српске књижаре у 19. веку и њихова улога у популарисању полске књижевности.“ *Славистика*, књ. I, Београд 1997, 97–105; доступно на адреси: <<http://www.pbunjak.narod.ru/radovi/knjizare.htm>>
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Оледи српске музичке библиографије до 1914. године*. Београд: САНУ, 1969.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. „Вук Стефановић Караџић и српска музика.“ У: *Музика и музичари*. Београд: Просвета, 1956: 13–23.
- ЈЕРЕМИЋ МОЛНАР, Драгана. *Српска клавирска музика у доба романтизма*. Нови Сад: Матица српска, 2006.
- ЈОНОВИЋ, Петар. *Књижаре Новој Сага 1790–1990*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1991.
- ЈОНОВИЋ, Петар. „Стајић, Мита.“ У: Попов, Душан (ур.). *Енциклопедија Новој Сага*. Књ. 26. Нови Сад, 2005: 113–114.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Клавирска музика Корнелија Станковића.“ У: ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). *Корнелије Сџанковић – Сабрана дела, Клавирска музика*. Књига прва. Београд, Нови Сад: Музиколошки институт САНУ, Завод за културу Војводине, 2004: 15–22.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Из музичког живота Новог Сада у XIX веку – Александар Морфидис Нисис а la Роберт Шуман.“ *Свеске Маџице српске* 48 (2008): 106–107.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Јоцић, Софија.“ У: Попов, Чедомир (ур.). *Српски биографски речник*. Књ. 4. Нови Сад: Матица српска, 2009: 748.
- КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Маријана. *Друшћивена улоја салонске музике у живојџу и сисћему вредности српској граћансћива у XIX веку*. Докторска дисертација, рукопис, Нови Сад: Академија уметности, 2012.
- МЛАДЕН [Толингер, Роберт]. „Неколико речи о кућевној нези глазбе.“ *Гудало* бр. 7 (1. јул 1886): 125–132.
- МЛАДЕН [Толингер, Роберт]. „Певачким дружинама нашим.“ *Гудало* бр. 9 (1. септембар 1886): 157–165.
- НОВАКОВИЋ, Стојан. *Српска књија, њени продавци и чииаоци у XIX веку*. Београд: Државна штампарија Краљевине Србије, 1900.
- ПЕРИЧИЋ, Властимир. „Композиције на текстове из Вукове збирке.“ У: Болић, Вера. *Вуково наслеђе у евројској музици*. Београд, Минхен: САНУ, Verlag Otto Sagner, 1987: 51–64.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Музика у Србском народном лисћу Теодора Павловића.“ У: *Теодор Павловић и њејово доба*. Нови Сад: Матица српска, 1988.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Корнелије Станковић.“ У: ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). *Корнелије Сџанковић – Сабрана дела, Клавирска музика*. Књига прва. Београд, Нови Сад: Музиколошки институт САНУ, Завод за културу Војводине, 2004: 9–14.
- „Претрес.“ *Гудало* бр. 6 (1. јун 1886): 116–121.
- ТОМАНДЛ, Миховил. *Сџоменица Панчевачкој српској црквеној џевачкој друшћива 1838–1938*. Панчево: Напредак, 1938.
- ШУТАНОВАЦ, Данијела. *Исидор Бајић – џегајџ, издавач и мелојраф*. Дипломски рад. Нови Сад: Академија уметности, 1998.
- УРЕДНИШТВО. „Приступ.“ *Гудало* бр. 1 (1. јануар 1886): 1–4.

- ANTONICEK, Theophil. „Pietro Mechetti.“ *Y: ÖML*. Bd. 6, 179. <http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_M/Mechetti_Pietro_1777_1850.xml>
- BALLSTAEDT, Andreas, Tobias Widmeier. *Salonmusik – zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Wiesbaden Franz Steiner Verlag, GMBH, Stuttgart: 1989.
- HAKLIK, Vladimir. „Johann Strauss (Sohn) und die Slawischen Volksstämme.“ *Y: Die Fledermaus*. Mitteilungen 3 des Wiener Instituts für Strauss-Forschung, Tutzing 1991: 15–28.
- WEINMANN, Alexander. „Müller, Heinrich Friedrich.“ *Y: MGG*. Band 9, Kassel 1989: 856.

Marijana Kokanović Marković

PRODUCTION OF SALON MUSIC IN SERBIA IN THE 19TH CENTURY IN THE WAKE OF MUSIC PUBLISHING

Summary

Until mid 19th century in Serbia only some musical pieces were occasionally published with foreign publishers. The first collections of Serbian folk songs and dances were published in mid 19th century in Vienna by Alojz Kalauz and then by Kornelije Stanković. The widow of the Vienna music publisher Heinrich Friedrich Müller printed salon dances for the piano, while the piano compositions of Kornelije Stanković were published with renowned Vienna publishers Pietro Mechetti and Gustav Albrecht. Until the 1870's composers mainly published their own works, either by paying for it or by finding patrons. The appearance of “publishing bookshops” brought about a change in placing books on the market. Brothers Kamenko and Pavle Jovanović from Pančevo, as well as brothers Đorđe and Kirilo Popović from Novi Sad and Mita Stajić, who developed his business in Belgrade, greatly contributed to the development of Serbian bookshops and publishing, as well as to printing music sheets.

The offer of Serbian publishers of music sheets publicized salon music prominently, which was a consequence of increased demand for note editions intended for home performances. Salon music was published in various forms: single editions, albums, or as musical additions to journals.

The influence of the Paris salon style arrived among Serbs via Vienna and it included the visual aspect of music sheets. With some editions special care was taken that the front page was visually attractive. Besides the front page, buyers were strongly influenced by the title of the composition, which was often in French. Foreign lithographers (e.g. J. Eberle from Vienna and Engelmann and Mühlberg from Leipzig) were mostly hired for reproducing and printing front pages of musical editions.

Key words: salon music, publishers of music sheets, Jovanović brothers' bookshop – Pančevo, Popović brothers' bookshop – Novi Sad, Mita Stajić's bookshop – Belgrade, forms of editions of salon music, technical equipment of music editions, lithography, music market.

ИВАНА ПЕРКОВИЋ

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paperСТАНИСЛАВ БИНИЧКИ: КОМПОЗИТОРСКИ
ДОПРИНОС ЖАНРУ ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ*

САЖЕТАК: Однос Станислава Биничког према црквеној музици био је одређен двама координатама: трајним извођачким искуством и ауторским приступом. Као композитор, Бинички је на располагању имао не само уобичајени музички речник српске и руске црквене музике деветнаестог века већ и достигнућа западноевропске музике. Базирајући један број својих дела на традиционалним црквеним мелодијама с једне стране, те компонујући циклусе у којима нема цитата српског појања, с друге, овај аутор наставио је да негује обе развојне линије српске ауторске црквене музике. У тексту су сагледана његова ауторска решења на плану форме, циклуса, хармоније, фактуре, музичког „читања“ литургијског текста и других аспеката црквене музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: литургија, опело, интеграција циклуса, музичка експресивност, стил, хармонија, фактура.

Однос Станислава Биничког (1872–1942) према црквеној музици био је одређен, као уосталом и у другим жанровима његовог стваралаштва, двама координатама: трајним извођачким искуством и ауторским доприносом жанру. Почети интересовања за древну музику везују се за извођачки аспект и време када је Бинички, као ученик гимназије, постао члан Нишког црквеног певачког друштва које је водио Јанићије Поповић. У вези с тим Нушић помиње да „од тога доба па све до данас (прославе двадесетпетогодишњице рада композитора, прим. И. П.) служи Бинички службу божију сваке недеље и празника најпре као члан хора, а касније као хоровађа“ (Нушић 1924: 10). По доласку у Лесковац Бинички је организовао „мали ђачки хор“ који је одговарао на јектенија приликом сечења колача (Нушић 1924: 11), а са певачком дружином „Бранко“ је у

* У раду је представљен део истраживања на пројекту *Идентификација српске музике у светској културној контексту* (бр. 177019) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

цркви певао *Литургију* Бенедикта Рандхартингера (Benedict Randhartinger, 1802–1893) (ПЕЛОВИЋ 1991: 9). Касније је, као хоровађа Музичке дружине „Станковић“, наставио традиционалне духовне концерте, организујући путовања у Нови Сад и у Сомбор где су чланови, између осталог, певали и на богослужењима. Приликом прославе тридесетогодишњице овог ансамбла, 1910. године, хор је учествовао у богослужењу у спомен на Стевана Владислава Каћанског, а трећег дана прославе „се певало по црквама“. Познато нам је да су се на репертоару дружине „Станковић“, за време делатности Биничког, нашле духовне композиције Чајковског (1840–1893), духовни концерти Бортњанског (1752–1825) и „Хвалите“ Дехтјарева (1766–1813) (ПЕЛОВИЋ 1991: 28–37).

Доступни извори, наведени у списку литературе, нуде оскудне податке о хронологији настанка црквених композиција Биничког. Штавише, не може се поуздано тврдити ни да је најпотпунији попис његових дела у овој области, из пера Верославе Петровић, публикован у каталогу изложбе одржане у Позоришном музеју, комплетан. У њему се наводе следеће композиције: „*Литургија св. Јована Златоустог, Ојело, Венчаница, Благодарење*, разни тропари, *Тебе њојем, Досјојно јесѝ* (ирмос посвећен певачкој дружини на Сушаку) из 1929, *Хвалише, Ирмос* (рукопис) и духовне песме (рукопис)“ (ПЕТРОВИЋ 1973).¹

Захваљујући богатом извођачком искуству, Бинички је приликом компоновања црквених композиција на располагању имао не само уобичајени музички речник српске и руске црквене музике деветнаестог века већ и доприноси западноевропске музике овом жанру. Какав је, дакле, избор доступних решења сачинио? На који начин их је синтетизовао? И Милоје Милојевић (1884–1946) је својевремено регистровао овај проблем, формулишући га на себи својствен начин: „није лако извући из те мешавине разних настојања контуре специфичне музикалне физиономије Г. Биничког, али није немогуће извући их“ (МИЛОЈЕВИЋ 1924: 305). И даље: да ли је композиторска „визура“ Биничког, када је црквена музика у питању, била јединствена или не? На који начин се овај аутор односио према националној музичкој прошлости? Ово су нека од питања на која ће се понудити одговори, а њихово утемељење базираће се на аналитичким увидима у нотни текст.²

¹ Нажалост, није нам познато да ли су све композиције које Верослава Петровић наводи сачуване и да ли су доступне. Вид. нап. 2.

² На располагању су нам била следећа дела: *Ојело*, публиковано 1912. године (б. м. , б. и.), *Литургија*, издата 1923 (Станислав Бинички, *Литургија*, Београд, Издавачка књижарница Геше Кона, 1923), *Лекцијенија и љригодне љесме за благодарење, венчање и сечење славској колача* (без године издања) и тропар Св. кнезу Лазару „Красоту возжељев“. Тропар је публикован у: ПЕТРОВИЋ 1999.

Премда су данас ретко на репертоару, богослужбене композиције Биничког су за време активног ангажовања композитора заузимале извесно место у репертоарским прегледима.³ Штавише, његова *Литургија* певана је недељом у Вазнесењској цркви у Београду (Нушић 1924) и то у релативно дугом континуираном временском периоду. Коментаришући прославу двадесетпетогодишњице уметничког рада Биничког, Милојевић спомиње и следеће: „хор ’Станковић’ изводио је литургију Г. Биничког, која се, има већ петнаест година, сваке недеље пева у тој цркви“ (Милојевић 1924: 303). Концертно су изведени и поједини литургијски ставови: на пример „Хвалите“, „Оче наш“, „Тебе појем“ и „Свјат“ (ПЕЛОВИЋ 1991: 37; ПЕТРОВИЋ 1973).

Бинички најобимнија дела из свог сакралног опуса не базира на традиционалним напевима. Његова *Литургија* не садржи црквене мелодије, нити у целини, нити у виду било каквог дестилата или партикула. Као што је познато, пре заокрета који је обележен цитирањем традиционалних црквених мелодија у вишегласним композицијама, присутног у делима Николе Ђурковића (1812–1875), Спиридона Трбојевића (пре или око 1820 – након 1870) и – далеко познатијег – Корнелија Станковића (1831–1865), на тај начин музику у литургијском циклусу третирали су нпр. Александар Морфидис Нисис (1803–1878) или Франческо Синико (Francesco Sinico, 1810–1865), док је касније музици за овај православни обред слично приступао и Јосиф Маринковић (1851–1931) (ПЕРКОВИЋ РАДАК 2008: 63–90). *Ојело* Биничког садржи две верзије кондака после шесте песме канона („Со свјатими“), од којих је једна плод инспирације самог композитора, а у другој се налази напев осмог гласа (по којем се овај кондак традиционално пева). У осталим песмама *Ојела* традиционалне мелодије нису присутне.

Будући, дакле, да *Литургија* и *Ојело* немају основу у црквеним напевима који самим својим присуством и одређеним распоредом гласова граде

Ојело, поред јектеније и одговора, садржи следеће песме: „Свјати Боже“, „Њест свјат“, „Житејскоје море“, „Со свјатими“ (две верзије), „Дуси и души“, „Бога човеком“ и „Вјечнаја памјат“.

У састав *Литургије Св. Јована Златоустој* не улазе први и други антифон, већ дело почиње од трисвете песме; изостављен је и ирмос.

Јектеније и њириодне њесме за благодарење, венчање и сечење славској колача садрже: „Свјати Боже“, „Слава тебје Боже наш“, „Слава тебје Господи“, „Исаије ликуј“, „Свјати мученици“, „Тебе Бога хвалим“, „Слава... И ниње... Алилуја“, „Ис пола ети“, „Многаја љета“ и химну Срба, Хрвата и Словенаца. Разуме се, у састав дела улазе и јектенија и краћи одговори.

Уколико се изузму написи старијег датума, током последње деценије аналитичка разматрања богослужбене музике Биничког (фокусирана на различите проблеме) привлачила су пажњу извесног броја аутора. За сада, најалост, ови текстови нису публиковани. Вид.: ЈЕРЕМИЋ 2002; ДОБРИЛЕВИЋ 2012 и ЂАКОВИЋ 2012.

³ О питањима извођења богослужбене музике Биничког вид.: ЂАКОВИЋ 2012.

кохезиону силу циклуса, један од првих композиционо-техничких проблема са којима се Бинички сусрео везан је за постојање музичког јединства циклуса и начине његовог остваривања. Он је, сасвим је јасно, осетио потребу да музичким средствима интегрише циклус. У *Ойелу* је посегао за тоналним заокружењем – оквирни ставови, као и већи део јектенија и песма „Со свјатими“ (са мутацијом) су у еф-молу.⁴ *Лийурија* није тонално заокружена – започиње у Ес-дуру, а завршава се у удаљеном Де-дуру – овде је циклично јединство обезбеђено комплексном мрежом заједничких јектенија и одговора. Проширена мала јектенија и прозбена јектенија, обе за предложене часне дарове (између „Иже херувими“ и „Оца и Сина“), исте су као и оне за освећене дарове (између „Тебе појем“ и „Оче наш“). Уз то, одговор „И духови твојему“ после песме „Алилуја“ одговара ономе пре „Оца и Сина“ и после „Оче наш“, док је „Амин“ пре „Тебе појем“ исто као и „Амин“ пре „Једин свјат“. Сличне везе постоје и у *Ойелу*: мала, сугуба и прозбена јектенија које прате велико „Амин“, исте су после „Свјати Боже“ и после ирмоса шесте и девете песме канона („Житејскоје море“ и „Бога чловјеком“). Сви наведени делови, постављени на различитим местима у оба циклуса, граде заједничка упоришта и обједињују дуге низове песама. Овај поступак је готово правило у циклусима других стваралаца који своја дела темеље на традиционалним напевима.

Новине које Бинички – када је о интеграцији циклуса реч – уводи, односе се на други ниво повезаности: на интервалску сродност тематског материјала „ставова“. Неколико песама из *Ойела* (мала јектенија, „Нест свјат“, „Бога чловјеком“, па и „Свјати Боже“, ако се тон *іе* у сопрану као скретница изостави) почиње интервалом силазне терце (вид. Пример 1), док у *Лийурији* исту улогу најчешће има узлазна кварта („Свјати Боже“, „Амин“ пре „Иже херувими“, одсек „И животворјашчј“ из Херувимске песме, „Јако да царја“, „Достојно“ /силазна кварта/, „Свјат“, „Амин“ пре „Тебе појем“, „И всјех и всја“, одсек „И не введи нас“ у „Оче наш“, „Амин“ пре „Једин свјат“, „Једин свјат“, почетак теме фуге у „Хвалите“, „Благословен грјади“, „Буди имја Господње“). Посебно је значајно да је Бинички водио рачуна о експресивној улози смера мелодијског кретања, те је за тамну посмртну службу везао силазни, а за радостан догађај, тј. *Лийурију* – узлазни интервал (вид. Пример 2). Осим тога, у *Ойелу* учачамо сродност тематског материјала с почетка сугубе јектеније и завршног „Вјечнаја памјат“. Подсетимо да и у *Ойелу* Стевана Стојановића Мокрањца (у којем се такође не користе традиционалне мелодије) постоји тематска заокруженост остварена истоветношћу тематског материјала сугубе јектеније и песме „Вјечнаја памјат“.

⁴ Остале песме су у Це-дуру, Ас-дуру, бе-молу односно Бе-дуру, ге-молу и Ге-дуру.

Пример 1

Станислав Бинички

1a) „Свјати Боже“, *Lento religioso*, т. 1–2

Musical score for 'Свјати Боже' (Example 1a). The score is in three parts (Soprano, Alto, Bass) and consists of two measures. The tempo is *Lento religioso*. The first measure is marked *pp* and contains the lyrics 'Свја - ти Бо - же, свја - ти Бо - же,'. The second measure is also marked *pp* and contains the lyrics 'Свја - ти Бо - же, свја - ти Бо - же, свја - ти Бо - же,'. A large curved arrow above the first measure indicates a breath mark. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).

1б) „Мала јектенија“, *Lento religioso*, т. 1–3

Musical score for 'Мала јектенија' (Example 1b). The score is in three parts (Soprano, Alto, Bass) and consists of three measures. The tempo is *Lento religioso*. The first measure is marked *p* and contains the lyrics 'Го - спо - ди по - ми - луј.'. The second and third measures are also marked *p* and contain the lyrics 'Го - спо - ди по - ми - луј.'. A large curved arrow above the first measure indicates a breath mark. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).

1в) „Њест свјат“, *Andante sostenuto*, т. 1

Score for "Њест свјат" (1в), *Andante sostenuto*. The score is in 2/4 time and features three staves. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The lyrics are: "Бо - га че - ло - вје - ком" (top) and "Бо - га не воз -" (bottom). The tempo is marked *Largo* and the dynamics are *ppp* and *soto voce*.

1г) „Бога человеком“, *Largo*, т. 1–2

Score for "Бога человеком" (1г), *Largo*. The score is in 2/4 time and features three staves. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The lyrics are: "Њест свјат" (middle) and "Њест свјат..." (bottom). The tempo is marked *Andante sostenuto* and the dynamics are *mf*.

Формална организација у песмама за опело и у литургијским химнама, ако се изузме „Хвалите“ из *Литургије* (о чему ће касније бити више речи), не доноси значајне новине. Заједнички именитељ са делима заснованим на традиционалним напевима налазимо у оним песмама чија је форма дик-

Пример 2

2а) „Свјати Боже“, *Andante*, т. 1

Andante.

Свја-ти Бо-же

2б) „Иже херувими“, одсек „Јако да Царја“ *Allegro moderato*, т. 52–53

Allegro moderato.

Ја-ко да цар-ја да

цар-ја

Ја-ко да

2в) „Свјат“, *Maestoso*, т. 1–2

Musical score for the piece „Свјат“ (Maestoso), measures 1–2. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The tempo is marked *Maestoso*. The lyrics are „Свјат“ and „Свјат,“.

The score features a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line has a slur over the first two measures. The piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic marking in the first measure of each staff.

2г) „Хвалите“, *Allegro ma non troppo*, т. 1–2

Musical score for the piece „Хвалите“ (*Allegro ma non troppo*), measures 1–2. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The tempo is marked *Allegro ma non troppo*. The lyrics are „Хва - - - ли -“.

The score features a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line has a slur over the first two measures. The piano accompaniment includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and the instruction *Tutti.* in the first measure of the bottom staff.

2д) „Благословен грјадји“, *Andante moderato*, т. 1

Allegro moderato.

Бла - го - сло - вен грја - дијво и - мја Го

This musical score is for the piece 'Blessed be the Virgin Mary' (Благословен грјадји). It is marked 'Allegro moderato'. The score consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Бла - го - сло - вен грја - дијво и - мја Го'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

2ђ) „Буди имја Господње“, *Maestoso*, т. 1

Maestoso.

Бу ди и мја Го спо дње

This musical score is for the piece 'Be the name of the Lord' (Буди имја Господње). It is marked 'Maestoso'. The score consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Бу ди и мја Го спо дње'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

тирана текстуалним захтевима, тачније, текстуалном репетицијом. Ово се односи на аналогију са глобалном формом традиционалне трисвете песме у *Литургији*, што је приказано у табели 1.

Очевидно је да се разлика између црквеног напева и трисвете песме код Биничког односи на распоред мелодијских одсека, али је макроформа – тродел са скраћеном репризом – заједничка. Дакле, иако је Бинички сасвим јасно тежио да избегне црквене напеве у својој *Литургији*, ипак се није могао одупрети – макар имплицитном – утицају традиције. Слични закључци могу се донети и у вези са литургијском песмом „Буди имја Господње“.

С друге стране, отклон од наслеђа налазимо у јасној троделној концепцији „Иже херувими“ и, нарочито, у већ поменутој песми „Хвалите“. Троделна форма херувимске песме честа је у опусу Бортњанског, а уочавамо је и у *Литургији* Чајковског. Могући утицај традиције руске сакралне музике постоји и у неподударности тематског материјала „Иже херувими“ и „Јако да царја“. Наиме, у традиционалном српском појању „Иже херувими“ и „Јако да царја“ најчешће се заснивају на истом тематском материјалу, што, на пример, није случај у делима Бортњанског или Чајковског.

Најопсежнија и монументално постављена причасна песма „Хвалите Господа с небес“ је, послужимо се речима Властимира Перичића, израђена „у виду обимне фуге слободне конструкције, уоквирене и местимично

Табела 1

	традиционални напев*		Биночки	
	мелодијски одсеци*	глобална форма	мелодијски одсеци**	глобална форма
Свјатиј Боже, свјатиј крјепкиј, свјатиј бесметрниј, помилуј нас.	<i>a</i>	<i>A</i>	<i>a</i>	<i>A</i>
Свјатиј Боже, свјатиј крјепкиј, свјатиј бесметрниј, помилуј нас.	<i>a</i>		<i>b</i>	
Свјатиј Боже, свјатиј крјепкиј, свјатиј бесметрниј, помилуј нас.	<i>b</i>		<i>c</i>	
Слава Оцу и Сину и свјатому Духу.	<i>c</i>	<i>B</i>	<i>d</i>	<i>B</i>
И нињо и присно, и во вјеки вјеков амин.	<i>c</i>		<i>e</i>	
Свјатиј бесметрниј, помилуј нас.	<i>b</i> (други део)	<i>A₁</i>	<i>c₁</i> (други део)	<i>A₁</i>
Свјатиј Боже, свјатиј крјепкиј, свјатиј бесметрниј, помилуј нас.	<i>a</i>		<i>c</i>	

* Као пример послужила је песма „Свјати Боже“ из *Зборника* Ненада Барачког (БАРАЧКИ 1995: 31–32)

** Подразумева се да се исте ознаке мелодијских одсека у традиционалном напеву и код Биничког не односе на срдност тематског материјала

испрекидане свечаним акордским стубовима“ (Перичић 1969: 63). Узгред, поменимо једну коинциденцију: Миливоје Црвчанин (1892–1978) је у својој *Литургији* из 1938. године, која, као и дело Биничког, не садржи асоцијације на традиционално појање, такође применио облик фуге у причасној песми комбинујући га са хомофоним деловима (наглашавамо да је овде реч о другом тексту – „Воспоју Господеви“).

Примена масивне фуге несумњиво указује на истакнут утицај музике Запада, било да је реч о директном утицају или, што је вероватније, о посредном упливу преко руске црквене музике (нпр. посредством дела Бортњанског која је Станислав Бинички изводио са Музичком дружином „Станковић“). Управо на овом месту Бинички је отишао најдаље од традиције српске вишегласне црквене музике. Резултат је широко постављена монументална химна, чија је музичка реализација усклађена са текстуалном аklamацијом. Иначе, полифона фактура заступљена је и у другим деловима његове *Литургије*,⁵ што се не може рећи за *Ојело* у којем је доминантан хомофони став. За разлику од Мокрањца, хомофонија и полифонија код Биничког стоје у оштрој опозицији, без богатог нијансирања у виду слободне полифоније или „хармонске полифоније“. За „чист“ хомофони слог најчешће се везује доминирајућа хоморитмичка акордика. И поред тога, хорски став Биничког не делује монотono, првенствено захваљујући развијеној „хорској оркестрацији“. У богатом фонду изражајних средстава налазе се различита дељења хорских гласова, разновремени наступи деоница, дијалогизирање мушког и женског хора, издвајање солисте или солиста, употреба унисона, приближавање инструменталном медијуму („Свјат“ из *Литургије*)⁶ и супротстављање развијене мелодијске линије у једном гласу и статичне пратње у осталим гласовима (почетак „Свјати Боже“ из *Ојела*).

У фактури црквених композиција Биничког и његовом третману хора откривамо утицаје руске богослужбене музике. Један од њих се односи на честа октавна удвајања деонице баса. Иначе, октавно удвајање су у руску музику највероватније у осамнаестом веку увели италијански композитори који су деловали на петроградском двору. Они су у хорску музику *a cappella* пренели многе типичне карактеристике инструменталног идиома, укључујући и удвајање басове деонице од стране чела и контрабаса, а током деветнаестог века овакав третман баса је несумњиво постао веома

⁵ Најистакнутији је четворогласни фугато на почетку одсека „И не веди нас“ песме „Оче наш“; имитација постоји на почетку песме „Милост мира“ (сопран и тенор), а у централном одсеку „Иже херувими“, на почетку песме „Свјат“ и у централном одсеку химне „Тебе појем“ јавља се слободна имитација.

⁶ Могући инструментални утицај уочава се и у употреби хорн-квинти у другом такту литургијске песме „Буди имја Господње“.

Пример 4

Станислав Бинички, *Ојело*

„Дуси и души“, *Moderato*, т. 1–5

Moderato

S.
Du - - - си и ду - ши пра - вед - них вос - хва - љат тја Го - спо - ди.
Du - - - si i du - ši pra - ved - nih vos - hva - љat tja Go - spo - di.

A.
pp

T.
8

B.

3

p *rit.*

Ду - си и ду - ши пра - вед - них вос - хва - љат тја Го - спо - ди.
Du - si i du - ši pra - ved - nih vos - hva - љat tja Go - spo - di.

p *rit.*

Хармонски језик *Ојела*, а посебно *Литургије*, знатно је богатији и експресивнији у односу на дела заснована на традиционалним мелодијама. Из фонда изражајних средстава као најзначајнија решења издвајамо:

- проширење тоналитета употребом вантоналних акорада,⁸ алтерованих акорада недоминантне функције (обилна употреба скретничког умањеног септакорда на другом ступњу би се могла дефинисати и као својеврстан манир Биничког) и медијантике (најизразитији пример јесте ниска субмедијанта тонике на почетку „Хвалите“);

⁸ Занимљив пример јесте „Свјати Боже“ из *Литургије* у којем се – у одсеку „и ниње и присно“ – у четири такта налазе заменик доминантине доминанте, заменик доминанте за други и заменик доминанте за шести ступањ.

- замагљивање основног тоналног центра;⁹
- примену елемената модалности (еолски модус од це у 9. и 10. такту трисвете песме из *Литургије*) и истакнуто место споредних ступњева (нпр. у каденци D–III–T у великој јектенији или у вези I–VI–II у сугубој јектенији у *Литургији*) и плагалних каденци;¹⁰
- често осциловање између паралелних тоналитета (нпр. у *Литургији*: Це-а у „Достојно“ или Еф-д у првом одсеку молитве „Оче наш“);
- ванакордске тонове, и то често вишеструке, тако да настају акордски склопови који су мање уобичајени за црквену музику.¹¹

Уместо уобичајено статичних одговора на јектеније Бинички, захваљујући разноврсности у хармонизацији, остварује унутрашњу динамику музичког слоја заједничке молитве. Уколико се томе, као у прозбеној јектенији из *Литургије*, прикључи удаљавање композитора од (за јектеније) типичне хоморитмије, као и свест о значају динамике и функционалности агогике, постаје јасно да за Биничког заједничка молитва није аскетско понављање молитвеног обрасца чија је спољашња уздржаност израз дубоког духовног доживљаја, већ уметнички обликован исказ.¹² Такав однос према литургијским јектенијама није карактеристичан за дела претходника Биничког, али не можемо искључити могућност да се клице оваквог става налазе у надахнутим експресивним одговорима с почетка Мокрањчевог *Ојела*. Штавише, у сугубој јектенији и великом „Амин“ из *Ојела* Биничког проналазимо извесне аналогije са антологијским Мокрањчевим делом: реч је о квартном скоку у деоници сопрана на почетку „Амин“, понављању речи „помилуј“ на крају сугубе јектеније и неистовременом наступу гласова у том моменту.

У *Литургији*, а посебно у *Ојелу*, јасно се сагледава тежња композитора да оствари продубљенији однос текста и музике. Сагледавамо их у брижљиво обликованом карактеру песама: у тајанственој атмосфери мистичне херувимске химне или свечаном и распеваном „Свјат“, победничкој песми коју људи сједињени са анђелима узносе Господу. Ипак,

⁹ Основни тоналитет песме „Свјати Боже“ из *Литургије* јесте це-мол, али се на самом почетку стиче утисак да је песма у ге-молу; основни тоналитет „Иже херувими“ је це-мол, али се секстакард тонике налази тек у 10, а аутентична каденца – у 11. такту.

¹⁰ Посебно су занимљиве оне у којима се, у дурским тоналитетима, користи молска субдоминанта – нпр. у „Оче наш“ или „Хвалите“. У вези са честом применом молске субдоминанте у литургијама српских композитора пре Биничког вид. ПЕРКОВИЋ 2003, 160–168.

¹¹ Примери: прекомерна доминанта у „Бога человјеком“ из *Ојела* (18. такт), доминантни сектсептакорд (завршетак сугубе јектеније и 4. такт „Со свјатими“ из *Ојела*), непотпуни други над непотпуним првим ступњем („Вјечнаја памјат“).

¹² О аналогној динамизацији јектенија у *Литургији* Јосифа Маринковића вид.: ПЕРКОВИЋ 1998: 73–74.

чини се да су Биничког највише инспирисали упечатљиви контрасти у текстовима ирмоса и кондака *Ојела*. Тако је, на пример, у ирмосу девете песме канона догматска антиномија немогућности човека да види Бога и оваплоћења Логоса транспонована у уметничку опозицију, остварену кроз контраст мушког и мешовитог хора, мола и дура, дводелног и троделног метра, динамике итд.

Друга група разматраних црквених композиција Биничког базира се на црквеним напевима. Реч је о *Јекѿенијама и ѿриодним ѿесмама за благодарење, венчање и сечење славској колача* и тропару Св. кнезу Лазару „Красоту возжељев“. Треба нагласити да се наведена дела, поред присуства/одсуства традиционалних мелодија, од *Ојела* и *Лишурѿије*, разликују по композиционом нивоу и по техничким захтевима. Није нам познат извор из којег је аутор преузео напеве, тако да се овом приликом не могу разматрати евентуалне композиторске интервенције. Поређењем са доступним зборницима других записивача утврдили смо да постоје извесне разлике у напеву,¹³ али оне могу бити резултат варијантности, као једног од базичних својстава црквеног појања.

Бинички цитате црквеног појања третира слично као и његови претходници. Он, као и Мокрањац, место традиционалне мелодије везује за највишу деоницу, најчешће за сопран. У извесним ситуацијама дели хор на мушки и женски део ансамбла (нпр. у „Тебје вси ангели“ и другим деловима *Јекѿенија и ѿриодних ѿесма за благодарење, венчање и сечење славској колача*), те се у наступима мушког хора напев налази у тенорској деоници. Једини изузетак уочава се у одељку „Свјат“ (у оквиру „Тебе Бога хвалим“): овде се традиционална мелодија на самом почетку налази у тенору, иако учествује цео хор. У овом случају положај цитиране мелодије повезан је са драматуршком функцијом песме која захтева монументалност, достојанственост и проширење звучног волумена.

У овој групи композиција хармонизација је углавном непретенциозна, посебно у песмама за благодарење, венчање и сечење славског колача и у тропару Св. кнезу Лазару. Једноставна, дијатонска хармонска средства, без значајнијег удела хроматике и без инсистирања на споредним ступњевима као да потенцирају утилитарност поменутих композиција.¹⁴ Већа концентрација разноврснијих решења постоји у кондаку *Ојела*, што је вероватно консеквенца сложенијег хармонског израза читавог циклуса. У петнаест тактова Бинички користи алтеровани акорд недоминантне функције на другом ступњу, вантоналну доминанту за шести ступањ – у вези

¹³ Нпр. Барачки 1923, фототипско издање 1995.

¹⁴ Ако се изузму алтеровани акорд недоминантне функције на другом ступњу („Слава тебје Господи“, из песама за венчање), повремено истицање шестог ступња помоћу вантоналне доминанте и елиптично разрешење доминанте са шестог у четврти ступањ.

са шестим, или у елиптичној вези са четвртим ступњем, осцилације између основног Бе-дура и паралелног ге-мола и захватање це-мола. Ово последње је посебно значајно због тога што промена тоналног центра није иницирана самим цитатом, будући да се читав мелодијски одсек могао хармонизовати у Бе-дуру са полукаденцом на доминанти. Нема сумње да је композитор овде тежио да психолошки продуби текст „(где нема) болести, ни жалости, ни уздаха; но где је живот бесконачни“. Оштра опозиција патње, пролазности, греха и висине вечног божанског царства не исцрпљује се само на семантичком плану, већ се потенцира и синтактичком кривуљом текста. Тензији коју ствара испрекидано, задихано и узнемирено набрајање пролазних недаћа супротставља се заобљени лук вечног блаженства. Бинички семантички контраст истиче тоналним контрастом, а синтактичку дивергенцију подвлачи паузом и разликом у фактури (Пример 5).

Пример 5

Станислав Бинички, *Ојело*

„Со свјатими“ (друга верзија, заснована на традиционалном напеву), *Andante religioso*, т. 7–15

бо - ље з'н, ни пе-чал, ни воз-ди - ха - ни - је; но жи
 њест, ни пе-чал, ни воз-ди - ха - ни - је;
 но жи -

з'н без ко - це - чна - ја.
 жи з'н без ко - це - чна - ја.
 з'н

Поред евидентно скромних уметничких претензија хармонског језика песама базираних на традиционалном напеву, очевидно је да је Бинички желео да избегне монотонију коју доследна једноставност нужно имплицира. Стога се пажљиви аналитичар неће изненадити када уочи присуство хармонског варирања, приликом понављања истих мелодијских одсека.¹⁵

Исти принцип Бинички примењује и на плану фактуре и третмана извођачког ансамбла. Наиме, доминира хомофона фактура коју освежавају повремени неистовремени наступи гласова, понекад имитационе природе, и дељење хора. Трагање композитора за различитим решењима очигледно је у песми „Тебе Бога хвалим“ за благодарење у којој се, иако је напев готово идентичан, монотонија избегава различитим почецима одсека, пребацивањем традиционалне црквене мелодије у деоницу тенора („Свјат“), дијалогом женског и мушког хора, дељењем сопрана, тенора или басова *a due* итд.

Разматрањем хорске црквене музике Станислава Биничког са више фиксираних тачака гледишта одредили смо неколико слојева уметничког израза овог композитора. Прихватањем и променама одређених елемената традиције – једногласних црквених напева, црквене музике Стевана Мокрањца и руске црквене музике – и њиховим спајањем са индивидуалним решењима, Бинички је заузео место значајне карике у континуираном ланцу српске хорске црквене музике. Вредносни суд о сагледаним композицијама мора – као, уосталом и код сваког аутора – садржати различите критеријуме, мора разликовати историјску од уметничке, естетске вредности дела или његове функционалности у цркви, што и јесте *raison d'être* богослужбених композиција. Узимајући све то у обзир, место црквеног музичког стваралаштва Биничког можда не можемо одредити као „тачку која дефинише праву“, али га не смемо ни запоставити.

ЛИТЕРАТУРА

- БАРАЧКИ, Ненад. *Ноћни зборник црквеној њојања њо карловачком напеву* (Београд 1923), фототипско издање. Приредила Даница Петровић, Крагујевац, Београд, Нови Сад: Каленић, Музиколошки институт САНУ, Матица српска, 1995.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Мирјана. *Миливоје Црвчанин*. Београд: Удружење композитора Србије, 1972.
- ДОБРИЛЕВИЋ, Јелена. *Хорска музика за ојело у 19. и првој њоловини 20. века. Сиваралачки гојриноси Вацлава Хорејшека, Сивевана Сивојановића Мокрањца, Сиванислава Биничкој, Сивевана Хрисџића и Милоја Милојевића*. Дипломски рад, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности, 2012.

¹⁵ Примера ради, један мелодијски одсек тропара „Красоту возжељев“ у трећем црквеном гласу који се завршава на шестом ступњу једном је хармонизовао модулацијом у паралелни мол и потпуном аутентичном каденцом, а други пут варљивом каденцом на шестом ступњу (паралелног мола).

- ЂАКОВИЋ, Богдан. *Функционални и стилско-естетски елементи у српској духовној хорској музици прве половине двадесетог века*. Докторска дисертација, рукопис. Нови Сад: Академија уметности, 2012.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Прилози биографском речнику српских музичара*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1950.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*. Београд: Народна библиотека, 1962.
- ЈЕРЕМИЋ, Анђела. *Литургијско стваралаштво Јосифа Маринковића и Станислава Биничког сагледано у светлу утицаја руске црквене музике*. Дипломски рад, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности, 2002.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Уметнички преглед. Прослава Г. Станислава Ст. Биничког.“ *Српски књижевни гласник* XI/1 (1. јануар 1924): 303–306.
- НУШИЋ, Бранислав. „О животу и раду Станислава Биничког.“ *Comœdia* 5 (4. фебруар 1924): 1–32.
- ПЕРКОВИЋ, Ивана. „О српској црквеној музици романтичарског доба на раскршћу путева идеологије и културе.“ У: ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН, Мирјана (ур.). *Постструктуралистичка наука о музици*, специјално издање часописа *Нови звук*. Београд: СОКОЈ–МИЦ–ФМУ, 1998: 69–78.
- ПЕТРОВИЋ, Верослава. *Бинички*. Каталог изложбе посвећене Станиславу Биничком. Београд: Музеј позоришне уметности, 1973.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. *Хиландарски књижевни у православном појању*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1999.
- MOROSAN, Vladimir. *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*. Michigan: Umi Research Press, 1986.
- РЕЈОВИЋ, Roksanda. „Stanislav Binički kao dirigent i organizator muzičkog života u Beogradu.“ У: ПЕРИЋИЋ, Vlastimir (ур.). *Stanislav Binički*. Београд: Факултет музичке уметности, 1991: 5–54.
- ПЕРИЋИЋ, Vlastimir. *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Београд: Prosveta, 1969.
- ПЕРКОВИЋ, Ivana. „Liturgievertonungen in der serbischen Musik der Romantik. Ein Betrag zur Erforschung der Musiksprache.“ У: METZ, Franz (ур.). *Die Kirchenmusik in Südosteuropa, Historische und typologische Studien zur Musikgeschichte südosteuropäischer Regionen*. München: Hans Schneider, 2003: 160–168.

Ivana Perković

STANISLAV BINIČKI'S CONTRIBUTION TO THE GENRE OF SACRED MUSIC

Summary

Stanislav Binički's (1872–1942) relationship to sacred music was determined by two coordinates: his permanent contact with this type of music within the performative context, and his creative contribution. As a composer, Binički had at his disposal not only the musical vocabulary of Serbian and Russian church music of the 19th century, but also the achievements of Western music.

Unlike Stevan Stojanović Mokranjac, the most extensive part of Binički's sacred works was not based on traditional melodies. This refers to the following extensive cycles: *Liturgy*

and *Funeral service*, while *Litany for the thanks giving, wedding and patron Saint's day*, as well as the troparion to St. Prince Lazar include traditional melodies. There were significant differences in his approach to these two groups of works and they are discussed separately in this study. Binički's creative contribution is analyzed from the perspective of musical form, cycle, harmony, texture, and musical expressivity driven by liturgical texts and other aspects of sacred music.

Key words: liturgy, service, cycle integration, musical expressivity, style, harmony, facture.

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ИНОСТРАНА МУЗИКА У МЕЂУРАТНОМ БЕОГРАДУ: РЕЦЕПЦИЈА У ГЛАСНИКУ МУЗИЧКОГ ДРУШТВА „СТАНКОВИЋ“ / МУЗИЧКОМ ГЛАСНИКУ 1928–1941.*

САЖЕТАК: Најдуговечнији музички часопис у међуратном Београду, *Гласник Музичкој друштва „Станковић“* (1928–1934, 1938–1941; 1931. преименован у *Музички гласник*), велику пажњу посветио је европској, а делимично и ваневропској музици. Студија доноси преглед и анализу *Гласникове* есејистике о иностраној музичкој уметности. Часопис је обележила дебата о опери и музичкој драми, потом представљање у ондашњој Србији и Југославији мало познатих музичких култура попут албанске, модерне јеврејске, енглеске и америчке, писање о везама између музике и књижевности, као и третирање питања музичке естетике. Трагови музикографије XIX века видљиви су у склоности појединих писаца према биографији, али је посезање за биографским жанром стајало у вези и с популаризаторским циљевима ове ревије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Гласник Музичкој друштва „Станковић“ / Музички гласник*, Миленко Живковић, Рикард Шварц, Ерих Самлаић, Јуриј Арбатски, Данило Данић.

Двојак је положај музичких часописа; они су истовремено у улози „сведока“ и „учесника“. И сами део музичке културе одређене заједнице и одређеног времена, они представљају и драгоцене изворе за историју музике. У њима се могу пратити одлике и преображај музикографских врста у одређеном раздобљу. Такође, часописи представљају богат извор података за историју музичког живота и за увид у динамику рецепције музичких појава и вредности, како оних које су одређеној култури представљале узор и ослонац тако и оних других, према којима је односна музичка средина показивала отпор.

* Ова студија настала је у оквиру рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004). Пројекат изводи Музиколошки институт САНУ у Београду, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

Од 1883. када је покренут први српски музички часопис – био је то *Гласник Црквене њевачке друштине „Корнелије“* – па до почетка Другог светског рата, код Срба је излазило једанаест музичких часописа. То свакако није мали број, када се у обзир узму опште, скромне музичке и едукативне прилике. Међу тим часописима посебно место заузима *Гласник Музичкој друштва „Станковић“*. Покренут марта 1928, излазио је до краја 1934. године (од 1931. као *Музички гласник*); после прекида од четири године, обновљен је 1938. и излазио је до фебруара 1941. Избијање Другог светског рата дефинитивно је угасило рад ове музичке ревије. *Гласник* је најдуговечнији међу кратковеким српским музичким часописима. Током нешто више од десет година у њему је објављено преко седам стотина чланака – студија, огледа, извештаја, вести, бележака, некролога.

Гласник Музичкој друштва „Станковић“ испрва је одиста био гласник тога Друштва. Он је покренут у циљу повезивања и међусобног информисања свих одсека и чланова Друштва. Иако је и у том, почетном периоду било чланака изнад оваквих амбиција (критике, есеји), ипак је карактер часописа као интерног обавештајног медија био примаран. Међутим, од октобра 1929. јасно се сагледава трансформација гласника Друштва у прави музички часопис. Доминантно место тада задобија (разноврсна) есејистика, критички се прати домаћи музички живот, а од новембра 1929. *Гласник* је на себе преузео обавезу званичног гласила Јужнословенског певачког савеза. Зато је рад Савеза елабориран у посебној рубрици.

После паузе од четири године, излагање *Музичкој гласника* настављено је дакле 1938. У том, другом периоду, *Гласник* се идеолошки окреће марксизму, а нагласак ставља на музичку историографију, етномузикологију, савремену музику. Већ је примећено (Васић 2011: 144–145) да се друга серија *Гласника* може протумачити као продужетак угашеног часописа *Звук* (1932–1936). Наиме, исте су личности окупљене у редакцијама тих часописа, зато је иста и идеолошка оријентација, слична је структура и тематска управљеност гласила.

Први уредник *Гласника* био је пензионисани потпуковник Милан П. Богдановић, члан Друштва „Станковић“. Њега је 1931–1934. заменио уређивачки одбор који су сачињавали: Милан П. Богдановић, Петар Бингулац, Рикард Шварц, Михаило Вукдраговић, Вацлав Ведрал, Бранко М. Драгутиновић и Милан Бајшански. Најзад, у јануару 1938. наступило је ново уредништво, у саставу: Стана Ђурић Клајн, Вацлав Ведрал и Миленко Живковић. *Гласник* је током свога трајања окупио истакнуте музичаре, уметнике и научнике у круг својих писаца: Коста Манојловић, Бранко Драгутиновић, Милка Ђаја, Антун Добронић, Божидар Широла, Драгутин Чолић, Виктор Новак, Зинаида Грицкат, Ерих Самлаић, Момчило Настасијевић, Лујо Давичо, Мери Жежељ, Предраг Милошевић,

Петар Коњовић, Јован Бандур, Јосип Славенски, Миховил Томандл, Јуриј Арбатски и др.

Разноврсност и обимност *Гласникове* музикографије сугеришу потребу израде монографске студије о том гласилу. До сада је објављен само један прилог о овом часопису, и то о односу *Гласника* према авангардној музици (ВАСИЋ 2011). Овом приликом размотрићемо *Гласниково* писање о западноевропској и ваневропској музици.

Ојера или музичка драма

Гласник Музичкој друштва „Стианковић“ / Музички гласник много је учинио на приближавању западноевропске музике нашој читалачкој публици. Есеји, чланци популаризаторског карактера, музичке критике и прикази, белешке, некролози – то су музикографске врсте кроз које је овај часопис саопштавао обавештења о европској музичкој уметности. У овом раду бавићемо се *Гласниковом* есејистиком о западноевропској музици до краја XIX века.

У тематском смислу ти есеји могу се груписати у неколико категорија: тематско-проблемски есеји; огледи о композиторима и њиховим делима; биографски и аутобиографски есеји; прегледи музичке уметности и културе појединих народа и земаља; есеји из области филозофије музике и музичке естетике; есеји о граничним темама; чланци посвећени популаризацији музике. Између тематско-проблемских и популаризаторских есеја није увек једноставно повући границу. Ипак, та би се граница, барем у одређеним случајевима, могла утврдити на основу степена аспирације и критичке упечатљивости писаца и текстова.

У *Гласнику* је објављено четири тематско-проблемска састава на теме из западне музике. Рикард Шварц се обратио тројници мајстора клавира – Францу Листу (Franz Liszt), Фредерику Шопену (Frédéric-François Chopin) и Александру Скрјабину (Александр Николаевич Скрјабин). У овом одличном есеју обрађују се одлике стила и композиција, расправља о виртуозитету и указује на значај клавирске музике наведених стваралаца за историју музике. Писан стручним језиком, намењен зналцима, овај оглед садржи и прихватљива вредновања. Рикард Шварц доста неповољно оцењује Паганинија (Niccolò Paganini) као композитора, али зато о Листовој музици суди повољније. Оцена Листа дата је кроз поређење ове двојице композитора, у Листову корист, па данашњи стручни читалац не би имао примедба на такво вредновање.¹

¹ „Dok je Paganini bio jednostrani virtuoz i donekle šarlatan, koji je išao za tim da zaslepi masu i deluje na nju sretstvima koja uvek nisu bila dostojna umetnika, očuvao je Lisztov stvaralački talent mladog

Од истога писца у *Гласнику* је објављен и преглед историјског пута симфоније до Бетовеновог (Ludwig van Beethoven) времена, с хронолошким приказом рада најзначајнијих композитора те музичке врсте – Италијана, Француза и Немаца (D 1932). У другој серији *Музичког гласника* је дата реч и Предрагу Милошевићу, младом пијанисти и композитору, чија је тема била музика за два клавира и форма варијација. Милошевић је изложио летимичан преглед историје и развоја клавира као инструмента (преци, конструкција итд.), а онда се окренуо својој теми и објаснио да је литература за два клавира настала као резултат жеље за проширењем изражајних могућности клавира као инструмента (MILOŠEVIĆ 1938).

У невеликој прегршти *Гласникових* тематско-проблемских огледа особиту пажњу завређује оглед Бранка Драгутиновића о италијанској опери (Драгутиновић 1930). Тим текстом у *Музичком гласнику* је било отворено питање оправданости опере као музичког облика. Та тема се повремено јављала у *Гласнику* и о њој се расправљало с различитих естетичких позиција.

Бранко Драгутиновић је у наведеном есеју донео најосновније и најопштије карактеристике италијанске опере. Доскорашњи студент историје музике код Милоја Милојевића, на Катедри за упоредну књижевност и теорију књижевности Филозофског факултета у Београду (апсолвирао 1927), Драгутиновић ниједном не помиње свога учитеља, али то име је снажно присутно у овом напису, макар и у одсуству. Омиљени ставови и аргументи Милојевићеви овде су поновљени.² Бранко Драгутиновић говори о рђавом утицају венецијанске опере XVII века и, посебно, о веома неповољном утицају колоратурно-виртуозног стила наполитанске опере на драмску компоненту оперске форме. Као и Милојевић, и његов студент сумњичи мелодију као елеменат површности у музици. Ни код Драгутиновића нису изостала етнопсихолошка разматрања, тако драга његовом професору, а која је професор примио од Иполита Тена (Hippolyte Taine). Драгутиновић говори о јужњачком темпераменту и природним наклоностима Италијана, њиховој склоности према мелодији и зато (?) према површини и спољашњости. Остаје тачна констатација *Гласниковој* музикографа да је у Италији утицај музичке драме на оперу увек долазио споља (нпр. случај Вагнеровог [Richard Wagner] утицаја на Вердија [Giuseppe Verdi]), а не из националне, италијанске традиције. Али остаје и чињеница да начелно расуђивање Бранка Драгутиновића, у овом тексту, није начинило места *ниједном* италијанском оперском делу вредном *ио*

umetnika od tehničkih nastranosti i blefovanja neukog sveta. Ako uporedimo Paganinija sa Lisztom... moraćemo svakako priznati da je Lisztova umetnost plemenitija i vrednija..." уп. ŠVARC 1932: 20.

² О погледима Милоја Милојевића вид. у студијама писца ових редова: ВАСИЋ 2005, 2006, 2007. и 2008.

себи, независно од принципа на којем је саграђено. Иако је својим малим огледом Драгутиновић одговорио на тему из наслова, остаје недоумица да ли ригорозно заступање приказаног уверења значи и одбацивање читаве оперске литературе саздане на другачијим основама од музичкодрамских. Остаје отворено питање и познавања барокних опера – кроз партитуре и жива извођења. Репертоар Београдске опере свакако није могао пружити ослонац таквом знању. Биће да су прихваћени теоријски постулати Вагнерове реформе одиграли темељну улогу у негативном односу према оперским делима која су наши музички писци познавали можда само из музиколошке литературе. А и та литература, онолико колико је у оно време могла бити доступна у приватним библиотекама наших музичких писаца, разумно је претпоставити, вероватно није била широког спектра.

У *Музичком гласнику* је објављено шест есеја о западноевропским композиторима и њиховима делима, а у једном од тих текстова нашао се и негативан став према опери.

Наиме, две године после чланка о италијанској опери, Бранко Драгутиновић се још једном потврдио као следбеник идеја Милоја Милојевића. Године 1930. навршило се седамдесет година од настанка опере *Фаусџ* Шарла Гуноа (Charles-François Gounod), па је Драгутиновић иступио с огледом о том француском композитору и његовом најпознатијем делу (Драгутиновић 1932). То је библиографски есеј у коме су изложене најважније реалије о животу и раду композитора. Мањи део чланка посвећен је опери *Фаусџ*, њеном либрету и изражајним средствима. Иако Бранко Драгутиновић не пише у суперлативима, његов чланак писан је афирмативно, с разумевањем и прихватањем Гуноове музике и с указивањем на значај овога композитора у историји француске музике. Управо тај позитивни предзнак, намењен Гуноу и његовој опери, донекле је у нескладу с почетним разматрањима Бранка Драгутиновића. Наиме, описујући стање француске опере пре Гуноа – стање до којег су „довели“ Данијел Обер (Daniel Auber) и Ђакомо Мајербер (Giacomo Meyerbeer) – *Гласников* музички писац не пропушта да укаже на све рђаве стране тзв. велике опере, али износи и своју резерву према свакој опери: „Музика је престала бити искрена и проживљена, уколико је оперска музика уопште искрена и проживљена“ (Драгутиновић 1932: 71).

И у другим приликама, изван корпуса есеја о композиторима и њиховим делима, *Гласникови* писци придруживали су се Бранку Драгутиновићу и одмицали се од оперског облика и од оперске литературе.³

³ Тако Петар Бингулац у једној прилици одлучно каже: „...публика се не одгаја Пучинијем и Вердијем“ (уп. Бингулац 1930: 30). На истој платформи била је и Стана Рибникар 1932. године, када је музику Белинија (Vincenzo Bellini) и Доницетија (Gaetano Donizetti) описала као распевану, расплинуту и сладуњаву; уп. РИБНИКАР 1932: 69.

Ипак, управо у оквиру корпуса есеја о композиторима чуо се снажан глас за (италијанску) оперу XIX века. Био је то глас Миленка Живковића, једног од *Гласникових* уредника, у другој серији часописа.

Живковић је 120. годишњицу рођења Ђузепе Вердија обележио обимним текстом, објављеним у два узастопна броја *Музичкој гласника* (Живковић 1933). То је обиман рад, с презентираним животописом композитора, с погледом на сва иоле важнија дела, са живописно приповеданом историјом успеха и неуспеха појединих Вердијевих остварења. Осим сазнајне вредности за нашу оновремену читалачку публику, овај есеј значајан је и из аксиолошких разлога. Опет је у *Гласнику* на делу полемика с неименованим противницима. Противник је опет могао бити Милоје Милојевић, тај најутицајнији српски музички писац међуратног доба, познат по својој војни против опере и оперске форме. Међутим, видели смо да је у самој *Гласнику* било писаца на Милојевићевој страни. Миленко Живковић није споменуо никога, али је енергично одбацио ставове свих тих писаца који су се могли препознати као супротна страна у овој жустрој апологији Вердија. Левог политичког и идеолошког усмерења, Живковић каже: „Ђузепе Верди, тај сељак из Ронкола... има заједничко са данашњим временом то, што [је] његова непосредност и непатвореност израза лишена сваког артизма и декадентске префињености (а чему она најзад и служи?!)...“ (1933: 249). Али то није све. Миленко Живковић не пристаје на естетичку ликвидацију оперске форме или, тачније: на игнорисање уметничких резултата оперске историје у име наводне надмоћности музичке драме. Навешћемо нешто дужи цитат да бисмо показали с колико је речитости и стварних аргумената Миленко Живковић поразио своје неименоване опоненте:

Уметност Вердијева мора се примити или одбацити у потпуности. Ако је одбацимо, онда смо одбацили читаву једну историску чињеницу, важну музичку форму која је настала и развијала се према сопственим законима, са пуно успеха; одбацили смо оперу као такву, у њеној најчистијој врсти. Не треба овде да нам се истиче Глук и Моцарт, који претстављају сасвим друге жанре... Вердијевој музици нико не може порећи искреност... Та искреност која дубоко лежи у његовом специалном начину изражавања, јесте прави узрок да су његове опере заталасале масе до њиховог дна и код ових произвеле дубок етички процес. А који би циљ у уметности био виши од овога?! (1933: 301).

Ваља додати да је *Гласникова* дискусија о опери / музичкој драми вероватно стајала у вези с репертоарском политиком Народног позоришта

у Београду. Међутим, у *Гласниковим* есејима нема отвореног осврта на Позориште и његову музичку „политику“.⁴

Од западноевропских композитора *Гласник* је својом есејистиком представио још и Ежена д’Албера (Eugen d’Albert), Клода Дебисија (Achille-Claude Debussy), Рихарда Штрауса (Richard Strauss) и Кристофа Вилибалда Глука (Christoph Willibald von Gluck). Бранко Драгутиновић је исправно дефинисао Д’Алберов стил као синтезу италијанског веризма и Вагнеровог музичкодрамског стила (1932а: 83). У огледу о Дебисију пружио је обавештења о његовом животу, али је половина текста ипак посвећена средствима и одликама његове музике. Да је традиција XIX века наставила да живи у српској музикографији међуратног доба, потврђује и то што је Драгутиновић писао о Дебисијевом физичком изгледу (1933).

Седамдесетогодишњицу Рихарда Штрауса *Гласник* је обележио огледом Антуна Добронића о том композитору. Међутим, конвенционални повод није био позив на панегирик. Добронић је оштро критиковао Штраусову музику као несадржајну и стилски хетерогену, а у закључку је цитирао мишљење према којем је овај композитор само реторичар, тј. говорник који се изражава тоновима (1934). Љубитељима музике обратила се Бранка Јовановић у свом есеју о Глуку (1939). Чланак је писан информативно – биографија, Глуков физички изглед и карактер, његов приватни живот, али и музички рад. О Глуковој реформи опере не говори се преко музиколошког апарата и, уопште, стручни термини одсуствују из овог написа. Бранка Јовановић и *Музички гласник* исправно су држали да ће се пажња мање упућене публике снажније везати ако се композитор прикаже у светлости психологије и с обзиром на историју свога живота. Тако читамо: „Глук је много волео своју жену са којом је свуда путовао. Деце није имао, али је усвојио своју нећаку, коју је заволео као своју рођену кћер... За француске салоне био је претерано искрен, јер је отворено казивао своје мишљење, чему су се Парижани чудили и критиковали га...“ (ЈОВАНОВИЋ 1939: 142).

Своју наклоност према биографији *Музички гласник* потврдио је и објављивањем текстова који представљају чисте примере тога жанра. Вацлав Ведрал је у три наврата писао о Моцартовом (Wolfgang Amadeus Mozart) животу. У кратком тексту писао је о Моцартовој горкој судбини у „гордом Бечу“ и о његовим срећним часовима у Прагу (1931). У другој прилици осврнуо се на личности жена у Моцартовом животу (ВЕДРАЛ

⁴ Будућа библиографска истраживања целокупне међуратне српске штампе омогућиће израду подробне студије о флукуацији односа наших музичких критичара према опери / музичкој драми. Писац ових редова је у својој магистарској тези детаљно расправљао о односу *Српској књижевној гласнику* (1901–1914, 1920–1941) према овом питању (ВАСИЋ 2004). У *Српском књижевном гласнику* су били окупљени бројни музички писци, а главну реч водио је Милоје Милојевић.

1931a).⁵ Најзад, у последњој прилици изнео је бројне податке од значаја за познавање младих дана композитора *Чаробне фруле* (VEDRAL 1941).

У *Гласнику* је објављена и кратка аутобиографија Венсана д'Ендија (Vincent d'Indy), коју је овај композитор написао неколико дана пред смрт. Пластични у својој једноставности, ти записи откривају године композиторовог формирања и учења, његов однос с учитељем Сезаром Франком (Césaire Franck), дивљење према Вагнеру, рад с Листом, као и многе друге занимљиве појединости из његове младости (Д'енди 1932).⁶

О нејознајим музичким културама

Особиту вредност и значај имају неколики огледи у којима је у *Музичком гласнику* посвећено народима и земљама чија је музичка уметност и култура била готово потпуна непознаница за српску и југословенску публику.

Две године после *Музике*, и у *Музичком гласнику* пажња је усмерена на енглеску музику.⁷ Дипломанд Оксфордског универзитета Коста Манојловић дао је обиман преглед историје енглеске музике од најстаријих времена до савременог доба, задржавши се и на енглеској народној музици (1931). Два огледа Ерих Самлаић написао је о јеврејској музици – народној, али и о главним протагонистима јеврејске уметничке музике у XIX и XX столећу (1933; 1933а). Велики куриозитет представља прилог о музици у Албанији објављен у *Гласнику*. Руски етномузиколог Јуриј Арбатски (Юрий Иванович Арбатский) изнео је преглед савремене музичке ситуације у тој земљи, с именима најзначајнијих извођача, са запажањима о односу државе према музичарима, и о односу музичара према националном фолклору. Упечатљиви су подаци на које је Арбатски скренуо пажњу: да у Албанији постоји само једно певачко друштво и да се велико богатство народне песме не бележи и тако занемарује. Албанска држава, напомиње Арбатски, не помаже прикупљање народних мелодија (1939).⁸

За српског и југословенског читаоца посебну драж морао је имати прегледни оглед Рикарда Шварца о музичким приликама у Сједињеним

⁵ Ведрал је у напомени уз овај чланак назначио да му је као извор послужио фељтон о Моцарту објављен 1931. у прашкој *Политици*.

⁶ Овај чланак преведен је и објављен и у *Reviji muzike*, Beograd, mart 1940, br. 3, str. 8.

⁷ Једну своју свеску (фебруар 1929, бр. 2) *Музика* је посветила енглеској музици. Њој су посвећена три огледа: Едвард Дент (Edward Joseph Dent), *Савремена енглеска музика*; Милоје Милојевић, *Хенри Персел*, и Чарлс Дајк (Charles Duke), *Музички живоји за доба Јелсавејте*. То су прве опсежније информације о енглеској музици на српском подручју.

⁸ Арбатски је свој етномузиколошки рад започео у Југославији, у којој је живео од 1933. до 1942. У Прагу је 1944. стекао докторат на основу дисертације *Свирање на шайану на централном Балкану*. Основне податке о овом научнику даје КОВАЋЕВИЋ 1984: 19–20.

Америчким Државама (1930). Музичка култура те земље била је у потпуности изван видокруга наших музичара и читалаца. Шварц је указао на најзначајније аспекте музичке Америке: да је америчка музика пре Првог светског рата била „импортна роба“; да је данас музика снажно присутна у свакодневном животу – нема америчке куће без грамофона, радија или електричног клавира. Шварц говори о променама које су наступиле од око 1915. године, у правцу националног стила у компоновању. Све битне појаве – цез, опера, оперета, школство, меценатство, тон-филм, балет – све је то поменуо или обрадио Рикард Шварц. За поређење са српским и југословенским приликама, које је одликовало настојање да брига о музици и музичком школству пређе под окриље државе, значајна је Шварцова напомена: „Са становишта државе, музика је у Америци приватна ствар сваког појединца“ (1930: 111).

Књижевности и естетике

Разноврсности *Гласникове* есејистике о западноевропској музици допринели су огледи о граничним темама, као и они посвећени музичкој естетици.

Стана Рибникар дала је информативан и надахнут есеј о Гетеовом (Johann Wolfgang von Goethe) односу према музици и музичарима (1932). Додајмо овде да је повезаност музике и литературе била атрактивна тема за *Музички гласник*, а и за српску музикографију међуратног доба уопште. Тако је Ерих Самлаић у *Гласнику* приказао књигу одабраних писама најпознатијих немачких музичара, у редакцији музиколога Алфреда Ајнштајна (Alfred Einstein) (Стокхолм–Амстердам 1939). Едицију „Форум“ уређивали су Томас Ман (Thomas Mann), Рене Шикеле (René Schickele), Франц Верфел (Franz Werfel) и Стефан Цвајг (Stefan Zweig). Читалац се могао упознати с писмима Ј. С. Баха (Johann Sebastian Bach), Г. Ф. Хендла (Georg Friedrich Händel), К. В. Глука, Ф. Ј. Хајдна (Franz Joseph Haydn), В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, К. М. Вебера (Carl Maria von Weber), Ф. Шуберта (Franz Schubert), Ф. Менделсона (Felix Mendelssohn-Bartholdy), Р. Шумана (Robert Schumann), Р. Вагнера и Ј. Брамса (Johannes Brahms). Приказ је писан живим, упечатљивим стилем, како о самим епистолама тако и о ауторима тих писама, а садржи и податке који спадају у *curiosa*. Тако сазнајемо да је иза К. М. Вебера остао и један недовршен роман! (SAMLAIC 1939).

Филозофски писац Данило Данић објавио је два огледа из дисциплине која је до данас остала најмање развијена у оквиру наше филозофске струке – из музичке естетике.⁹ Повод настанку његовог кратког прегледа

⁹ Данилом Данићем није се бавила историографија домаће филозофске мисли. Његово име се не јавља у до сада најопсежнијем прегледу српске филозофије (Жуњић 2009). Ни српска

развоја музичке естетике у Немачкој у XIX веку било је питање које је до данас остало актуелно: да ли се музиком могу изразити осећања? Данило Данић каже да одговора нема, и додаје: „Када буде познат узрок естетског уживања, моћи ће да се одреде и сретства којима се постижава одређено уметничко дејство“ (1934: 141). Данило Данић својим одговором у ствари читаоца упућује на експерименталну, емпиријску психологију. Значајан је и истога писца есеј о Едуарду Ханслику (Eduard Hanslick), оснивачу модерне музичке естетике, написан поводом 30. годишњице смрти тога утицајног аутора (1934a). Изложене су Хансликова биографија и библиографија, а посебно је важна Данићева критичка рефлексија о Хансликовом негативном ставу према програмској музици. Српски филозоф проницљиво подсећа да се „у свакој програмској музици може тражити и наћи само музика, без обзира на програмску поставу...“ (1934a: 172).

На духовит начин Данић пише о Ханслику као музичком критичару:

Лоше мишљење изношено је скоро безлично у допадљивом облику и стилски беспрекорно. Са пуно уљудности саопштаване су непријатне ствари, са отменим гестом убијане су наде и рушене амбиције. Може се рећи да никада ни пре ни после није са толико вештине и уљудности вршен терор критике (1934a: 170–171).

Духовитост није била одлика само писма појединих сарадника *Музичког гласника*. И само уредништво показивало је склоност ка штивима која би преко такве црте могла заинтересовати и забавити публику. Тако у рубрици „Музичке новости“, године 1928, *Гласник* преноси вест о Пучинијевој (Giacomo Puccini) опери *Турангој*: „Већ се неколико месеци провлачи... прича о једном веома чудном плагијату. Наиме *Турангој* опера од Пучинија треба да је проста крађа једне опере истог наслова, компоноване, пре тридесет година, од сестара: Фриде и Голдине Рубинсон... *Berliner Zeitung am Mittag* [ово демантује] лекарским уверењем по коме сестре Рубинсон пате од лудила гоњења од кога ни њихов отац није био поштеђен“ (Аноним 1928).

Додајмо, на крају, да су у *Музичком гласнику* објављени и текстови скромнијих амбиција преко којих се желело да стручна информација буде пренета онима којима је била потребна, а који нису поседовали већи фонд предзнања и знања и музичког искуства. Тако је Милан Бајшански саставио кратак, популарно замишљен есеј о оркестру и његовим инструментима. То је мали историјски преглед развоја оркестра од А. Габријелија (Andrea Gabrieli) до Р. Вагнера и модерног доба (Балшански 1930). Својим популарним приступом овај чланак приступачан је ученицима и аматерима.

музикологија није застала код ове личности (ПЕЛОВИЋ 1999).

Када је реч о иностраној музици, *Гласник Музичкој друшћива „Сћанковић“*, тј. *Музички гласник*, задужио је српску музичку културу на првом месту штивима о у оно време „далеким“ музичким културама, као и текстовима из музичке естетике. Пажњу завређују и прилози у којима су назначене везе између музике и књижевности – област компаратистике и музикологије која је до данас минимално обрађивана у нашој средини. У свим есејима инострана музика приближена је овдашњој публици уредном фактографијом. Информатор и преносилац, *Гласник* није био лишен критичког и полемичког става о појединим композиторима и музичким питањима.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- [Аноним]. „Музичке новости.“ *Гласник Музичкој друшћива „Сћанковић“* бр. 6 (новембар 1928): 91.
- БАЛШАНСКИ, М. [Милан]. „Оркестар и његови инструменти.“ *Гласник Музичкој друшћива „Сћанковић“* бр. 2 (мај 1930): 29–33.
- БИНГУЛАЦ, Петар. „Вером и љубављу на рад и у борбу.“ *Гласник Музичкој друшћива „Сћанковић“* бр. 2 (фебруар 1930): 29–32.
- ВАСИЋ, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Необјављена магистарска теза одбрањена 2004. на Филолошком факултету Универзитета у Београду; ментор др Даница Петровић. Примерак тезе у семинарској библиотеци Катедре за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду и у Музиколошком институту САНУ.
- ВАСИЋ, Александар. „Рецепција европске музике у музичкој критици *Српској књижевној гласника (1901–1941)*.“ *Научни састанак слависта у Вукове дане* књ. 34/2 (2005): 213–224.
- ВАСИЋ, Александар. „*Српски књижевни гласник* и пољска уметничка музика.“ У: Буњак, Петар (ур.). *110 година йолонистичке у Србији*. Зборник радова. Београд: Славистичко друштво Србије, 2006.
- ВАСИЋ, Александар. „Литература о музици код Срба између светских ратова (1918–1941)“; и на енглеском, у преводу Ранке Гашић: „Serbian Music Writings Between the World Wars (1918–1941).“ У: ROMANOU, Kathy (ed.). *Aspects of Greek and Serbian Music*. Athens: Edition Orpheus – M. Nikolaidis and Company Co Music House, [2007]: 93–106, 335–366.
- ВАСИЋ, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музикологија* бр. 8 (2008): 185–202.
- ВАСИЋ, Александар. „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика* и *Гласник Музичкој друшћива Сћанковић / Музички гласник*.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 44 (2011): 133–151.
- ВЕДРАЛ, В. [Вацлав]. „Моцарт у Прагу.“ *Музички гласник* бр. 1 и 2 (јануар–фебруар 1931): 14–17.
- ВЕДРАЛ, В. [Вацлав]. „Моцарт и жене.“ *Музички гласник* бр. 3 и 4 (март–април 1931): 87–89.

- Данић, Данило. „Музика у немачкој философији XIX века.“ *Музички гласник* бр. 8 (август 1934): 129–142.
- Данић, Данило. „Едуард Ханслик. Поводом тридесетогодишњице смрти.“ *Музички гласник* бр. 9/10 (септембар/октобар 1934): 167–173.
- Добронић, Антун. „Рихард Штраус. Поводом седамдесетог рођендана.“ *Музички гласник* бр. 9/10 (септембар/октобар 1934): 165–167.
- Драгутиновић, Бранко. „Карактеристика талијанске линије у развоју опере.“ *Гласник Музичкој друштва „Ситанковић“* бр. 7 (октобар 1930): 128–130.
- Драгутиновић, Бранко. „Шарл Гуно и његова опера *Фауст* – Поводом седамдесетогодишњице *Фауста*.“ *Музички гласник* бр. 3 и 4 (март–април 1932): 71–75.
- Драгутиновић, Бранко. „Ежен д’Албер – Поводом његове смрти.“ *Музички гласник* бр. 3 и 4 (март–април 1932): 81–84.
- Драгутиновић, Бранко. „Клод Дебиси.“ *Музички гласник* бр. 1 (јануар 1933): 2–9.
- [Д’Енди, Венсан]. „Моја прва сазнања.“ Превод с француског од С. Р. [Стана Рибникар]. *Музички гласник* бр. 1 и 2 (јануар–фебруар 1932): 13–15.
- Жив. [Миленко Живковић]. „Ђузепе Верди (поводом 120 годишњице рођења).“ *Музички гласник* бр. 8 (октобар 1933): 247–252; бр. 9–10 (новембар–децембар 1933): 296–301.
- Жуњић, Слободан. *Историја српске филозофије*. Београд: „Плато“, 2009.
- Јовановић, Бранка. „Кристоф-Вилибалд Глук – Поводом 225-годишњице рођења.“ *Музички гласник* бр. 7–8 (септембар–октобар 1939): 139–142.
- Пејовић, Роксанда. *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- Рибникар, Стана. „Гете и музика.“ *Музички гласник* бр. 3 (март–април 1932): 65–71.
- Самлаић, Ерих. „О основама јеврејске музике.“ *Музички гласник* бр. 5–6 (мај–јуни 1933): 104–110.
- Самлаић, Ерих. „Два века јеврејске музике.“ *Музички гласник* бр. 9–10 (новембар–децембар 1933): 290–296.
- Шварц, Рикард. „Музичке прилике у Америци.“ *Музички гласник* бр. 6 (септембар 1930): 105–112.
- ARVATSKY, Југу. „Muzika u Albaniji.“ *Музички гласник* бр. 2 (фебруар 1939): 32–35.
- D. [Рикард Шварц]. „Симфонија пре Бетовена.“ *Музички гласник* бр. 7 и 8 (септембар–октобар 1932): 193–202.
- КОВАЧЕВИЋ, Креšимир (ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike*. Knj. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“: 19–20.
- MANOJLOVIĆ, Kosta P. „Istorijski pogled na muziku u Engleskoj.“ *Музички гласник* бр. 3 и 4 (март–април 1931): 58–78.
- МИЛОШЕВИЋ, Предраг. „О клавиру и клавирској музици.“ *Muzički glasnik* br. 7 (septembar 1938): 137–141.
- SAMLAIĆ, Erih. „Pisma nemačkih muzičara (*Briefe deutscher Musiker*, herausgegeben von Alfred Einstein), Forum 1939 – Stockholm, Amsterdam.“ *Музички гласник* бр. 9 (новембар 1939): 167–171.
- ŠVARC, Rikard. „Tri majstora klavira: Chopin, Liszt, Skrjabin.“ *Музички гласник* бр. 1–2 (јануар–фебруар 1932): 16–23.
- VEDRAL, V. [Vaclav]. „Život i rad mladoga Mozarta. Povodom 150-godišnjice smrti.“ *Музички гласник* бр. 1–2 (јануар–фебруар 1941): 4–6.

FOREIGN MUSIC IN BELGRADE BETWEEN THE WORLD WARS: RECEPTION IN
THE *HERALD OF MUSIC SOCIETY "STANKOVIĆ" / MUSIC HERALD* 1928–1941

Summary

Of seven Serbian music journals published between the world wars, the oldest one is the "Herald of the Music Society 'Stanković'" (1928–1934, 1938–1941; since 1931 renamed "Music Herald"). It published over seven hundred articles of different kinds and scopes – studies, essays, reports, discussions, necrologies, news, notes, etc. Many essays were devoted to foreign, i.e. western European and non-European music. The journal wrote about F. Liszt, F. Chopin, A. Scriabin, the history of symphony, E. d'Albert, C. Debussy, R. Strauss, C. W. Gluck, W. A. Mozart. The journal joined one of the main debates of the Serbian criticism between the two world wars – opera or musical drama – publishing texts by authors of opposing attitudes.

The "Herald" published reviews of music cultures unknown to the domestic audience (English, modern Jewish, Albanian, American), which was refreshing for Belgrade, Serbia and Yugoslavia of the time.

The journal wrote about the connections of literature and music, using Goethe as an example, and it significantly contributed to the publication of texts from the field of the history of music aesthetics. Those were pioneering articles in the young Serbian music culture.

In the "Music Herald" one can see traces of musicographic principles from the 19th century. For instance, some writers relied on the biographical genre although that was also connected with the popularizing tendency of the journal. The traces of older musicography are also detectable in the writing of some authors regarding the physical appearance of the musicians.

The "Music Herald" significantly improved the reception of foreign music in our surroundings, both through essays that aspired higher and through essays that were written with a conscious popularizing intent.

Key words: Herald of the Music Society "Stanković" / "Music Herald", Milenko Živković, Rikard Švarc, Erih Samlaić, Jurij Arbatski, Danilo Danić.

МАРИЈА ДУМНИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИЦИРАЊЕ И МУЗИЧАРИ У КАФАНАМА У БЕОГРАДУ ОД ПОЧЕТКА ЕМИТОВАЊА ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА ДО ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА *

САЖЕТАК: О музичком животу у градским срединама у Србији постоји невелик број научних текстова. Сама градска народна музика, као што је типично за жанрове који би се могли сврстати у категорију популарне музике, углавном није била предмет етномузиколошког бележења, а касније ни проучавања. За њену изузетну виталност у свакодневној пракси кључно је извођење у кафанама, то јест специфичним културним просторима у којима су наступали професионализовани музичари. У овом раду биће представљено кафанско музицирање у Београду у периоду од 1929. до 1941. године, односно у делу међуратног периода током којег је, услед честог емитовања на програму Радио Београда, музика из београдских кафана постала веома популарна. Нарочито ће се размотрити друштвени аспекти овог музицирања на основу еснафских званичних аката. Материјал на основу којег се реконструише музицирање у кафанама у Београду прикупљен је архивским истраживањем, па се овим радом уједно указује на важност проучавања и тумачења историјских извора у етномузикологији (стarih музичких снимака и званичне документације о музицирању), у циљу веродостојног промишљања о историјату народне музике и бољег разумевања савремене праксе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: градска народна музика, музичари, кафана, Радио Београд, период између два светска рата.

Савремена етномузиколошка истраживања настоје да расветле различите музичко-извођачке праксе које су због усмеравања доминантне пажње на музику руралних заједница остале невидљиве у научном дискурсу. Премда би се очекивало да необрађивање одређене теме у науци кореспондира са стањем које се може затећи на терену, изостанак текстова о популарној музици показује да то не мора бити случај. Осим тога, истра-

* Текст је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), финансираног од стране Министарства за про-свету, науку и технолошки развој Републике Србије.

живачки фокус се у последње време помера са самих музичких објеката на изучавање различитих контекста који одређују њихову реализацију. Овом приликом биће представљени друштвени аспекти извођења градске народне музике, континуирано виталне и широко распрострањене праксе, у контексту који је типичан за њено одржање – у кафани, значајној институцији на Балкану која у овом случају подразумева просторе друштвеног окупљања са организованим забављачким музичким извођењем интерактивног типа. Посебно ће бити истражено како је у званичном дискурсу институционализована професија музичара забављача, односно каква је била њихова друштвена позиција у једном делу међуратног периода. Идеја разматрања историјског материјала о овој развијеној музичкој пракси ради потпунијег разумевања њеног данашњег постојања оправдана је иманентним реферирањем савременог извођења музике у кафанама на прошлост, те ће се ово истраживање односити на период у коме је градска народна музика била веома популарна и изузетно развијена.

У етномузикологији се често дискутује о утицају контекста на обликовање музичке праксе, али се све више пажње посвећује улози музике у конструисању идентитета одређеног места (више у: STOKES 1994), те се спрега локације извођења и музичке праксе и овде разматра. Кафане представљају важан део друштвеног и културног живота локалне заједнице као места комуницирања и институције јавног деловања одређених професија. Оне према социолошким истраживањима имају следеће функције: еманципаторску, културну, друштвену, доколичарску, економску, политичку и информативну (СТАНОЈЕВИЋ 2010). Уведене у свакидашњицу јужнословенског живља још у седамнаестом веку под османским утицајем, кафане су крајем деветнаестог века постале први модерни јавни простор у којем је била могућа слободна размена мишљења (СТОЈАНОВИЋ 2008: 265). У њима су се састајали припадници различитих еснафа, а музичари су сачињавали онај еснаф који је и егзистенцијално био везан за тај простор. Због тога се може додати да је у вези са својим музичким аспектом кафана била не само институција умрежавања и забаве публике већ и институција професионалног музицирања, чему ће овде бити посвећена централна пажња. Контекст кафанског извођења специфичан је по томе што обједињује аспекте јавне (концертне) и приватне (кућне) сфере музичког извођења. Такође се издваја и по рецепцији публике којом се остварује интерактивност извођења (нпр. поручивањем извођења песме или подстицањем музичарске импровизације). Музицирање у кафани допринело је одређењу кафане као простора уживања, наглашавајући на тај начин димензију искуствености простора (ДИМОВ 2012: 314). Ипак, многобројни занимљиви аспекти музичког извођења у кафанама нису били у фокусу обимнијих (етно)музиколошких радова, те су у новијој литера-

тури до сада подробно разматрани само проблеми као што су друштвена позиција „кафанске певачице“ у социјалистичкој Југославији (НОГМАН 2010), и питања везана за медијске (звучне) изворе кафанске музичке праксе (ДИМОВ 2012).

О укупној културној физиономији свакодневног живота Београда као престоничког града Краљевине, а и о кафани као једној од кључних институција у обликовању београдског културног идентитета, постоје архивски извори који пружају фактографске податке, као и обимна мемоарска грађа. Потоња често садржи податке о кључним местима, актерима и друштвеним околностима из субјективне перспективе, али они су каткад недовољно прецизни (нпр. ЂОРЂЕВИЋ 2011; КНЕЖЕВ 1987). Специфичан проблем ове врсте наратива о кафанској музици у прошлости који захтева посебан приступ и научну обраду јесте носталгично третирање чињеница. Типичан пример, у директној вези са овом темом, јесте сећање на кафану „Савиначка касина“ чији је власник био Властимир Павловић Царевац, вођа Народног оркестра Радио Београда – у изградњи његове ауре правог народног музичара и боема од кључног значаја било је то што је свирао у кафани, па се често срећу и детаљни сликовити описи тог места, као што је извод из мемоара професора Димитрија Кнежева: „У својој кафани, на челу бираног оркестра, Царевац је свирао из ноћи у ноћ. Кафана се налазила у Макензијевој улици, на углу Малајничке улице – заправо више сокачета него улице, још поплочаног турском калдрмом цомбасте врсте. Долазили су Царевцу, наравно, и радио певачи и неретко остајали по читаву ноћ да певају не ради зараде“ (КНЕЖЕВ 1987: 50); или каснија надградња новинара Александра Марковића: „Везан за музику, Царевац се 1938. године одлучио да на Чубури отвори своју кафану (на углу данашње Макензијеве и Књегиње Зорке). Тако се родила чувена 'Савиначка касина'. Из ноћи у ноћ ту је свирао Царевац, а наступали су најчувенији певачи тог времена: Милица Бошњаковић, Ружица Протић, Лале Јованчић, Драги Чкановић, Вера и Богдан Буташ, Добрица Гроздановић... Певали су за Цара и за 'своју душу'. Интерпретирали су многе његове песме, попут оне сетне – 'Магла паднала, од ње се ништа не види'" (МАРКОВИЋ 2011: 16).

С друге стране, архивска грађа везана за кафанско музицирање током целе његове историје често је „скривена“, будући да уређење неелитних културних активности и приватног живота није ни било предмет посебног државног регулативног оквира. Из тог разлога, у локалним специјализованим музичким архивима грађа о кафанском музицирању и не постоји, будући да се, као сегмент свакодневног живота није сматрала релевантним, а поготово не приоритетним материјалом за прикупљање и проучавање. Припадници званичних музичких институција били су окренути компоновању уметничке музике и сакупљању српског сеоског фолк-

лора, а према музици која се изводила у кафанама неретко су имали негативан став. Ипак, из биографских наратива о првим сакупљачима може се сазнати да њихов незванични став није био сасвим искључив: „Као ’певач и севдалија’, он [Стеван Стојановић Мокрањац, прим. М. Д.] је волео ’варошку’, ’градску’ песму, али на Косову га је одушевила и једноставна сеоска мелодија [...]“ (Девић 1966: X). Кафанска музичка пракса била је егзотична иностраним истраживачима, те захваљујући њима и њиховој техничкој опремљености данас постоје раритетна звучна сведочанства о некадашњој кафанској музици на овим просторима. Драгоцене податке садржи и грађа о другим професионалним активностима појединих кафанских музичара, па се подаци о њиховој музици могу повезати са комерцијалним звучним и нотним издањима. У архивима који похрањују званичну административну документацију подаци о овој пракси постоје у различитим фондовима, те је потребно извршити велико истраживање зарад добијања релативно мале количине података различитог усмерења, али и важности. У сачуваној периодичкој грађи из раздобља које се овде разматра могуће је пронаћи податке о кафанском музицирању, понекад и фотографије, те и она може бити релевантан извор за проучавање. Сви ови извори омогућавају конструисање слике о функционисању ове праксе, па и њену делимичну звучну реконструкцију.

Сачувани фрагменти о кафанском музицирању који су размотрени за потребе овог рада јесу подаци добијени истраживањем фонда Министарства просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (односно Југославије од 1929. године) у Архиву Југославије у Београду, потом часописа Радио Београда до Другог светског рата, објављени подаци из фондова Историјског архива Београда, и теренски снимци које је у Београду сачинила америчка пијанисткиња Естер Џонсон Гарлингхаус (Esther Jonsson Garlinghouse) током четврте деценије прошлог века.¹

Најпре треба представити музичку праксу која је извођена у кафанама између два светска рата у Београду. Познато је да су кафане у Београду још почетком двадесетог века биле и сцене за алтернативне позоришне програме (Стојановић 2008: 196–198), за које је познато да су садржавали глобално популарну музику у тадашњим оквирима. Кафане су биле окупљалишта и места за различите приредбе хорова (нпр. друштва „Абрашевић“, вид.: Јовановић 1984: 144), али и прве сале за концерте уметничке музике (Стојановић 2008: 292). Треба напоменути да је музицирање у кафанама било различитог извођачког квалитета и музичко-жанровске профиланости, јер ни тадашње кафане нису биле једнаког статуса (нпр. по

¹ Оригинални снимци чувају се у Архиву традиционалне музике Универзитета Индијана (Indiana University Archives of Traditional Music), а истраживачка копија се налази у Музиколошком институту САНУ љубазношћу музиколога Сање Грујић Влајнић.

престижу су се због угледних муштерија, већином уметника, истицале кафане у Скадарлији). Према подацима из програма Радио Београда који је вршио пренос из београдских кафана, хотела и ресторана (различитих угоститељских објеката са слично концептуализованим забавним музичким програмом), музика која се изводила може се поделити на „музику за игру“ и народну, али не може се тврдити да су увек и извођене одвојено. Ово потврђује и податак да су „хавајско-гитарски цез“ оркестри на свом репертоару имали и народне песме (ХАЈДАРОВИЋ, СРЕМЧЕВИЋ и др. 1937). Синтагма „музика за игру“ је означавала глобално популарну плесну музику (танго, фокстрот и слично), цез и краће популарне комаде или одломке из опера (Коцић, Миљковић 1979: 108), но ипак ће у овом раду главна пажња бити посвећена извођачима народне музике као доминантне извођене праксе. Већ је од почетка двадесетог века постојала подела на оно што се данас назива фолклорном музиком и народном музиком у популарном смислу, односно на „праву“, „архаичну“ с једне, и музику која је масовно конзумирана с друге стране, а та дистинкција је била важна и у периоду који се овде проучава. Генерално, народна музика је била веома слушана, али и веома проблематична за креаторе културне политике. Пример званичног академског става према кафанској музици који се често наводи јесте коментар Владимира Ђорђевића у „Предговору“ *Народне џеванке* (1926: 1): „Застаните поред кафаница на Дорћолу, Врачару, Савамали, или по нашим паланкама, и послушајте тобожње професионалне певачице, па ако ма и најмање имате осећања за лепоту песама и њиховог извођења, ви морате затворити уши да не слушате. Бесмислене, двосмислене, врло често и баналне речи, којима човек не зна крснога имена, уз дивљачку дреку, или уз простачко а претенциозно извијање неке мешавине од деформисаних отпадака наших и страних мелодија и њихових преграда – то је данашње наше певање у варошкој маси.“ У истом дискурсу су и речи композитора Михајла Вукдраговића, који је био референт за народну музику 1936. и главни музички уредник на Радио Београду од 1937. до 1940. године. За њега се иначе сматра да је увео ред у дотадашњи програм народне музике, који је за време активности Петра Крстића на истом месту од 1930. године обиловао преносима музике из кафане. Следи Вукдраговићев цитат: „Ми све више инсистирамо на томе да се певач што више приближи оригиналу, оној и онаквој мелодији каква је поникла негде у Босни, Метохији, Далмацији. Ми се трудимо што више можемо да очистимо народну песму од страних утицаја, од мађарског, циганског, кафанског, а плански форсирамо уметнички аранжирану песму“ (РАДИО БЕОГРАД 1936: 3). Вукдраговићеви сарадници су такође заступали овакав став, те постоје и подаци како су кафански манири певања искорењивани за потребе радио-програма: „Провинцијски примашаи подешавају речи да

би измамили новац, па се не устручавају да унесу непристојне, баналне и грубе речи које не одговарају оригиналној песми, а још мање духу нашег народа. Са мелодијом се дешава исто што бива и са речима. Кафанске певачице и свирачи изокрећу је, извијају, скраћују или domeћу украсе који су смишљени да запале госте. Таква песма није више искрена и лишена је осећаја јер је изгубила душу“ (РАДИО БЕОГРАД 1939: 3). Дакле, честе су критике кафанског музицирања као превише украшеног и неаутентичног. Управо због својстава наслеђених из кафанске музичке праксе и пред-ратних поставки, сличан третман у стручним круговима народна музика различита од сеоске ритуалне музике претпостављеног архаичног порекла (називана севдалинком, новокомпонованом народном музиком), имала је и после рата (BINGULAC 1963, VIDIĆ-RASMUSSEN 2002). Она је потицала из градске средине: „Упознавши све што је снимљено на грамофонским плочама код нас (а добар део тих снимака је на репертоару наших радио-станица), видећемо да је то одређена музичка традиција, однегована и негована пре свега у граду – такозвана градска песма, градски музички фолклор. Захваљујући [техничкој, прим. М. Д.] могућности да се данас и наметне, што код већине наших људи, а и многих других који не познају наш музички фолклор, уврежило се мишљење да је управо и само та музика, наша народна музика“ (ДЕВИЋ 1964: 277). Међутим, и у оквиру градске музике су прављене поделе, па се музика која је извођена у кафанама посебно издваја по специфичној атмосфери извођења (МИЛОШЕВИЋ 1964: 7–8), карактеристичној по отворености целокупног музичког тока која је условљена живим извођењем и интеракцијом музичара и публике.

Емитована кафанска музика завређује посебну пажњу, јер је овај период узет у разматрање због података из програма Радио Београда, који је имао изузетно важну улогу у популаризацији кафанске музике и музичара. Најпре се запажа да нису сачувани подаци о репертоару који је извођен уживо и да су углавном вршени вечерњи преноси, од 22 часа до поноћи. Подаци доступни у објављеним програмима јесу подаци о месту где се свирало и, у већини случајева, о вођи оркестра. Познато је такође да су се вечерње емисије народне музике са популарним солистима, као што су „Скадарлијско вече“, „Народно вече“, итд., снимале у кафанама. На самом почетку емитовања програма Радио Београда постојали су такозвани цигански оркестри за које се зна да су музицирали у кафанама, а неке од тих дружина су чак имале и објављене грамофонске плоче које су емитоване (нпр. Паја и Софка Николић).

Како програм Радио Београда није у довољној мери информативан за интерпретирање функционисања кафанског музицирања, проучена је друга врста историјских извора. Анализом података из Архива Југославије тежило се утврђивању статуса кафанских музичара у званичном држав-

ном домену. У Београду је 1929. године основано „Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица у Краљевини Југославији“. Оно се убрзо због несугласица у управи поделило (Крстић 1931), па је тако постојао и „Савез народних музиканата и певача оба пола на територији Краљевине Југославије“. Удруживање музичара довело је заправо до институционализације њихове професије. Према *Пројекту њавила* Удружења (Ковачевић 1929), оно је између осталог имало за циљ: организовање професионалних музичара, „неговање народне и међународне музике и песме“, „настојање на гођењу бесправног рада“, школовање нових кадрова, проналажење посла музичарима, социјалну бригу о својим члановима. Услов за пријем у Удружење било је опредељење за музицирање као основно и једино занимање, али и полагање пријемног испита, а за останак у њему – активност и плаћање чланарине. Удружење је издавало свој билтен *Музикант* (који нажалост није сачуван) и имало је своје управе у многим местима у Југославији. Иако је 1938. године забележено да ово нису законски „принудна удружења“ (Крстић 1938), мора се констатовати потреба самих музичара за еснафским груписањем и успостављањем система функционисања струке.

Унутар музичарског света постојала је подела на свираче и капелнике, при чему су капелници били на основу свог већег искуства вође група, што је подразумевало и њихову јавну видљивост. Они су имали водећу улогу међу музичарима будући да је цео оркестар стајао иза њиховог имена, а због тога су морали да полагају посебан испит. Нажалост, на основу постојећих извора није могуће у потпуности реконструисати прецизну слику о оркестарском саставу, јер не постоје стандарди формирања инструменталне групе нити пописи осталих музичара, али се на основу сачуваних фотографија може рећи да су већином били заступљени жичани инструменти. Да би добили диплому и концесију за рад као капелници, музичари су морали да положи испит пред комисијом коју су чинили представник Министарства просвете, музичар и представник Управе Удружења музиканата. Како би испиту приступио, кандидат је требало да има најмање трогодишње свирачко искуство и да донесе репертоар који изводи. Испит је имао теоријски део, где је кандидат морао да покаже разумевање нота, познавање инструмената и аранжирање. На практичном делу оцењивао се „начин извођења појединих комада, самостално штимовање и општа музикалност“. Комисија коју су чинили представник Министарства просвете као председник, музичар и представник Управе Удружења музиканата, оцењивала је како кандидат „у погледу технике, ритма и интонације влада својим инструментом“, као и да ли капела под његовим вођством „изводи поједине комаде на таквој уметничкој висини да се њихово јавно извођење може дозволити по градовима и паланкама Југославије“ (Ковачевић 1931).

Упркос жељи музичара да стандардизују критеријуме за деловање у оквиру професије, главни разлог немогућности државног апарата да у потпуности успостави предложени систем био је управо „стручни испит“, јер је постојао велики број музичара који су деловали као професионални, али су били „аноталисти“ и тиме дисквалификовани на тестирању (Крстић 1938).

Сродни „Савез музичара Краљевине Југославије“, који је од претходног био и дуже активан, тражио је податке о дотадашњем музичком образовању, „главној музичкој струци“, локалима где је раније кандидат свирао, број чланова и врсту капеле, број „нумера у архиви“ (Крстић 1926). На основу увида у записнике са испита за капелнике „салонских оркестара“ који су свирали превасходно горепоменуто „музику за игру“, може се рећи да је било музичара од самоуких до нивоа завршеног конзерваторијума. Музичари при Савезу у целој земљи су уз дозволу добијали и реверсе у којима су се обавезивали да ће ангажовати једино чланове Савеза и да ће промовисати југословенску музику (*REVERS ZA VOĐENJE SALONSKOG ORKESTRA*). Организованост Савеза потврђује и то да је поседовао податке о наступима музичара који без адекватне еснафске лиценце воде кафанске оркестре.

Овај Савез је окупљао махом образоване музичаре, те се претпоставља да је тада постојала разлика између „музичара“, извођача са знањем у области класичне музике, и „музиканта“, извођача који је учио усменом предајом и који изводи народну музику. Ова разлика је заправо у пракси дистанцирала већину кафанских музичара од професионалног статуса, продубљујући јаз међу музичарима, али и подстичући на тај начин музичаре из друге категорије да се временом прилагоде западном идеалу музичког професионализма, пре свега нотној писмености (више о овом проблему као одразу друштвено-политичког стања у: BUCHANAN 1995).

Сврха регулације кафанског музицирања била је свакако економске природе и јавила се услед деловања неких музичара несолидне извођачко-техничке спреме који су наступали по нижој цени него они у удружењима и на тај начин умањивали њихову конкурентност. Интересантно је да је нарушавање постављеног система проузроковала родна подела. На основу укупне прегледане документације може се закључити да су кафански свирачи углавном били мушкарци, а да су жене биле певачице, међутим, са тенденцијом да буду и свирачице (о овоме сведочи постојање посебног „Удружења женских музиканата“, које је заправо имало исти статут као поменуто „Удружење музиканата“, али и исту управу). О економским проблемима који су настајали због проблематичних родних односа говори писмо Анте Грујића Министарству просвете из 1931. године: „На територији Краљевине Југославије има преко 30–40.000 музиканата који од свог заната издржавају себе и своје породице. Светска и економска

криза погодила је музиканте понајвише, а поготову код нас у нашој држави. С једне стране погађа нас светска – економска криза, с друге, разне конкуренције као: радио, електрични грамофони, итд, а један од највећих узрока наше пропасти, јесте нагло нагомилавање женскиња у наше редове, које су нас на тај начин толико потиснули, јер су нас донекле и заменили, а ми као више непотребни остављени смо судбини и њима на милост и немилост, да нам пруже посла кад смо им потребни. Какву музику и песму даје ово женскиње, које за ноћ постаје музикант или певачица, не треба коментара. Међу тим женскама има и таквих особа које немају ни слуха ни гласа, али се зато као лепе међу на бину и на њих се окупља свет. Оне су радије примљене по локалима, него ли ми професионални музиканти који толико година проведосмо учећи музику и свирајући“.

Удружења су комуницирала са различитим државним институцијама ради регулисања дозвола за наступ, али и због казни. Занимљиво је и да је постојао проблем контролисања музичких активности у кафанама: према *Молби Управи прага* особља хотела „Екселзиор“ из 1937. године, која се чува у Историјском архиву Београда, кафана „Три листа дувана“ је имала прегласну музику и ван дозвољеног времена рада ноћу, а у њој су радили циганска капела и певачица (*ЖИВЕТИ У БЕОГРАДУ* 2008: 492–493).

Мада у споменутим изворима то посебно није наглашено, на основу ранијих опсервација о народним музичарима у градовима може се претпоставити да су професионални музичари често били ромског порекла, што је показивало етнички разлог диференцијације градског од сеоског музичког извођења и свакако имало утицај на одређење стилских квалитета музицирања (ЂОРЂЕВИЋ 1910: 14). О томе сведочи чињеница да су први оркестри који су изводили народну музику на Радио Београду били „цигански оркестри“ (према програмима недељника *Радио Београд*), као и то што су најпознатији београдски капелници били Роми (Душан Попаз, Паја Николић, Анте Грујић итд.). Специфичности професије музичара биле су генерална мобилност и повезаност, тако да су музичари мењали саставе у којима су наступали, изводили су у различитим просторима, долазили из сеоских у градске средине, путовали ван граница земље. Тиме су доприносили умрежавању градских музичких култура, те и данас постоје сличности између народних музичких пракси градова на Балкану које тек треба да се истраже.

У периоду који је овде у фокусу посебно је важна улога композитора Петра Крстића, јер је руководио музичким одсеком на Радио Београду од 1930. до 1936, а био је и шеф Одсека за књижевност и уметност у Министарству просвете Краљевине Југославије. Крстићу ова врста музицирања није била страна, будући да је и сам био музичар у забављачким оркестрима током студија у Бечу (ЂУРИЋ-КЛАЈН 1957: 397). Његова улога у животу

кафанске музике је значајна, будући да је одлучивао о функционисању еснафа музичара, често учествовао у комисијама за давање лиценци музичарима и креирао политику емитовања народне музике. Сем њега, веома активан у регулисању делатности кафанских музичара, али и у извођењу програма у кафанама, био је капелник Анте Грујић, председник једног од удружења музиканата у Краљевини Југославији и вођа једног од првих циганских оркестара који је наступао на Радио Београду. По узору на оркестре који су музицирали у кафанама, на Радио Београду су у овом периоду настали Народни и Тамбурашки радио-оркестар, временом добијајући статус репрезентативних извођачких ансамбала популарне народне музике и промовишући заправо на тај начин некадашњу кафанску музику и надграђујући дотадашњи статус професионалног народног музичара.

Према доступним изворима, може се тврдити да је у Београду било више кафана које су имале забавни музички садржај и да су у њима наступали оркестри познатијих капелника. Делимична реконструкција феномена кафанског музицирања могућа је мапирањем кафана са музиком. Претпоставља се да су наступи бољих оркестара и из виђенијих кафана преношени на Радију, а неки од њих су: „Потрошачка задруга“ (цигански оркестар Шандора Радуа), „Американац“ (цигански оркестар Предрага Грачанина), кафана код Топчидерског парка и „Грађевинска касина“ (циганска капела Стевице Николића), „Два јелена“ (оркестар је водио Душан Попаз), „Руски цар“ (оркестар Милана Урошевића) и свакако хотел „Москва“ (салонски оркестар капелника Карла Кучере). Од 1935. године процес реконструкције ове праксе постаје отежан, јер је приметно да се у програму Радио Београда више не бележе имена капелника, а некад стоји само „Пренос музике из кафане“.

Као што је речено раније, сачувани су и звучни документи о кафанској музици у Београду. Реч је о кратким и не увек сасвим разговетним снимцима на воштаним плочама, са пратећим протоколом, које је сачинила Естер Џонсон Гарлингхаус током боравка на Балкану око 1940. године. Снимак је настао у кафани „Триглав“ (раније чувеној „Златној моруни“, састајалишту припадника „Младе Босне“ (вид.: Голубовић 2007: 205–206, 261–262, 330), која се налазила на Зеленом венцу. Направљен је у веома посећеној кафани (податак из најаве), а том приликом је наступио неименовани цигански оркестар из Ниша који је у саставу имао виолину, трзачке инструменте са функцијом свирања деонице баса и ритмизоване акордске пратње, цимбал и хармонику као пратњу певачици и мушком дуету. Будући да на овим снимцима постоје не само песме (нпр. и данас популарна „Ево срцу мом радости“), већ и *кола* (нпр. *сељачко коло*), може се претпоставити да се у кафани и играло. На основу порекла ових музичара, али и разноврсности њиховог репертоара, уочава се да је мобилност музичара и у том периоду

била присутна и да је утицала на коегзистенцију различитих музичких стилова.

На основу досадашње анализе поменутог материјала, закључује се да су кафане у Београду са музичким програмом биле многобројне. У посматраном периоду успостављен је медијски наратив сличан данашњем: и тада се говорило да кафане ишчезавају науштрб савремене архитектуре која потискује традиционалне друштвене просторе (Ђорђевић 1939: 1), а такође је ноћни живот Београда са народном музиком био занимљив странцима: тако је, нпр. за потребе репортаже за мађарски радио, снимљена „музика са ’Мале Флорами’ од Тијардовића, неколико потпурија и народних песама са Тамбурашким радио оркестром, чочечке игре из кафане ’Дарданели’“ (РАДИО БЕОГРАД 1940: 2). Ово потврђује да је забављачка улога музике у кафанама остала непромењена у друштву.

*

Кафане као музички простори јесу арене преговарања јавног и приватног музицирања, повезивања музичара, интеракције музичара и публике, и извођења различитих музичких пракси које се профилишу у специфичан жанр градске народне музике. Музичари који су наступали у кафанама издвојили су се као носиоци ове музичке праксе. Они су били припадници признате професије не само на основу зараде од рада и друштвене прихваћености њихове вештине (LORTAT-ЈАСОВ 1981: 187), већ и због свог удруживања, образовања, родне поделе улога унутар струке и утицаја на саму музику. Посебан допринос масовном конзумирању музике која се изводила у београдским кафанама остварен је преносима извођења из кафана и наступима кафанских музичара на Радио Београду од 1929. до 1941. године. На основу делимичне реконструкције може се констатовати сличност кафанског музицирања из тог периода са данашњим. Поред тога, некадашња популарност и развијеност музичког извођења у кафани је у рецентним условима ревитализована, па након додатног испитивања репертоара који је извођен у кафани, целовитост истраживања извођења староградске музике може се остварити будућом применом ових резултата у компаративном сагледавању историјских извора и података добијених актуелним теренским истраживањима.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вукдраговић, Михајло. „Музички живот у Београду тих година.“ У: Митровић, Андреј (ур.). *Београд у сећањима 1930–1941*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983: 53–79.
- Голубовић, Видоје. *Механе и кафане старој Београда*. Београд: Службени лист СРЈ, 2007.
- Грулић, Анте. *Министарству Просвете* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1931.
- Живети у Београду*. Књ. 6. Београд: Историјски архив Београда, 2008.
- Девеић, Драгослав. „Наша народна музика на грамофонским плочама.“ У: Вукмановић, Јован (ур.). *Раг 10. конјреса Савеза удружења фолклориста Југославије одржан на Цетињу 25–29. 9. 1963*. Цетиње: Савез удружења фолклориста Југославије, 1964: 275–279.
- Девеић, Драгослав. „Предговор.“ У: Девеић, Драгослав (прир.). *Зайиси народних мелодија*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1966: VII–XII.
- Ђорђевић, Влад[имир]. *Народна њеванка*. Београд: Народна самоуправа, 1926.
- Ђорђевић, Дим[итрије]. „Старе наше механе и ханови: Документ о првој уметничкој школи у Београду.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 11, бр. 47 (1939): 1–4.
- Ђорђевић, Димитрије. *Кроз старе Београд*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Ђорђевић, Тихомир. *Цијани и музика у Србији*. Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1910.
- Јовановић, Жарко. *Рагничка уметничка група „Абрашевић“ Београд: 1905–1945*. Београд: Народна књига, 1984.
- КНЕЖЕВ, Димитрије. *Београд наше младости: Зайиси о Београду 1918–1941*. Чикаго, 1987.
- Ковачевић, Живорад. *Пројекат њравила Удружења музиканата, ѡамбураша, хармоникаша, свирача, ѡвача и ѡвачица у Краљевини Срба, Хрватиа и Словенаца* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1929.
- Ковачевић, Ж[иворад]. *Правилник о ѡлајању исѡиѡа музиканата, вођа музичких каѡела, цијанских, ѡамбурашких и ѡако даље* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1931.
- Крстић, Петар. *Савез музичара Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца Београдском Подсавезу* (ф. 66 фасц. 620 јед. оп. 1030). Београд: Архив Југославије, 1926.
- Крстић, Петар. *Начелнику Оѡиѡеѡ одељења: Извешѡај Министарства ѡросвете* (ф. 66 фасц. 374 јед. оп. 611). Београд: Архив Југославије, 1931.
- Крстић, Петар. *Министарство ѡросвете Министарству унуѡрашњих ѡслова* (ф. 66 фасц. 375 јед. оп. 613). Београд: Архив Југославије, 1938.
- Марковић, Саша. „Свилен конац: Животни пут барда српског народног мелоса Властимира Павловића Царевца.“ У: Рацков, Никола, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.). *Од златиа гудало: Монографија Власѡимира Павловића Царевца*. Београд: Завод за уѡбенике, 2011: 11–28.
- РАДИО БЕОГРАД. „Радио и штампа на заједничкој конференцији.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 8, бр. 45 (1936): 1–3.
- РАДИО БЕОГРАД. „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 11, бр. 44 (1939): 3.

- РАДИО БЕОГРАД. „Израђена је музичка радио репортажа о југословенској песми и ноћном Београду за мађарски радио.“ *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* књ. 12, бр. 1 (1940): 2.
- СТАНОЈЕВИЋ, Милена. „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане.“ *Теме: Часопис за друштвене науке* књ. 34, бр. 3 (2010): 821–837.
- СТОЈАНОВИЋ, Дубравка. *Калдрма и асфалт: Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2008.
- ХАЈДАРОВИЋ, Мустафа, Миладин Сремчевић и др. *Молба за издање дозволе за свирање и њевање у циљу пројекта народне музике и њесме* (ф. 66 фасц. 375 јед. оп. 613). Београд: Архив Југославије, 1937.
- BINGULAC, Petar. „Uticaj radiodifuzije i gramofona na muzički folklor.“ У: ПЕНУШИЛСКИ, Кирил (ур.). *Рад 13. конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дојрану 1966. године*. Скопје: Савез удружења фолклориста Југославије, 1968: 529–539.
- BUCHANAN, Donna. “Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras.” *Ethnomusicology* књ. 39, бр. 3 (1995): 381–416.
- DIMOV, Ventsislav. “A Contribution to the Research of the Media Music on the Balkans: A View from the Tavern Tables to Some Relations between the Musical Cultures in the Balkans in the Field of Media Music during the First Half of 20th Century.” У: DESPIĆ, Dejan, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović (ур.). *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts: Institute of Musicology SASA, 2012: 313–324.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Stana. „Petar Krstić: 18.11.1877–21.1.1957.“ *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* бр. 9–10 (1957): 397–399.
- НОФМАН, Ana. “Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia.” *Narodna umjetnost* књ. 47, бр. 1 (2010): 141–160.
- JONSSON GARLINGHOUSE, Esther. *Yugoslavia, Serbia, and Macedonia (54-070-F)*. Bloomington: Indiana University Archives of Traditional Music, око 1940.
- LORTAT-JACOB, Bernard. “Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example.” *Ethnomusicology* књ. 25, бр. 2 (1981): 185–197.
- МИЛОШЕВИЋ, Vlado. *Sevdalinka*. Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, 1964.
- REVERS ZA VOĐENJE SALONSKOG ORKESTRA (ф. 66 фасц. 375 јед. оп. 612). Београд: Архив Југославије.
- STOKES, Martin. “Introduction.” У: STOKES, Martin (ур.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: New York: Berg, 1994: 1–27.
- VIDIĆ-RASMUSSEN, Ljerka. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York: London: Routledge, 2002.

Marija Dumnić

MUSICAL PERFORMANCES AND MUSICIANS IN BELGRADE
TAVERNS FROM THE BEGINNING OF RADIO BELGRADE
BROADCASTING UNTIL WORLD WAR TWO

Summary

Musical life in urban areas of Serbia has been a topic of very few scientific papers. As it is typical for genres which can be interpreted as popular music, urban folk music was neither a common subject for collecting and later for research. Its distinguished vitality even in today's everyday practice is caused mostly by performances in taverns, i.e. in specific cultural spaces where professional musicians perform. *Kafana* (the tavern) as a musical space is the arena of negotiation of public and private music performance, the musicians' connection, the interaction of musicians with the audience, and performance of different music practices which profile a specific genre of urban folk music. This paper deals with musical performances in Belgrade taverns from 1929 to 1941 – the part of the interwar period when the music from the taverns in Belgrade became very popular because of Radio Belgrade broadcasting. Tavern musicians were the carriers of this performing practice, so they are considered a particular profession, not only because of the remuneration and the recognition of their skill in society, but also because of their grouping, education, specified gender roles and influences on music. Social aspects of this performing practice are analyzed by using the musicians guild's official documents. The material for the reconstruction of this practice in Belgrade taverns is collected by archival research, so this paper aims to point out the importance of the interpretation of historical sources in ethnomusicology (old music recordings and official documentation about musical performances), with the goal to contribute to the understanding of its contemporary condition.

Key words: urban folk music, musicians, tavern, Radio Belgrade, period between world wars.

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

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

ТЕАТАРСКЕ УМЕТНИЦЕ О СВОЈОЈ ПРОФЕСИЈИ КРОЗ ПЕРО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ – КОНТЕКСТ И ИНТЕРВЈУИ (I)*

САЖЕТАК: Рад доноси приказ и објашњење контекста трију заборављених, у научно-истраживачком и уметничком смислу, неоправдано маргинализованих интервјуа Милоша Црњанског које је водио са виђеним театарским уметницама Краљевине Југославије почетком тридесетих година XX века: госпођом Лепуш Полић, примадоном опере у Љубљани, госпођом Марицом Поповић, глумицом из Београда, и госпођом Антом Ковачић, глумицом из Љубљане, као и саме текстове тих интервјуа. У контексту културно-социјалног хијата патријархалног и новонадолазећег феминистичког погледа на свет, основни тематски оквир интервјуа – положај жене уметнице у време светске економске рецесије и, с тим у вези, питање животне среће – актуелни су и данас. Поменути интервјуи објављени су у дневном листу *Време* у јануару 1932.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Црњански – интервјуер, интервју, Лепуш Полић – оперска певачица, Марица Поповић – глумица, Анта Ковачић – глумица, дневни лист *Време* (1921–1941), одједи светске економске кризе, друштвено-културне прилике 1931–1932, Краљевина Југославија.

* * *

*Био сам новинар. Верујте ми, то ми ни најмање није шкодило. Најро-
ђив. Сматрам да би сваки књижевник требао да проведе неколико
година у редакцији великих листова. Научиће да мисли, уознаће
свећ, беду, јад, комедију људску истио иако како и лоџику, психологију
и уживање у писању и шћамљању.¹ (Милош Црњански)*

* Рад је реализован у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (бр. 178005) који се спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете, науке и технолошки развој Републике Србије

¹ Милош Црњански, *Испунио сам своју судбину*, избор приредио Зоран Аврамовић, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд 1992, 17.

Углавном је добро познато да се Милош Црњански, осим перманентним књижевним радом и професуром у Четвртој мушкој гимназији у Београду, двадесетих и тридесетих година прошлога века, бавио журналистиком, припремајући и објављујући махом путописе и репортаже из разних крајева Краљевине Југославије и европских земаља. Тада је, дакле, пуном снагом радио паралелно на „три колосека“ – књижевном, професорском и новинарском, а с претензијама да временом потпуно пређе у дипломатску службу. Знано је и то да су његови поменути путописи објављивани, махом, у *Полицији* и *Времену*, као и то да су одавно приређени као посебно публикована издања у виду књига сабраних путописа. Међутим, чини се да се понајмање зна о Црњанским интервјуима, у којима су улоге замењене: Црњански је интервјуер, а саговорници су жене! И то не ма које, и ма какве жене, већ угледне, виђене жене из јавног и културног живота Краљевине Југославије. Интервјуе с уметницама: госпођом Лепуш Полић, примадоном опере у Љубљани, госпођом Марицом Поповић², глумицом из Београда, и госпођом Антом Ковачић, глумицом из Љубљане, у листу *Време*³ Црњански је објавио одмах након новогодишњих и божићних празника, током јануара

² У једној од Нушићевих последњих комедија, *Др*, приказаној на сцени Народног позоришта у Београду први пут 17. децембра 1936 (режија Јосип Кулунџић) а чију је поставку критика у великој мери похвалила. Глумачку поделу су чинили махом проверени „Нушићеви глумци“. Марица Поповић је тада играла Клару, а суд критике посебно наглашава да је „Марица Поповић нарочито успешно одиграла Кларин страни акценат“ (из: Синиша Пауновић, *Писци изблиза*, „Просвета“, Београд 1958). Да је Марица Поповић била цењена позоришна глумица сазнајемо и индиректно из једног куриозитета у штампи у којој се говори о култури живљења и становања и с тим у вези о знаменитом архитекти Самојлову. „Можда једна од најлепших од десетак вила колико их је архитекта Григорије Самојлов пројектовао на Дедињу и Сењаку“ свакако је и „вила Марице Поповић, тада чувене глумице, у Сењачкој улици 35, која је саграђена у стилу интимизма, а због маштовитог крова изгледа као да је вила из бајке. Вила госпође Марице Поповић [...] пројектована је у романтичној интерпретацији историјских стилова [...] Као и све друге које је Самојлов пројектовао, задовољавају потребу власника да се повуче из града, оивичене су зеленилом и померене од уличног фронта. И мада све имају армирану бетонску конструкцију, тежина бетона се не осећа зато што је њихова спољашњост у камену, дрвету и ћерамиди, од природних материјала. Блиске су енглеском *арџс енд крафтс* стилу који је пропагирао бег у природу и фасаде с пуно занатских укусно рађених детаља: прозори са шалонима са срцима и цвећем, декоративни лукови, украси у дрвету“ (*Време*, бр. 806, 15. 06. 2006). Сам изглед њене виле, који је очито у складу с њеном духовном потребом да се осами, изољује у идиличном окружењу и сањари, још прецизније осветљава и наглашава карактерне и емотивне црте које су истакнуте и у интервјуу који је дала Црњанском.

³ *Време* – дневни лист основан 1921. у Београду. Пратио, тумачио и заступао службену политику и режим Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и потом Краљевине Југославије. Под тим именом излазио до 6. априла 1941, а потом је, за време Другог светског рата, у периоду 1941–1944, као *Ново време*, штампан под контролом окупатора. *Ново време* је било главни институт Недељеве владе и доносило је чланке у духу идеологије Хитлеровог „новог поретка“. У периоду 1941–1944, понедељком је уместо *Нове времена* излазио посебан лист *Понедељак* и то у истом формату (*Мала енциклопедија*, Просвета, Београд, књига I, 1970). Интервјуи са поменутиим уметницама објављени су у оквиру Црњанскове тематске анкете *Где живи најсрећнија жена Југославије*. У периоду од 27. децембра 1931. до 27. јануара 1932. године (интервал од првог до последњег интервјуа објављеног

1932. Шта је садржинско-тематски оквир тих интервјуа и какве су, као уметнице и као особе, те Црњанскове сабеседнице? Објашњење контекста настанка тих интервјуа омогућиће јасније одговоре на постављена питања и допринети потпунијем формирању рецепције схватања поменутих уметница о њиховој професији, могућностима усклађивања приватног живота и захтевног занимања, као и о општељудском питању среће. Контекст је осветљаван на основу детаљног праћења сведочења *Времена* о свеукупном животу на домаћој и међународној друштвеној сцени.

Драма светске економске депресије узрокује масовно обустављање производње, затварање фабрика, а на хиљаде радника и њихових породица оставља без посла и зараде. „Тражећи рада“, реке људи чекају на улицама смрзнутих градова широм Америке и Европе. *Време* у јануарским и фебруарским бројевима 1932. објављује серије чланака о незапослености у градовима Југославије, и све већем броју људи који безуспешно покушавају да пронађу посао. Међу њима је много, и све више, жена, које је немаштина, зима и глад на то натерала.⁴

Иако недовољно јасно рубрицирано, са аспекта савремених уређивачких стандарда, *Време* најчешће у првом делу листа, на 2, 3. или 4. страни, редовно, прати београдску позоришну сцену, књижевни и ликовни живот, етнокултуролошку традицију, филм и биоскопски репертоар, забавну страну друштвеног живота, а посебну пажњу посвећује филмском и позоришном животу и сценским уметницима. Тако, у новогодишњем броју *Времена* сазнајемо да ће од Божића у београдском биоскопу „Касина“ бити приказиван „досад невиђени, грандиозни тон-филм *Бен Хур* [...] најспектакуларнији филм свих времена“ који је у Загребу за само три дана видело 10.000 посетилаца биоскопа.⁵

Уметници, поготово књижевни београдски круг, имају своје проблеме. Различито гледају на појаве у друштву и култури, о томе јавно полемишу. *Дани књије*, које је у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ отворио др Александар Белић 23. јануара, а на којима су, као предавачи, учествовале еминентне литерате, попут Милана Богдановића – континуиран су предмет пажње на страницама културе *Времена*.⁶ Ту су и повремене прикази нових књига, а у форми анкета, размишљања и гледишта београдских књижевника и критичара, између осталих, Богдана Поповића, Милана Богдановића, Исидоре Секулић и Светислава Винавера – о стању у нашој

у анкети) публиковано је укупно петнаест интервјуа са виђеним женама Краљевине Југославије (Вид.: С. Кошничар, *Итерборео међу женама*, Филозофски факултет, Нови Сад 2013).

⁴ *Време*: „Они који траже посао“ – 14. 02. 1932, 4; „Како да помогнемо незапослене“ – 16. и 17. 02. 1932, 5; „Кад жене остану на улици“ – 17. 02. 1932, 5...

⁵ *Време*, 31. 12. 1931, 8.

⁶ *Време*, 23, 24... 01. 1932.

књижевности онога доба. Чланком „Ми постајемо колонија стране књиге“⁷ – „у ком сам – истиче Црњански – указао на поплаву стране књиге у нашој земљи, на несолидну рекламу за преводе страних књига и на пљачку наше публике у корист страних издавача, или њиних као-бајаги ’југословенских’ наклада, изненада се јавља уредник Српског књижевног гласника г. Милан Богдановић⁸ у улози шампиона стране књиге и превода“⁹ – покренута је жучна полемика о стању у домаћој књижевности и култури тога времена.

Те зиме на страницама *Времена* знатан је број написа о иностраним књижевницима и уметницима. Поводом стогодишњице смрти „највећег песника Немачке“¹⁰ 23. марта 1832, *Време*, почев од 30. децембра 1931, током целе зиме и пролећа 1932, редовно доноси популарно писане чланке са много куриозума о животу и делу Јохана Волфганга Гетеа, као и о припремама за обележавање овог датума не само широм Немачке већ и у многим европским земљама.

Чему је рат научио познате италијанске књижевнике попут Маринетија (Filippo Tommaso Marinetti) и Питигрилија (Pitigrilli, псеудоним за Dino Segre) у виду преведене анкете доноси *Време* тик уз текст поменуто Хитлерове биографије.¹¹

Време прати ликовни живот, посебно изложбе у Београду, и то оне у галерији „Цвијета Зузорић“ која има неуобичајену програмску концепцију примењујући: „нов поступак при организацији Пролећне изложбе: тежња за правом југословенском оријентацијом“, тако да је окупила знатан број младих уметника не само из Београда већ и Загреба и Љубљане.¹²

У таквом контексту, у коме су економски проблеми били примарни за већину становништва Краљевине Југославије, с превасходно традиционално-патријархалним схватањима родних односа, по којима је жени место у кући, увек у сенци мушкарца, оца, брата или супруга, положај уметника, а поготово жена уметница – није био нимало лак. Стога су поменути интервјуи Црњанског у најтиражнијем дневном листу тога времена у Краљевини Југославији својеврстан допринос упознавању најшире јавности о актуалним питањима и проблемима сценских уметница, а кроз разговор о вечном питању – питању среће, које увек постаје актуално баш

⁷ Милош Црњански, чланак у два наставка: „Ми постајемо колонија стране књиге“, *Време*, 9. и 12. март 1932, на страни 2.

⁸ Милан Богдановић је у *СКГ* остао врло кратко. Богдан Поповић је, такође, био врло незадовољан његовим радом – примећује Миодраг Радовић у рецензентским белешкама за ову књигу.

⁹ Милош Црњански, „Уредник Српског књижевног гласника о нашој књижевности“, *Време*, 13. март 1932, 7.

¹⁰ „Гетеов Вајмар“ (II), *Време*, 26. фебруар 1932.

¹¹ *Време*, 19. 01. 1932, 4.

¹² *Време*, 31. 03. 1932, 2.

у кризна времена. Тема о социјалном и културном положају театарске уметнице је захваћена из сфере еудајмоније¹³. То је, уједно, и кључно социјално питање – еманципаторско интересовање за женско питање, као централни живац сваког друштва. Оно избија у први план увек у време великих криза, баш као и данас. Доносимо текстове референтних интервјуа у целини, сукцесивно и по хронолошком редоследу објављивања:

РАЗГОВОР СА ГОСПОЋОМ МАРИЦОМ ПОПОВИЋ У ПОЗОРИШТУ У БЕОГРАДУ

„Мислим да су велике глумице биле најсрећније жене”, каже г-ђа Поповић.

Београд је увек, нарочито пре рата, имао истински култ за позориште. Доба националног романтизма уопште, обасјало је, при свом крају, ореолом нашу глуму, па је тај сјај пао и на наше глумице и на позорницу.

Велике улоге тадашње наше драме, које су гледали, критиковали и уздржаним дахом саосећали наши стари, мешале су се и у београдски живот.

Наше позориште је тада било, као и та љубав за њега, најбољи знак да је и до нас допрло нешто, што би се могло звати, вечерњом потребом духовног завршетка дана. Потребом за скупљањем око књижевности, социјалних и друштвених проблема, око магије која увек настаје, кад се на људско лице навлачи глумачка, херојска и трагична, или арлекинска и пајацска маска.

У великом, амфитеатралном мраку, празног гледалишта, међу редовима столица у партеру, ми смо и у садашњости још осетили нешто од те старе чари, док смо очекивали да се, на једва осветљеној бини, заврши проба и г-ђа Марица Поповић, жена г. Мике Павловића, угледног Београђанина, наша млада првакиња, сиђе да, поводом ове анкете, каже коју реч.

Њена младост и глумачки занос, извирали су, у улози Кети Сатрог Хајделберга из осећаја неке позоришне среће. Иако су седишта и ложе биле празне и реални, свакидашњи живот далеко, на њеном лицу било је истинско задовољство да живи.

Седећи после, крај нас, у дубокој тишини празног позоришта, она се ипак снебиваше да говори о срећи жене. Док је о позоришту говорила са заносом, о жени је говорила са извесним страхом. Знала је добро шта је потсмех, злоћа, завист.

Београдско дете, кћер некад толико вољеног „чика Тасе“ професора Танасија Поповића, љутог полемичара, она је за проблеме, и у овако лакој форми, имала неко детињско страхопоштовање. Мислила је да треба ако проговори у овој анкети, у најмању руку, да објави неки нов и непознат програм људске среће.

¹³ Од грч. *eudaimonia* – схватање да срећа настаје због тога што у себи имамо доброг демона па је, стога, стање задовољства, среће и блаженства, циљ живота (Branko Вошњак, *Filozofija*, Naprijed, Zagreb 1982, 188).

„Наше жене“ говорила је замишљено, тражећи речи „не умеју ни да буду срећне. Живој им је био шежак у нашој средини, а срећа и кад дође, крајко траје. Требало би умети некако продужити је, продубити је, а то се код наших жена, брижних, већином искористићених од мужева, као шурских шаша, није знало.“

„Мислите, дакле, да је потиштености жена код нас крив стари, оријенталски облик брака?“

„Тако нешто. Већином су наше старије жене брижне, намучене, рано остареле, праве нарицаљке. Женска срећа код нас заиста заслужује, чини ми се, једну анкешу.“

„Завидите, дакле, нама мушкарцима?“

„Да, заиста. Имаће свој живој слободнији нешто наш. Знаће шта од живој тражиће, док смо ми некако збуњене и налазимо се, баш сад, у неком неодређеном времену за жене.“

„Па имате стари репертоар среће жена: удадба, породични круг, материнство итд.“

„О да! То да; али ипак остијајемо увек лућалице у мислима.“

„Мислите, дакле, да жене сањају о авантурама и са метлом у руци?“

„Тако нешто. Неверствено је увек прљаво и ружно, али с друге стране и најбаналнија жена и најпоштеностија, има фантасију и тражи љубав. У том сањарењу негде налази се женска срећа. То не значи да се ти снови искуњавају, али су они основа женске психе. Ми смо жене, пре свега, сањалице. Зар (у) то не можеће, ви мушкарци, да поверујете?“

„Напротив, госпођо, ми смо уверени да сте способне за највећа дела, у неком стању сна. Мислим чак да сте готове и да живите у мртвилу и леду, као оно дрво Хајнеово, а да сањате ипак да сте палма, врела палма, у афричком песку.“

„То ни мало није смешно, јер је срећа и тако неостварљива и необјашњива“ одговорила је госпођа Поповић. „Зар у реалности око нас, у свакидашњем живоју и може бити среће? Мислим да ће жене, као и ви мушкарци, зарађивати свој хлеб, мучити се и радити, као што и ја овде радим, од јутра до мрака, и не баш лако, али која год не мора то да чини, не би требало да излази из оне бивше живој. Волим позорити своје ипак, јер онај живој свакидањи нашеј друштва и удавача чини ми се најмучнији део мој живој. Кад бих морала да живим само за обичне брије кујне и породице, чинило би ми се то, као и наш салонски живој, права деградација човека у мени, и жене.“

„Значи да је у вашој глуми срећа?“

„Кад бих могла да живим негде у планини, или крај мора, можда бих друкчије говорила. Без ових варошких форми живој – тамо је живој свеж и вреди бити мајки. Кад тамо човека обухвати жудња, чини му се да може заирити земљу, до неба. У жени, тамо, има нечеј дубље, природније. Природа тамо изазива природност.“

„Па како се, онда, осећате срећном у ’лажном’ свету позорнице?“

„Обичан живој још је ружнији, кажем Вам. А у љуми, често, све је лепо као у сну. Ми љумци, ирамо њакосне и њрозне њишове њо кайкад, али да ли сје њомислили да нас њо, њосле баш чини жељним добра и њлемени- њоси. Задовољна сам као није у њозоришћу и кад ме која улоја њрисили да сиђем с њуја своја ја, онда баш њражим да се дубоко уживим у једном сујројном сањарењу живоја. Та ира, ејо, чини ме срећном. Млада сам још, и имам о себи скромно мишљење, али мислим да су велике љумице биле, најсрећније жене.“

И као да је на лицу збиља имала маску среће, г-ђа Поповић отишла је да буде опет Кети, са лицем на ком није било ни сенке, ни таме.

М. Црњански

(Време, 20. I 1932, бр. 3610, 2)

РАЗГОВОР СА ГЛУМИЦОМ, ГОСПОЋОМ АНТОМ КОВАЧИЋ, У ЉУБЉАНИ

„Исјуњава ми се најлејши сан, да одем у иностранство, где су велика њозоришћа; њреда мном је живој, можда и усјех, ња ијак, видјије да сам њужна“, каже г-ђа Анта Ковачић.

Човек који живи у пољу, а ловац још више, зна да нема лепшег призора, него посматрати како тићи полетарци крећу у вис.

Млада глумица, у некадашњем варошком животу, кад је позориште имало шири друштвени значај, могла је да рачуна обично са општом пажњом читаве једне вароши, да не поменемо само старију, виђену господу, која су је опкољавала и потпомагала при узлету. Данас тога више нема. И у позоришном свету треба много учити, трпети док се стигне до славе.

При овој анкети, пало ми је у очи да одговори словеначких жена звуче, нарочито, слободно и присебно, да у њима нема много сентименталности, него више самопоуздања. Те жене, очекивале су да буду срећне, не случајно, не у зависности од једног мушкараца и брака, већ при остварењу својих начела, која су врло одређена, истичале, у својим разлагањима о срећи, љубави итд. Без великих страсти, оне су се везивале за живот, уживајући више у природи, у планинама својим, у спорту, тражећи самостално зараду свог хлеба. Мушкарац, па често и брак, уопште нису више били за њих судбоносни. Оне су се, далеко више него жене других наших крајева, приближиле феминистичком идеалу, иако је јавно мњење малих словеначких вароши било ништа мање строго, него по нашим патријархалним паланкама.

У том брижном и радном свету, зар није било право тражити срећну жену у кругу театра? Тражити је у овој младости која тек развија крила? У једној младој глумици, која баш сада полази за иностранство, да учи, да гледа и да научи, па да бљесне.

Међутим, г-ђа Анта Ковачић, кад смо јој прилазили, загледаној уморно кроз окна кафане Емоне, није имала у очима тај израз безбрижни и срећни.

Друге даме око ње можда су о срећи могле дати интересантније изјаве. Оне које нису имале никакве бриге, које су могле да троше колико хоће, да задовоље жељу? Или оне које су из канцеларија дошле ту да сањаре како ће им срећа, једног дана, долетети као из бајке?

„Уморна сам од сиремања, и од борбе док сам и догде ситила. Исцуњава ми се најлепши сан, да одем у иностранство, иде су велика позоришта; преда мном је живој, можда и усрех, ја ипак, видиће да сам тужна. Заиста, је ли мола бити која срећнија је од нас младих лумица у оваквим тренуцима? Али то некадашње позориште, тај некадашњи чаробни свет, уиону је давно у заборав.“

„Пред Вама је најлепша будућност, г-ђо Ковачић. Публика Вас воли, критика Вас је мазила, сви верују да ћете се вратити још боља и лепша.“

„И ја сам срећна због тога, али да знаше како сам тешико набављала средства да се могу школоваћи. Морала сам да зарађујем и ван свој уметничкој рада, а то ми је било најгорче.“

„Па у тој борби, кажу, и треба да нађемо задовољство.“

„Не, ја мислим да би уметнику, најпосле, требало омогућити да ситине свеж до циља, а не уморан, и скрхан, ослабео. Ми би[смо] били заиста, као некад бојови срећни, да нам живој у том погледу није тако јорак. Не налазим ја срећу у блаосијању, најпосле је видим у тој вишој садржини свој живој, у уметности, која је за мене цео свет. Али ми се чини да је живој у нашим приликама тако тежак да нам све то руши.“

„Ко зна, можда ћете наћи баш ту страну живота, богатство и славу негде у тон-филму?“

„Не треба ми то. Глумица сам зато што хоћу своје улоге да преживим, а не да будем режисерска лутка на филму.“

„Зар са својим великим темпераментом не осећате да је срећа и у најмањем делићу живота већа, него у уметности? Зар Вам се не чини брак и љубав Ваша најбоља улога?“

„Никако, јосиодине. Човек који би једној лумици давао увек новој подстрека, инспирација, човек који би био уметнички високо нага мном, а водио ме ипак, како ми Словенци кажемо: 'роко в роки' имао би значаја и као муж. Иначе, брак је за нас уметнике јроб. Чак и код јаса, коња и остале ситице леда се на њеме, само ми људи склајамо брак за новац итд. Пређимо преко тој ишана.“

„Кад се вратите из Париза, или Берлина, уверен сам да ћете говорити много мирније. Склопићете крила и бићете срећни у завичају.“

„Не знам, али свакако ледаћу да дођем у Београд. Код вас је, чујем, публика тако тоила. Верујте да Србе заиста волим и да сам илакала кад сам чила како сће своје славом увенчане јуковске засиаве заменили због националне ствари и примили нове јуословенске засиаве.“

„Уосталом, Ви сва дрхтите од радости и уметничких нада. Варљиво Вас мами даљина, чаробан свет, јер га не познајете, и привиђење ружичасте будућности.“

„Хоћеши да кажеш да сам срећна?“ питала је својим модрим очима, испод црне косе, госпођа Ковачић.

Уколико то глумица, кад није на позорници, може бити.

М. Црњански

(Време, 23. I, 1932, бр. 3613, 2)

РАЗГОВОР СА ГОСПОЋОМ ЛЕПУШ-ПОЛИЋ, ПРИМАДОНОМ ОПЕРЕ У ЉУБЉАНИ

„Најбоље у жени, то је ђаво“, каже кроз смех госпођа Лепуш-Полић.

У магловитој и кишовито снежној Љубљани, више него у ма ком другом нашем крају, осећа се прелом који је настао у животу и схватању жена.

Словеначка жена, старија, кроз цео живот под окриљем католичког морала, има своје традиције којих мора да се држи и за време девојаштва и после у браку, традиције које јој унапред одређују понашање и у приватном и у јавном животу.

Нова генерација Словенкиња, међутим, запослена скоро сва по уредима, радњама, индустријама и банкама, прошавши кроз средње, стручне и више школе, ослобођена друштвене стеге нарочито спортом, у већем је броју, него ма где у нашој земљи, осетљива за нове појмове о положају жене у друштву и породици, у погледу жениног живота и самосталности, па и феминистичке идеологије.

Отуда у свим словеначким варошима, а нарочито у Љубљани, уз онај тип тихе, повучене жене, која не излази, сем у цркву, никад из породичног и пријатељског круга, све чешће и она самостална жена, која не само (што) пуши у кафанама, него сама и свесна себе, живи и ван куће, зарађује самостално и тражи своја задовољства при спортским излетима у снежна брда, или лети по купалиштима река итд.

Отуда и то да разговор са по неком старијом женом у возу, у кући, за тезгом, доводи увек до уверења, да су те жене имале често тежак живот у бризи око послова у кући, мужа и деце, тако да о срећи њиној може бити речи само при том осећају опште тегобе и жртве у породици, где су им и радости биле радости мужевљеве и радости дечије. Схватљиво је да је у тој врсти осећаја женске среће морало бити много религиозности и није чудо ако је било и биготства.

Отуд и то да млађа генерација жена, лудо одушевљена за спорт на води, а нарочито за спорт на снегу, тражи за жену не само више слободе, него и више права, и личног свог задовољства без тог непрекидног истицања и слушања мушкараца. Еманципована, очеличена пливањем и смучањем (ski) она хоће да буде равна мушкарцу и при уживањима живота, као што му је равна радом по трговинама, банкама, државним уредима и као што се успешно такмичи с њим, не само као домаћица са домаћином, већ и као ђак, студент, продавачица, поштар, лекар и др.

Уз стару, магловиту Љубљану, католичке бискупије, са великим религиозним и културним традицијама, постоји тако и варошки живот самосталних жена млађе словеначке генерације, пун рада, новог начина живота и новог типа млађе жене која би, то се чини сасвим вероватно, могла да прими, као и мушкарац, дужности не само лакше врсте, него и најтежи рад н. пр. механички, машински, жељезнички, па ако устреба, у овим нашим завејаним планинама, и војнички.

На том плану љубљанског живота, чути мишљење о срећи једне љупке, лепе, омиљене примадоне театра, значило је, разуме се, уступак бившем времену, али и обрачун с њим, који театар са застарелим појмовима, врши већ одавно.

Пошав да видимо игру и чујемо песму г-ђе Полић, ми смо у снежном вечеру осећали колико је музикално настројена ова варош, пуна огласа концерата оркестара и певачких друштава. Уз псалме очаја грешника, уз музику црквену којом је отпочео музички живот Љубљане, за наших дана чују се тамо све више псалми животу земаљском, не само дивне народне песме, већ и красни полифони цезови, и паганске виолине што их свакако ослушкује о поноћи дух мртвога Цанкара, враћајући се после снежним пољима, у своју тиху, чисту Врхнику.

Госпођа Лепушева одушевљавала је то вече опет публику пуног театра, у ком се видно истицаху млађи свет, али и неколико виђених отаца, певањем и играњем, темпераментом, смехом и елеганцијом, својих бинских тоалета, међу којима је мој пратилац, постарији словеначки новинар, хвалио после нарочито једну белороза пижама.

„Најбоље у жени *шо* је *ђаво*“ говорила нам је после госпођа, кроз весели смех, иза кулиса, кад смо је умолили да узме учешћа у анкети „Времена“. „Најбоље у живојоу *пресјављају* наши *ђаволасћи иренуци*, кад *певамо*, кад *ирамо*, и *шошио шо* не може да *шраје дуго*, *срећа* су увек били и биће само *иренуци*, *јосјодине*. *Осјало* је увек *шешко* и *јорко*.“

„Мислите, дакле, госпођо да срећу не може дати неки филозофски, или морални, или економски систем, него само та пролазна веселост која нас обузима и оставља?“

„Сасвим *шако*. *Осећам* се *срећна* *кай*кад и сама не знам *зашио*. *Ирам* и *певам* и у *привајном* живојоу, а *јосле* се *ојет* *сневеселим*. *Чини* ми се да је *шо* у *природи* жене.

Дубоко ме *радује* да сам *певачица* и *крај* свих *шејоба* нашеј *јозива*, кад бих се још *једном* *родила*, *желела* бих да *ојет* *певам* и *ирам* на *јозорници*. *Радујем* се да *пријадам* *сјалежу* који даје *свећу* филм и музику. *Са* нама се *заборави* све, *нас* *воле* сви, *иљескају* нам и *деца*. *Мислим* да *уојшије* *шреба* *бежати* од *црних* *мисли* и *уживати* *живој*. У *шом* је *среће*. *Жена* *шреба* да *буде* *весела* и као *лумица* да *ира* и *пева*. Да *буде* као *сунчан* *зрак* *шио* *шрејери* кад се *јави* у *свакој* *кући*, у *радионицама* *шо* *целој* *вароши*. У *шом* *шреба* да *шражи* *своју* *срећу*, *била* *маји*, или *девојка*, у *јородичном* *живојоу*, или у *неком* *звану*. *Ја* сам *зашо* *задовољна* *својим* *живојом*, *развеселим* *друје*, *иа* је мени *добро*.“

„*Живела* сам *срећно* *пре* *неколико* *јодина* и у *Београду*. *Волела* сам *ја* *јер* је *био* *шако* *весео*. *Ирало* се *много*, а *свеј* је *код* *вас*, *бар* *онај* *млађи*, *шако*

лей. Мислим да требаћи увек у живоју и свим стварима весело најред. У свој требаћи ући и из њега изићи са шром и јесмом. Осећам се добро и у највећој јурњи само ако је смеха.“

„Иначе, позориште је тежка служба. Ни за шта скоро не оставља времена. Свој сина једва и видим преко дана. Заједно смо само у феријама, тада смо пошћуно срећни.“

„Мислите ли да можете бити при таквом занимању и добра домаћица?“

„Не, јосјодине. То се не може. Кућу ми води издарица. И само муж, који је као мој и сам уметник и зналац позоришта, може тако бити задовољан. Позориште, као и сваки други позив треба човека целој. Два занимања неће жене, ни физички моћи да издрже, ја кад бих морала да бирам, кућу бих оставила, ја у позоришту остала.“

Госпођа је родом из Трста и дуго нам прича о борби коју је наш словенски театар имао тамо да издржи, дајући претставе у народном дому, док га фашисте нису упалили и сагорели. Приврженост жена свом крају, искрена приврженост темперамента и карактера још се јаче осећа зато у госпођином дому, испод старог љубљанског града, на класичном тлу словенске културе, у кући на Старом тргу. У салону пуном венаца живих ружа и госпођиног цвећа азалеа. Кад ту запева словеначке женске песмице: „Кие со моје рожнице“ или „Пришла је помлад“ (пролеће) – госпођина веселост заиста постаје нека паганска вера да је срећа једино у томе.

„Као што ја радим, верујем да ће жене умети да раде и у другим позорима. Ипак мислим, јосјодине, да ће права жена остати она која воли неки пошћу кућак и пре свега оно, за што је створена: љубав. Женско ће остати увек женско, а мишкарац увек слаб пред њом. Биће и раскоши и луксуза, јер у најношти жељна је штога и најскромнија жена. Воли жена да се улепша и кад је сама, и кад сава. Права жена срећа зависи увек, ако хоћеће искрено, од љубавника или мужа. То не значи да жена не уме да буде и одана. Брак за њу остаје скоро увек поезија.“

„Госпођо, али шта ћемо са социјалним задацима жене?“

„Пуститиће је да ради и заради, јер муж данас не може да храни све. Само што што ви говорите чини ми се још далеко. Не моју да замислим иу ослобођену Туркињу која је до јуче носила ферецу, а сад остаје судица у суду. Какав је што судица? То је изнимка, а не жена. Немојте да ме криво разумете јосјодине, али по мом мишљењу, жене већином имају још увек пре душу анорске мачке, нешто пре Туркиње која је остала судица. Маца, и када је најморалнија и највернија, не воли само свој пошћу кућак, нешто и комшилук, нешто добар ручак, а друде сунчање за пошћом ишћ.“

„Што сће се тако замислили јосјодине? Разумете ли?“ питала је госпођа Полић кроз весело смех.

„Госпођо дивим се ћутке, као што видите, њином моралу.“

М. Црњански

(Време, 11. I 1932, бр. 3601, 2)

Из приложених интервјуа више је но очигледно колико су, и данас, ти разговори значајни из више разлога. У социолошком смислу, они се разоткривају у сасвим новом светлу! Представљају пре свега допринос сагледавању друштвеног контекста онога доба као и пулсације, осетљивости ондашњег јавног мњења за сложено питање друштвеног положаја жена уметница у време светске економске кризе у Краљевини Југославији. То сложено питање положаја уметнице, у свим својим битним аспектима који су анкетом отворени, актуелно је и данас, у условима савремене светске друштвено-економске рецесије типичне за земље у транзицији, Европску заједницу, па и за нашу земљу. Ондашња питања до дана данашњег остала су у пат позицији перманентне актуелности, преиспитивања и изналажења више или мање срећних формула за синергијско превазилажење дубоког хијата између приватног и уметничког. Интервјуи, међутим, имају и литерарно-компаратистички значај јер као цитатни извор дијалогски индикативно, дакле интертекстуално, интермедијално, аутоцитатно и цитатно – кореспондирају са широким тематско-мотивским сплетом, проседеом и дискурзном техником потоњих прозних дела Милоша Црњанског, поготово са *Романом о Лондону*, *Хијерборејцима* и *Књигом о Микеланђелу*.¹⁴ У том смислу интервјуи са уметницама: госпођом Лепуш Полић, госпођом Марицом Поповић и госпођом Антом Ковачић имају шири, културолошки и књижевнотеоријски значај. О тим аспектима расправљано је у назначеном, другом делу ове студије.

ЛИТЕРАТУРА

- Кошничар, Софија. *Ијерборео међу женама – женски интервјуи Милоша Црњанског „Где живи најсрећнија жена Југославије“*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- Црњански, Милош. „Где живи најсрећнија жена Југославије.“ *Време* (11. 01. 1932): 2.
- Црњански, Милош. „Где живи најсрећнија жена Југославије.“ *Време* (20. 01. 1932): 2.
- Црњански, Милош. „Где живи најсрећнија жена Југославије.“ *Време* (23. 01. 1932): 2.
- Црњански, Милош. *Есеји и чланци II*. Lausanne, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Editions l'age d'homme, 1999.
- „Црњански и коментари.“ *Српски књижевни маџазин*, година II, бр. 2, 19–22.

¹⁴ Интертекстуални аспекти референтних интервјуа размотрени су у: Софија Кошничар, *Театарске уметнице о себи кроз јеро Милоша Црњанског (II) – интертекстуална разматрања*, а у одговарајућем броју *Зборника Мајице српске за сценске уметности и музику*.

FEMALE THEATER ARTISTS ON THEIR PROFESSION THROUGH THE
PEN OF MILOŠ CRNJANSKI – CONTEXT AND INTERVIEWS (I)

Summary

The basic thematic framework of the forgotten “female interviews” of Miloš Crnjanski which he had with famous female theater artists of the Kingdom of Yugoslavia in the 1930’s, regarding the topics such as the position of female artists during the world economic recession in the cultural and social hiatus of the patriarchal and the new, feminist world view, is still topical today. The paper reviews and explains the context of three scientifically and artistically unjustifiably marginalized interviews of Miloš Crnjanski which he had with Mrs. Lepuš-Polić, a primadonna of the Ljubljana Opera, Mrs. Marica Popović, a Belgrade actress, and Mrs. Anta Kovačić, a Ljubljana actress. The paper also contains the transcripts of these interviews, which were published in one of the most respectable newspapers of Yugoslavia at the time, in the daily *Vreme*, in January 1932, thus contributing to the preservation of both artistic and publicistic heritage of Miloš Crnjanski.

Key words: Miloš Crnjanski – interviewer, interview, Lepuš-Polić, opera singer, Marica Popović, actress, Anta Kovačić, actress, daily *Vreme* (1921–1941), world economic crisis, social and cultural setting 1931–1932, Kingdom of Yugoslavia.

НЕВЕНА ВАРНИЦА

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

ЕРУДИТНА КОМЕДИЈА И МЕЛОДРАМА – ДВЕ ДРАМСКЕ ВРСТЕ У ВИЂЕЊУ ДРАГОЉУБА ПАВЛОВИЋА*

САЖЕТАК: Српски књижевни историчар Драгољуб Павловић, поред низа веома значајних студија о писцима и делима средњовековне и дубровачке књижевности, дао је велики допринос изучавању драме својим радовима о ерудитној комедији, која је била доминантна драмска врста у епохи ренесансе, и мелодрами – водећем драмском жанру у бароку. Уочио је њихове специфичности и указао на везе са свакодневним животом и узорима, те истакао да је драмска књижевност стварана на тлу Дубровачке републике и то време ишла у корак са водећим европским књижевностима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драгољуб Павловић, Дубровачка република, ерудитна комедија, мелодрама, историја књижевности.

Име Драгољуба Павловића (1903–1966), једног од најзначајнијих српских књижевних историчара XX века, везује се првенствено за изучавање старе књижевности – средњовековне и дубровачке, али он је аутор и студија из народне књижевности и српске књижевности XVIII и XIX века. У свом вишедеценијском научном раду, написао је око две стотине радова, студија, приказа, лексиконских и енциклопедијских одредница, а чак половина његових радова уско је везана за књижевност старог Дубровника.

Он је имао особени дар да уочи детаљ и да у неколико реченица објасни одређену појаву и повеже је са предметом свога истраживања. Тако је већ на самом почетку студије *О нашој ренесансној комедији* (Павловић 1971:

* Овај рад настао је као резултат истраживања на пројекту *Асјектии иденитијетиа и њихово обликовање у српској књижевности* (бр. 178005) који се реализује на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, под руководством проф. др Горане Раичевић, уз финансијску помоћ Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

164–172) дочарао ренесансни Дубровинк и „in medias res“ истакао да су људи ондашњег времена били исувише жељни забаве да би се задовољили само једном врстом комедије. Истина је, када се говори о ренесансној комедији, обично се у првом реду мисли на ерудитну, учену комедију у прози, каква је на пример комедија Марина Држића *Дунго Мароје*, али, изгледа да су људи раскошне ренесансе били исувише жељни разоноде и забаве да би се задовољили само једном врстом. Ренесансно друштво имало је велику потребу за смехом, а њу није било тешко задовољити јер је бучни живот XVI века давао врло много грађе за литературу. Приморски градови су, као што се зна, били пренасељени, улице су биле уске, тргови живописни, а људи различитих народности и менталитета, из разних друштвених средина, преко целог дана су трговали и склапали послове. На врло малом простору живели су заједно племићи и пучани, те су се свакодневно одвијале безбројне комичне и трагикомичне сцене – „које су се просто нудиле ондашњим драмским писцима и песницима“ (Павловић 1971: 164).

Ерудитна комедија била је веома омиљена са свим својим подврстама, а неки њени елементи почели су врло рано да улазе и у остале књижевне родове и врсте – нарочито у лирску поезију. Тада је настала шаљива покладна поезија. Она је врло брзо постала веома популарна, а маскерата је – према начину на који је певана – представљала малу комичну сцену. Ово запажање Драгољуба Павловића врло је значајно, јер је он први повезао комедију са покладним песмама. Пишући даље о ерудитној комедији ствараној у Дубровнику, објаснио је генезу овог књижевног жанра и поставио тезу да су такве комичне сцене, карактеристичне за маскерате, преузете из дневног, уличног живота, почеле врло рано да улазе у још једну књижевну врсту – такозване бинске еклоге. Оне су, како је познато, у почетку имале озбиљан садржај и представљале су најстарији облик ренесансне драме, а комични елементи дошли су до изражаја касније, када је бинску еклогу заменила рустикална еклога сијенског типа (каква је, на пример, Држићева *Тирена*), у којој су комичне сцене биле заступљене готово у истој мери као и сентиментално љубавне сцене из идиличног, пасторално-буколичног света.

Културолошки и друштвеноисторијски аспект условио је, дакле, стварање ерудитне комедије јер је потреба друштва за шалом, забавом и разонодом довела до стварања комедије која је, као што је то случај и са већином осталих ренесанских књижевних родова, била у почетку заснована на класичним узорима. То је, према Павловићевим речима, сасвим природно када се има у виду да је комедија исувише сложен драмски род¹

¹ Термин је Павловићев, не каже за комедију да је књижевна врста, него род.

да би могао бити плод само једне књижевне епохе, па макар то била и ренесанса са свим својим тежњама ка новом. Писци су узоре проналазили међу старим грчким и римским комедиографима. У првом реду, то је био Плаут. Драгољуб Павловић ово објашњава тиме што су у доба хуманизма најпре била откривена и проучена Плаутова дела и што је он врло рано постао миљеник италијанских и дубровачких хуманиста. Јер, иако је ренесансне људе од овог писца делио временски размак од читавих седамнаест векова, ипак су, и поред свих разлика, постојале извесне сличности у економској и друштвеној структури између старог римског и новог ренесансног друштва, а те сличности даље су условиле стварање сличних друштвених типова и друштвених појава. Ренесансна комедија има са Плаутовим комедијама много сличности. Могли бисмо рећи да, читајући Плаутове комедије, ренесансним писцима није било тешко да увиде колико његови комични типови и комичне ситуације имају заједничког са одговарајућим типовима и ситуацијама из, како га све време Драгољуб Павловић назива, плутократског друштва ренесансних приморских градова, у којима је потреба за новцем и уживањем давала основни тон животу и условљавала сличне друштвене појаве.

Као и стара римска, и ренесансна комедија је, пре свега, комедија типизираних ликова, који имају увек једну исту, одређену улогу у свакој драми, и типизираних ситуација за које и читаоци и гледаоци унапред знају како ће се завршити. Било би погрешно, међутим, (на овоме инсистира наш књижевни историчар, подвукла Н. В.) када би се, на основу само овога извео закључак да је ренесансна комедија само обична имитација Плаутових комедија. Драгољуб Павловић не спори његов утицај, чак потврђује да утицаја има, али у вези са Плаутом закључује да је он „вршио само оплођујућу улогу“.² Јер управо због тога што је структура грађанског, трговачког друштва из времена хуманизма и ренесансе имала много сличности са друштвом старог Рима, ренесансни писци су имали широке могућности да грађу за своје комедије захватају непосредно из сувременог, свакодневнoг живота својих суграђана (!), па чак и да преузете типове и мотиве савршено прилагоде свом времену и да их обраде према живим моделима својих сународника. Управо због тога, зависност ренесансне комедије од старе Плаутове није сметала многим страним и дубровачким писцима XVI века да у својим комедијама дају често потпуно самостална и оригинална уметничка дела. Драгољуб Павловић подсећа на то да, како је добро познато, „спољни облик и мотив нису никада оно од чега у првом реду зависи

² Овај закључак нам је посебно значајан јер су књижевни историчари, који су касније проучавали дубровачку књижевност, говорећи о ерудитној комедији на прво место стављали утицај Плаута, па ренесансних прозаиста (Ђованија Бокача пре свега), а тек напоследку свакодневни живот великих ренесансних градова.

оригиналност и уметничка вредност једног књижевног дела“ (1971: 167). Ову тврдњу илуструје наводећи два аутора – Шекспира и Молијера, који су за своје комедије узимали мотиве из Плаутових комедија и дела других италијанских писаца, па им то није сметало да стекну глас највећих светских драмских писаца. Молијер је говорио да из баштине узима оно што му је потребно,³ а тог принципа се придржавао и Марин Држић. Он је, такође, за неке своје комедије позајмљивао фабуле и од старих римских комедиографа и од италијанских новелиста и стварао дела која се одликују оригиналношћу и високом драмском вредношћу.

Како из наведеног видимо, управо је богати ренесансни живот пружао комедиографима изворну грађу. Динамичан друштвени живот приморских градова са својим шаренилом и контрастима пружао је богату грађу комедиографима XVI века. Ренесансни писци су се обилато служили тим богатством типова и ситуација које је створило ново друштво. Тако у многим комедијама, поред личности које су позајмљене или су начињене према сличним типовима из класичних комедија, наилазимо и на личности „које су типичан производ ренесансног друштва“ (Павловић 1971: 167). Наводећи примере за ове комедије, Драгољуб Павловић у првом реду говори о *Дунду Мароју*, а потом и о *Новели од Сџанца* Марина Држића.

Основна улога писаца ерудитних комедија била је да дају што тачнију и потпунију слику извесних појава и типова сувременог доба и да се труде да у извесној мери оду даље од својих класичних узора, те да усаврше ову драмску врсту. Тако су они, а пре свих управо Марин Држић, успели да дају богатију и разноврснију галерију друштвених типова и да унесу много више реализма у приказивање и сликање људи и догађаја. Та нова (Драгољуб Павловић их назива „новаторска“) настојања огледала су се, између осталог, и у спољном облику и изражајној форми. Интересантно је да Д. Павловић говорећи о стихованим комедијама каже да оне, чак и када су најуспелије, значе исвесно одступање од обичног, природног начина говора и да по својој природи више одговарају драмама поетског садржаја, какве су пасторалне драме, или трагедијама. На овом месту могли бисмо унеколико оповргнути његов став и скренути пажњу на један изузетак. То је Држићева фарса *Новела од Сџанца*. Ова комедиола (како ју је назвао сам аутор), једно од најбољих и најуспелијих дубровачких драмских дела из епохе ренесансе, написана је у стиху. Управо је дванаестерцима, често и двоструко римованим, дочаран живи говор дубровачких младића жељних забаве у време карневала. Њима је додатно одсликан и лик сељака из Херцеговине, коме је такав начин говорења, а пре свега

³ Д. Павловић цитира Молијерове речи у оригиналу, без превода: „Je prends mon bien ou je le trouve“.

певања, могао бити, претпостављамо, познат преко традиционалних врста народних умотворина. Стихованим начином казивања постигнут је бржи ритам, динамичнији начин шеретског обраћања, врцавост и оштрина, за коју је потребно посебно умеће да би се на њу одговорило. Овакав начин изражавања близак је народним здравицама и другим краћим формама, а њиме се постиже и један дубљи смисао који ће пажљиви читалац или гледалац сигурно препознати.

Античке комедије такође су писане у стиховима. Ову чињеницу не заборавља ни наш Драгољуб Павловић, али истиче да је уношење живог говорног језика, којим се свакодневно говорило у породици и на улици, у драмско дело „чисто ренесансна тековина“ (1971: 168). Литература се, ни у оно време, није могла одвојити од прилика свакодневног живота, а комедија је поглавито имала за циљ да насмеје и забави своју публику. У овоме аутор види разлоге због којих у ерудитној комедији „не налазимо ни праву ни продубљену студију карактера и нарави, нити какву изразиту критику сувремених друштвених и политичких прилика“ (1971: 168). Не бисмо се, опет, у потпуности сложили са овим увидом, јер, само ако имамо у виду дела Марина Држића, схватићемо да она измичу наметнутим оквирима. Управо се делом и улогом Марина Држића бавио у више студија, питајући се зашто нема изразитије критике сувременог друштва? Да ли је то, с једне стране, зато што је комедија у оно време још млада врста, а грађанска класа се тек развија и критичку улогу комедија добија тек са изразитим јачањем грађанског слоја? Познат је податак да је Марин Држић, током боравка на студијима у Сијени био кажњен због присуствовања извођењу једне забрањене представе. Између осталог, и у овоме Драгољуб Павловић види разлоге због којих наш писац не говори изричито којем стаљежу – властелинском или грађанском – његови ликови припадају. Класна припадност да се одредити тек посредним путем, како истиче Драгољуб Павловић, на основу узредних и нехотичних детаља. Марин Држић добро је запажао наличје дубровачког живота и власти, али није смео да их отворено подвргне критици и подсмеху. Био је врло оштар и критичан у својим уротничким писмима, али у самим комедијама није. Огрешили бисмо се ако бисмо мимоишли, а не заобилази то ни Драгољуб Павловић, увијене и дискретне Држићеве алузије на друштвене појаве које се могу прочитати у монолозима и препознати у појединим дијалозима јунака његових драма. Таква је, на пример, Негромантова алегоричка прича у првом прологу *Дунда Мароја* или Џивов монолог у четвртм чину *Скуиа*. Оваквих места нема много, али, када се доведу у везу са тајним писмима, она „ипак дају тачну слику Држићевог интимног мишљења о дубровачким госпарима“ (Павловић 1971: 170).

Још један закључак износи Д. Павловић који нас наводи да и сами поставимо питање. Ако, наиме, нема друштвене и политичке сатире, у ренесансној комедији ипак има извесне критике ондашњих нарави и друштвених прилика. Та критика је, из разумљивих разлога, конзервативна, тј. „она је понајвише ограничена на глорификацију утврђеног патријархалног реда и морала, а на осуђивање новотарија и моде које прете да корумпирају старе, добре традиционалне обичаје и поредак“ (Павловић 1971: 170). Јасно је да и Д. Павловић Марина Држића сматра највећим и најбољим ренесансним комедиографом, а у вези са овим писцем, постављамо једно, можда парадоксално, питање: да ли је Марин Држић, редак аутор који је критиковао друштво свога времена и продубљеније приказивао нарави и карактере својих ликова, својим комедијама заправо надишао књижевни жанр који је неговао? Да ли су и други велики писци, попут већ спомињаних Молијера и Шекспира, највећи представници оних жанрова – које су, заправо, својим делом превазилазили?

И Драгољуб Павловић резимира своје закључке истичући да ренесансна комедија није могла у ренесансном друштву да има онакав васпитни утицај какав ће касније поседовати новија грађанска комедија. Поред тога, ипак, учена комедија представља велики напредак према старој античкој комедији. Не може се мерити с комедијом каснијих векова „ни по својој уметничкој вредности нити по своме културно-историјском значају“ (Павловић 1971: 171), али свакако означава прекретницу у историјском развоју драмских родова пошто је умногоме условила и омогућила даље усавршавање модерне комедије. У њеном историјском развоју дубровачке комедије Марина Држића имају „часно место у светској историји драмске књижевности, и можемо само бити поносни што је наша ренесансна литература баш у овом драмском роду дала писца тако високог ранга“ (Павловић 1971: 171). Занимљиво је истаћи да је, док је писао о дубровачкој ренесансној комедији, Драгољуб Павловић на уму имао само Марина Држића, док друге ауторе, попут Николе Наљешковића, на пример, није ни споменуо.

Другој значајној драмској врсти дубровачке књижевности – мелодрами, Драгољуб Павловић посветио је такође посебну пажњу написавши једну од својих најзначајнијих студија – *Мелодрама и њочеци ојере у сјајаром Дубровнику* (Павловић 1971: 205–218). Присећајући се, на почетку овог текста, прославе тристагодишњице смрти Џива Гундулића и извођења *Дубравке* тим поводом, тај догађај повезује са још једним јубилејом – тристагодишњицом музичке драме, односно опере у Дубровнику. У препознатљивом маниру, већ у првом пасусу, Д. Павловић износи суштину теме којом се бави: „Овај други јубилеј остао је незапажен само због тога што се ни у нашим досадашњим историјама књижевности, нити

у историјама музике није довољно истицало да песнику *Османа* припада велики део заслуге што се код нас, на нашем тлу, још скоро пре пуна три и по века одомаћила тзв. *мелодрама*, тј. музичка драма у историји лирике означава прву етапу у развоју данашње модерне опере“ (Павловић 1971: 205). Мелодрама у Дубровачкој републици ишла је, такође, у корак са мелодрамом у Италији. Овај врло значајан суд да се, после Италије, мелодрама развијала у Дубровачкој републици пре неголи у Француској или Енглеској, наш аутор поновиће и касније када буде писао о Џиву Гундулићу.

Мелодрама се први пут јавила у Италији последњих година XVI и почетком XVII века, те је њен постанак повезан са препородом италијанске музике. Према времену настанка, али и по свом даљем развоју, мелодрама припада епохи барока, али по начину како је настала, инсистира Д. Павловић, она је типично ренесансна творевина и резултат је настојања да се на основу проучавања античке уметности начине нови књижевни родови који би задовољавали уметничке потребе ренесансног друштва. Ово разматрање, сматрамо, надасве је значајно јер се мелодрама – специфична књижевно-позоришна врста која се одувек сматрала појавом коју је изнедрио барок, тумачи и као ренесансна појава. Није спорно да је музика и у Италији и у далматинским градовима имала извесну улогу у драмским представама још у првој половини XVI века. То се уочава већ у бинским еклогима Марина Држића и пасторалама његових савременика у којима наилазимо на напомене: „Овди свире“, или: „Овди поју“, или: „Овди с танцом мир чине“, итд. Све те музичке тачке, међутим, нису имале тематске и мотивске везе са текстом комада, већ су за циљ имале да, за време док траје пауза између чинова и сцена, забаве и развеселе публику. Изгледа да такве мелодије нису биле на великој уметничкој висини јер „махом су биле пучког порекла“ (Павловић 1971: 206). На основу наведеног, могло би се закључити да је музика у ренесансном позоришту имала сличну улогу какву су имала црквена приказања у средњовековној књижевности и култури.

Драгољуб Павловић понудио је историјски пресек настанка и развитка мелодраме и опере у Италији и задржао се на новом поглављу развитка које се везује за појаву италијанског композитора Клаудија Монтевердија (1567–1643). Једна од основних одлика његових мелодрама јесте да је у њима музика имала много већу улогу него што је то био случај раније. Значај Монтевердија био је у томе што је он пронашао прави склад између певане речи и музике, продубљујући на тај начин улогу музике у драми и дајући мелодији праву изражајну вредност. Једна од првих Монтевердијевих мелодрама – *Аријадна* – за коју је либрето написао Отавио Ринучини, била је приказана 1608. године у Мантови. Током свих деценија у првој половини XVII века, мелодрама ће постепено освајати

и остале италијанске градове, а потом Француску, Немачку, Енглеску и остале европске земље. Управо на овом месту налази се једно велико *међуштим* Драгољуба Павловића. Анализирајући овај књижевнодрамски жанр и литерарно дело Цива Гундулића и његових претходника, дошао је до великог открића: „Међутим, много раније него у ма којој од горе набројаних европских земаља, мелодрама се јавља у нашем Дубровнику, који је врло брзо примио све новине из суседне Италије, и који је, уз то, имао све потребне услове да те новине прилагоди својим домаћим потребама. Она почиње најпре са преводима сувремених италијанских мелодрама, али убрзо долази и до писања оригиналних мелодрама наших дубровачких песника. Од прве представе једне од најстаријих италијанских музичких драма, Ринучини – Перијеве мелодраме *Еуридикe* није прошло ни пуних десет година, а већ су дубровачке аматерске позоришне дружине приказивале ту исту *Еуридику* у слободном преводу дубровачког песника Паскоја Примовића“ (Павловић 1971: 206).

Већ смо рекли да је Монтевердијева *Аријадна* први пут представљена око 1608. године, а у Дубровнику око 1615. године. Потом, највећи барокни аутор старог Дубровника у младости пише десет мелодрама. Већина су, вероватно слободни преводи, али су игране с великим успехом, а касније су, нажалост, изгубљене. У зрелим годинама, 1628. године, Ц. Гундулић је написао *Дубравку*, своје најбоље и најоригиналније драмско дело. Према Павловићевим речима, *Дубравка* представља занимљиву мешавину пасторалних и мелодрамских елемената и у њој се види напор да пасторалу освежи и оживи мелодрамским сценама. У наше време, нажалост, тешко је до детаља утврдити како су ове дубровачке мелодраме игране и колико је била заступљена музика. Питамо се, још увек, заједно са Драгољубом Павловићем, на ком је степену у Дубровачкој републици била музика и који су се инструменти свирали? То се, у наше време, може утврдити тек спорадично, на основу неколико архивских података и навода из литератних дела. Сигурно је музика у Дубровнику била омиљена током прошлих столећа. У њему је увек било плаћених музиканата – пифара, трумбетара и свирача на другим инструментима, махом Италијана, чија је дужност била да приликом свечаности прате кнеза Републике и забављају публику. Стари Дубровник је, такође, увек имао и музичаре-аматере, какав је, на пример, био и Марин Држић (оргуљаш у дубровачкој катедрали). И сам Мавро Ветрановић је, у осмртници испеваној поводом смрти великог комедиографа, навео које је све инструменте Марин Држић свирао.⁴

У време ренесансе и барока Дубровник је имао и добре певаче, једино је оскудевао у женским сопранима јер жене, према традицио-

⁴ Те стихове наводи и Драгољуб Павловић не би ли илустровао податке које износи.

налним обичајима, све до XVIII века нису учествовале у позоришним представама. Из тог разлога женске партије певали су мушкарци, иако, претпоставка је, у Дубровачкој републици у оно време није било певача-кастрата као у другим европским државама. На рукописима дубровачких мелодрама забележена су имена песника, али нема, ни на једном од њих, података о композиторима појединих мелодија и људима који су се старали о „музичкој опреми комада“ (Павловић 1971: 213). Могуће тумачење ове појаве, које нуди и Драгољуб Павловић, било би да се у Дубровнику није много бринуло о оригиналности музичког сегмента мелодраме и да су приликом извођења дубровачки музичари слободно преузимали познате мелодије, па их прилагођавали новим текстовима.

Када је посматрамо са књижевне тачке гледишта, мелодрама има више недостатака него врлина, а ово се објашњава тиме што и у данашњој терминологији овај израз има pejоративно значење. Ликови у мелодрами нису индивидуализовани и на сцени су се више разликовали према костимима него према психолошки мотивисаним поступцима. Мотиви су увек били разрађивани према утврђеном шаблону, а расплет је увек био мелодраматичан. Упркос свему овоме, публика онога времена то, опет према речима Драгољуба Павловића, као да није примећивала. Засигурно зато што се пажња није посвећивала књижевним квалитетима дела, већ музици и сценским ефектима. Управо у погледу позоришне технике постоји велика разлика између ренесансног и барокног позоришта. Мелодрама се и у италијанској и у дубровачкој средини током целог XVII века неговала у вишим круговима владајућег племићког сталежа. Како је тај сталеж, нажалост, управо током барокне епохе века почео убрзано да пропада, у Дубровнику није, као што је био случај у Италији, дошло до опере. Оперу су Дубровчани могли да гледају само онда када су, крајем XVIII и почетком XIX века, почеле да долазе италијанске позоришне дружине. „Али, и са тако непотпуним развојем какав је имала, мелодрама у Дубровнику представља лепу тековину нашег културног наслеђа, и она може служити као један доказ више да је стара Дубровачка република у погледу уметности и културе ишла у корак са најкултурнијим европским државама тога времена“ (Павловић 1971: 217).

Дубровачка књижевност и култура, попут саме Републике, имала је особени развој током више векова свог постојања. Покушали смо да укажемо, идући путем којим је кренуо наш књижевни историчар Драгољуб Павловић, да су се у овом слободном граду током хуманизма, ренесансе и барока неговале исте оне драмске врсте које је изнедрила италијанска књижевност. Писци као што су Марин Држић и Џиво Гундулић стоје, још једном се показало, раме уз раме са најзначајнијим драмским ауторима светске литературе и театрологије.

ЛИТЕРАТУРА

- Павловић, Драгољуб. „Мелодрама и почети опере у старом Дубровнику.“ *Зборник Филозофској факултету II*. Београд, 1952: 243–254.
- Павловић, Драгољуб. „О нашој ренесансној комедији.“ *Пишања књижевности и језика*, Сарајево, 1954, I, 51–58.
- Павловић, Драгољуб. *Стиарија јуџословенска књижевности*. Приредио Мирослав Пантић. Београд: Научна књига, 1971.
- Стипчевић, Светлана. *Италијански извори дубровачке мелодраме (Ариосто, Тасо, Марино, Ринучини)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.

Nevena Varnica

ERUDITE COMEDY AND MELODRAMA – TWO DRAMA GENRES AS SEEN BY DRAGOLJUB PAVLOVIĆ

Summary

When studying the literature of Dubrovnik, Dragoljub Pavlović stressed that erudite comedy and melodrama were the most significant genres in the periods of renaissance and baroque. He noticed particular elements specific for these genres created in the region of the Dubrovnik Republic. For the Plautine comedy this was primarily the touch with the daily life and the criticism of the society. Melodrama is also characterized by the fact that it appeared in the old Dubrovnik at the very beginning of the 17th century and it flourished and achieved success here sooner than in France or England.

Key words: Dragoljub Pavlović, Dubrovnik Republic, erudite comedy, melodrama, history of literature.

МАЈА РИСТИЋ

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

НАШЕ БЕОГРАДСКО ДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ – ПОЗОРИШТЕ ДОМАЋЕ ДРАМЕ

САЖЕТАК: Овај рад настао је у жељи да се укаже на значај који је Београдско драмско позориште остварило у извођењу, афирмацији и самим тим у развоју српске драмске књижевности, која креира и дефинише идентитет српске националне културе. Поред историјско-аналитичког прегледа оснивања позоришта, анализе специфичних и преломних „тачака“ у раду и глумачком изразу, као и прегледа изведених најзначајнијих комада и представа из светске драматургије, у раду је циљ да се утврде особености домаће драме, која је репертоар овог градског позоришта чинила друштвено и социјално ангажованим, различитим и „револуционарним“ у односу на друга позоришта у Београду.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Београдско драмско позориште, српска драма, ангажовано позориште, природна глума.

Живети нејрекидно у позоришту које траје пола века, од првој дана његовој оснивања, није нимало лако, а можда по некима ни довољно мудро. Мени, која сам прошла тај пут, изгледа као да сам за тих 50 година (застрашујуће цифре!) променила више позоришта, више управа, више концепција театарара, више усмерења. Једно је увек остало исто: нејосредност, једносавност, искреност. (Татјана Лукјанова, глумица, поводом отварања изложбе Педесет година БДП-а у Музеју позоришне уметности Србије)

Београдско драмско позориште је, истовремено, савремено, авангардно и традиционално позориште које је, у Србији, преживело највише естетских, концептуалних, извођачких али и организационих промена. Београдско драмско, позориште лоцирано на „Црвеном крсту“, на некадашњој београдској периферији, донело је српском позоришном животу пуно различитих позоришних естетика, истраживања, праваца, нових позоришних

праваца, преиспитивања, али и неуспеха, и лоших представа. „Од свих београдских позоришта, Београдско драмско имало је најдраматичнију судбину [...] Оно је било одскачна даска за многа позната и славна имена нашег глумишта: Радету Марковићу, Оливери Марковић, Властимиру Ђузи Стојиљковићу, Радмили Живковић, Лазару Ристовском. Оно је својим гостовањима педесетих година било инспирација и подстрек за оснивање театара у Загребу, Скопљу, Осијеку, Софији“ (ЛУКЛАНОВА 2007: 140). Београдско драмско је позориште чије сале су биле препуне, чекало се у дугим редовима на благајни¹, али то је и позориште у коме су представе скидане са репертоара након десетак извођења², или су забрањиване „изнутра“ због политичке неподобности³. То је позориште које је било и затворено скоро целу сезону и позориште кроз чији рад пун ентузијазма, бриљантних антологијских представа, али и редитељских и изражајних промашаја, можемо да видимо и докажемо метафору да је позориште огледало свих друштвених збивања. У својој већ дугој историји Београдско драмско је било на „новим почецима [...] бежало је у уметнички театар, сопствени сензибилитет, политички театар“ (БРАДИЋ 2007: 4). У светлу једне бурне и турбулентне историје Београдског драмског позоришта, у овом раду се жели да се осветле тенденције у креирању репертоарске политике, оне која се ослањала на извођење домаћег драмског текста. Кроз репертоарску политику позоришта, те и Београдског драмског, најбоље се одражавају прилике и домашаји позоришне естетике једне средине. Репертоарска политика дефинише мисију, визију, сврху постојања институционалног позоришта. Она је одраз и кадровских, сценских, али и идејних капацитета позоришне куће. Стога је основна хипотеза у раду да се утврди и докаже чињеница да домаћи комади извођени на сценама БДП-а прате линију друштвено ангажованог позоришта, позоришта које није само бег у ескапизам, забаву и „чулни“ доживљај већ позориште које поставља питања: шкакљива, опасна и контроверзна. Циљеви рада су дефинисани као истраживање и анализа свих значајних догађаја везаних за оснивање Београдског драмског, развој репертоарске политике и анализу особе-

¹ Поготово за представе: *Мачка на усцијаном лименом крову* Тенеси Вилијамса са Оливером и Радетом Марковићем у главним улогама, бродвејском хиту *Зайали ме* Ленфорда Вилсона дведесетих година прошлог века са Снежаном Богдановић, новом звездом овог позоришта у насловној улози.

² *Беснило* (1988) Борислава Пекића, у режији Јовице Павића, *Седморица њројив Тебе* (1993) Есхила, у адаптацији и режији Никите Миливојевића, *Калемејганци* (1994) који су стављени на репертоар како би се афирмисао глумац БДП-а Зоран Ранкић, који је и режирао свој комад.

³ Мислимо на представу *Чекајући Гогоа* Самјуела Бекета 1954, која након генералне пробе није стављена на редовни репертоар БДП-а. Наиме, метафизика и апсурд Самјуела Бекета нису били погодни за социјалистичко време и „социјалистичког човека“ тога доба. Представу је режирао Василије Поповић, а групу глумаца чинили су: Љуба Тадић, Раде Марковић, Михајло Бата Паскаљевић, Мића Томић и Растислав Јовић.

ности изведених дела. Кроз бурну историју БДП-а можемо да потврдимо и тезу да је позориште увек огледало друштва, само што оно што се у реалном животу налази са десне стране у позоришту је са леве. Репертоар Београдског драмског никада није склизнуо у банално приказивање актуелних политичких феномена. БДП никада није желело да буде „памфлет“ стварности. Оно је више аналитички описивало, како лепо наглашава Жан Вилар, демонстрацију наших животних услова; позориште је песма наших дубоких жеља онога чему се ругамо (Вилар 1956: 58–59).

На њочейку беше истина

Како је све почело? Како је основано и „изграђено“ Београдско драмско позориште – „наше Београдско драмско“, како га је у времену „златних година“⁴ називала његова публика. Прва представа БДП-а *Младосић оцаца* совјетског писца Бориса Горбатова изведена је 20. фебруара 1948. године⁵ у Народном позоришту у Београду. Позориште тада још увек нема своју зграду. Руски писци соцреалистичког репертоара преовлађују на списку репертоара овог позоришта. Од домаћих класика изводе се *Сумњиво лице*⁶ и *Народни њосланик* Бранислава Нушића, *Вечийи младожења* Јакова Игњатовића, *Подвала* Милована Глишића. Од страног класичног репертоара играју се Чеховљева *Крчма на главном друму* и три једночинке: Молијер, *Жорж Данден*, Лорка, *Дом Бернарде Албе*, Ежен Лабиш, *Сламни шешир* (Пашић 2007: 95). У првим годинама ово градско позориште тежило је да формира нову београдску позоришну публику, публику којој позориште више није „близу“. Требало је навићи грађане да тролејбусима допутују из центра Београда до Врачара, последње станице. То се и десило у легендарним, најлепшим и најчешће препричаваним „златним годинама“ БДП-а. Према Јовану Христићу, „златне године“ почињу извођењем Лабишевог *Сламној шешира* у режији Соје Јовановић. Београдско драмско позориште

⁴ Крај педесетих година прошлог века.

⁵ Редитељ представе био је Петар С. Петровић. У представи су играли: Миливоје Поповић Мавид, Татјана Лукјанова, Јован Николић, Предраг Тасовац. Пред саму премијеру публици се обратила Станка Веселинов, повереник Одељења за културу и уметност Извршног одбора Народног одбора Београда. „Београд је добио још један драмски ансамбл. Брига наше народне власти је у томе што свим средствима помаже правилан развој нових уметничких кадрова“, изјавила је она приликом отварања новог позоришта у духу културне и друштвено-политичке пропаганде тога времена. *Младосић оцаца* имала је само две репризе, осим премијере.

⁶ Прва представа, 20. марта 1949. године, у новој згради на Црвеном крсту био је Нушићев комад *Сумњиво лице*, у режији Салка Репака. Представи присуствује политичка елита тога времена: др Иван Рибар, Моша Пијаде, Петар Стамболић и Нинко Петровић, председник Извршног одбора Народног одбора Београда, који се пре представе обратио публици: „Овај позоришни дом показује бригу партије, владе и друга Тита за културно издизање наше земље...“. До краја сезоне 1948/49. приказано је 78 представа. Забележено је да су имале 48.338 гледалаца.

открива Тенеси Вилијамса и његове комаде *Мачка на усвијаном лименом крову* и *Сшаклена менаџерија*, као и Артура Милера који пише *Смрт ирловачког џуџника*. Значајно је нагласити да су и Европска позоришта имала сличан репертоар. Први мјузикл приказује се у Београдском драмском, *Плачи, вољена земљо* Алана Патона. Било је то и време Прислијеве *Ошасне окуке*, Анујевог *Бала лойова*, Брехтових комада, *Мајка Храброси* и *Добар човек из Сечуана*. То је време раскидања са соцреалистичким *проседеом* и естетиком. То је време модерних, социолошких тема, које сада „величају“ обичног човека, његове психолошке и породичне проблеме. Реалност, истина и свакодневни живот заменили су класику и друштвено прихватљиву идеологију.⁷ Позориште је стекло аутономију приказујући у трагичном комаду Артура Милера *Смрт ирловачког џуџника*⁸ сву пропаст и депресију уморног пословног човека капитализма, који након што губи посао извршава самоубиство, како би од свог животног осигурања обезбедио своју породицу. Теме смисла и бесмисла живота, нехуманости једног друштвеног система, односа породице и појединца, изложио је једноставно али снажно Артур Милер. И то је било потребно публици: јерес, бунт, непристајање, стваран живот. Била им је потребна прича о несрећној јужњачкој породици Вилијамса, у којој царују: лаж, лицемерје, прикривање стварних емоција између супружника, неповерење и интерес. Публици је била потребна специфична глума коју су *изнедрили* и неговали: Раде и Оливера Марковић. Била је то глума истине и природности. „У ствари, ми смо први покушали да на сцену донесемо сам живот, да кроз своју игру отворимо проблеме, да се бавимо уметношћу, не као артизмом, него као начином да се као млади људи, искажемо, да кажемо шта мислимо о овом свету“ (Марковић 2007: 181). Редитељи Миња Дедић, Предраг Динуловић, Соја Јовановић раскинули су све везе са соцреалистичким стилем глуме и режије у српском позоришту, позоришним академизмом, и на позорницу „вратили“ запитаност, „чисту уметност“, уметност сиромаштва и патње. „Мислим да је најважније што у БДП-у нисмо имали утисак да седимо у позоришту, да седимо у гледалишту и посматрамо на сцени један живот претворен у савршено уметничко дело и помало удаљен од нас; имали смо утисак да глумци са позорнице воде један непрекидан дијалог са нама“ (Христић 2007: 128). У односу на Југословенско

⁷ Како бисмо објаснили специфичност репертоара Београдског драмског позоришта тога времена и указали на значајан заокрет који је ово позориште направило у односу на традиционалнију и класичнију репертоарску линију, која је била ближа политичкој идеологији а одвијала се у оквирима репертоара Југословенског драмског позоришта. То су биле „златне године“ и ЈДП-а. Уметницима БДП-а није било нимало једноставно да досегну конкуренцију, која је имала изванредне представе: *Краљ Бешајнове* Цанкара, *Ујка Вања* Чехова, *Рибарске свађе*, *Љубав Јароваја*, *Анђијона*, *Дундо Мароје* Држића, *На дну* Горког, *Ожалошћена породица* Нушића.

⁸ Овај комад доживео је римејк 2012. године у режији Вељка Мићуновића.

драмско позориште, које је приказивало класична драмска дела, младо позориште на Црвеном крсту определило се за модерне писце, који ће тек постати класици. Али, након овог снажног уметничког замаха, Београдско драмско посустаје, губи репертоарску нит и „храброст“. Питамо се да ли ће се овом позоришту икада вратити исти квалитет и снага. Као да се до дан-данас то није десило. Како наглашава Јован Христић, од када је Бекетов *Gogo* скинут са репертоара, ово позориште постаје изгубљено (Пашић 2007: 110). Раде и Оливера Марковић напуштају позориште 1961. године оснивајући своју самосталну алтернативну дружину „А“. Фузија, „несрећан брак“ са Београдском комедијом,⁹ још више појачава кризу у БДП-у. То је била нездрава симбиоза, како наглашава Татјана Лукјанова; публика постаје дезоријентисана не знајући у ком позоришту шта гледа (2007: 111). Заједница је само удаљила глумце и ослабила репертоарску политику позоришта. Експериментише се. Нушић се игра и на Црвеном крсту (*Ујез*) и на Теразијама (*Покојник*). Стручна јавност и критика запажају да позориште није посвећено савременој домаћој драми. Пратећи ове сугестије, у октобру 1965. године позориште објављује конкурс за извођење домаћих, ангажованих драмских писаца. Међу писцима који су се пријавили били су: Данило Киш, Борислав Пекић, Момо Капор, Слободан Стојановић, који ће обележити рад овог позоришта као драмски писац, али и уметнички директор. На овој функцији он жели да креира репертоар савремен, репертоар који неће подилазити „нижим укусима“ публике, али који ће бити и озбиљан и комедиографски. Тако се играју: *Ружичасићи њедигре* Жике Живуловића Серафима, *Стеријин Кир Јања*, *Поноћна њрвала* Мирослава Митровића, *Ћопићев Николејина Бурсаћ*, а од дела светске драматургије: Молијеров *Уображени болесник*, *Идемо у лов* Жоржа Фејдоа, мјузикл *Пољуби ме*, *Кејти* и *Љубав на италијански начин*.

Трагања за модерним позориштем

Након неминовног разјављања са Хумористичким позориштем 1975. године, БДП улази у нову узлазну позоришну и репертоарску политику, која се заснива на савремености, новим редитељским решењима изван

⁹ Одлука да се приступи спајању Београдског драмског позоришта и Београдске комедије у Савремено позориште, којим ће руководити један уметнички савет, донета је на седници Савета за културу Народног одбора Београда 9. јула 1959. У прилог фузији чланови Савета изнели су мишљење да ће се ансамбли позоришта у раду допуњавати. Београдска комедија, осим врло даровитих комичара, има и чланове који су само стицајем околности то постали, док у БДП-у има изразитих редитеља и глумача-певача (Оливера Марковић, Душан Јакшић, Љубиша Бачић) који до сад нису, или су само делимично, имали прилике да та своја својства покажу и на другим сценама. Драмске представе би се и даље одржавале на сцени Београдског драмског, а комедије на теразијској сцени.

натурализма. У позориште се враћају глумци: Раде Марковић и Властимир Ђуза Стојиљковић, а режирају: Дејан Мијач, Паоло Мађели, Вида Огњеновић, Љубомир Муци Драшкић, Мира Ерцег, Слободан Унковски. Репертоар се враћа осветљавању есенцијалних животних проблема, без баналности, увек са дозом ироније или метафизике и поетичности.

На Црвеном крсту се тако играју: Стеријина *Покондирена њишка*, Маринковићеве *Инспекторове снелике*, Нушићева *Министарка*, Пекићево *Буђење вампира*. Паоло Мађели режира култну представу БДП-а *Харолд и Мод* према комаду Колина Хигинса, у којој ће до својих позних година, са пуно жара, жеље и полета у изразу, играти Татјана Лукјанова. Ова прича, која руши све стереотипе о грађанском моралу, прича о љубави између младића и старије госпође, прича о непристајању на правила, али и прича о усамљености, непристајању на живот у реалности, отвара бројна психолошка питања, питања о одрастању, односу мајке и сина, актуелна је и данас и још увек се игра на сцени овог позоришта. Данас Мод духовито и енергично игра Милена Дравић, док је јунакиња Татјане Лукјанове била саткана од сете и нежне романтике. Нова репертоарска политика, заснована на старом успешном моделу играња америчких драматичара, вратила је публику и славу у Београдско драмско, почетком деведесетих година прошлог века. Изводе се поново дела Тенеси Вилијамса, *Мачка на усијаном лименом крову* и *Стаклена менаџерија*, као и *Ко се боји Вирџиније Вулф* Едварда Олбија. Сада су Брик и Меги, Жарко Лаушевић и Снежана Богдановић, нове звезде БДП-а. У предвечерје грађанског рата Харис Пашовић режира *Чекајући Гогоа*, док Никита Миливојевић ствара модерну сагу, уводећи хор у драмску представу, режирајући модерну верзију Есхиловог комада *Седморица проишв Тебе*. На Црвеном крсту играју и глумци Југословенског драмског и Народног: Раде Шербеџија, Љиљана Крстић, Мирјана Карановић. Ова гостовања су значајна зато што су тада наша позоришта још увек била строго репертоарска са сталним ансамблима. Тада се још увек није практиковало, као данас, да глумци слободно играју „по позиву“ или по уговору у позориштима која нису њихове матичне куће. Тадашња управа је схватила да су се времена променила и да уметност мора да се „слободно креће“ на тржишту и да БДП мора да се бори са својом највећом уметничком конкуренцијом: ЈДП-ом. Али наша средина није још увек била спремна за продукционе промене, покушаје увођења пројектне позоришне организације.¹⁰ „Ангажовање глумаца изван куће изазвало је притајена или јавна противљења. У делу ансамбла то се

¹⁰ Пројектна организација на супрот традиционалне секторске подразумева ангажовање ауторског, оперативног и техничко-технолошког, продукционог тима на припреми и реализацији једне представе до премијере. Након извођења тим се разилази и ради на другим уметничким пројектима. Пројектна организација може да се спроводи и у сталном, репертоарском позоришту,

доживљава као претња позицијама сталних чланова и њиховим стеченим 'самоуправним' правима. Осим тога самоуправна тела уплићу се, крајње некомпетентно, у планирање и спровођење уметничког живота куће“ (Пашић 2007: 121). Поред извођења „римејк“ представа, „златне деведесете“ прате и светске комерцијалније тенденције у позоришту. Са једне стране игра се велики бродвејски хит *Зайали ме* Ленфорда Вилсона, у режији Алисе Стојановић, о животу једне балерине и њеним љубавним проблемима, док се у ложионици позоришта, старој, прљавој и оронулој, играју *Емигранти* Славомира Мрожека, које режира Никита Миливојевић, са истанчаним укусом за емоцију, нијансирање карактера и употребу нових технологија у нашем позоришту. *Емигранти* у ложионици требало је да скрену пажњу јавности да БДП ради у веома тешким условима, да је зграда дотрајала, да кров прокишњава још од самог отварања позоришта, али политика је увек била главни руководилац српског позоришта, те је и овог пута, и поред изванредних представа, пронађен само начин за смену управника. У сезону 1994. године позориште улази са оскудним репертоаром, поновним обећањима о препороду нове управнице, глумице овог позоришта. Криза постаје све дубља, позориште не изводи ниједну премијеру до марта 1995. године (Пашић 2007). И након толико криза, узлета и падова позориште је затворено. Глумци не играју, сцена скупља прашину. Поново се мењају управници. Реконструисана зграда позоришта отвара се свечано 17. априла 2003. године премијером комада *Фредерик или булевар злочина* Ерика Еманиела Шмита, који режира Милан Караџић. Улогу чувеног француског романтичарског глумца Фредерика де Метра тумачи Драган Николић, који се после неколико година враћа на београдску позоришну сцену. У новом веку настаје нови период репертоарске стабилизације овог позоришта. Поново се игра Пекић, *Златно руно* и $X + Y = O$, али и савремени европски репертоар „новог брутализма“. Једна од најуспешнијих представа је тако *Јасичуко* Мартина Мекдона, у режији Ање Суше.

На основу свега изложеног, а у складу са постављеним циљевима рада, можемо да закључимо да су неке од основних одредница репертоарске политике Београдског драмског позоришта:

- немогућност успостављања континуитета и профилисане репертоарске линије;
- извођење дела савремене светске драматургије (Милер, Олби, Вилијамс);

које има стално запослен технички и оперативно-продукциони ансамбл, док се уметнички ансамбл ангажује на основу уговора на краћи временски период.

- извођење савремених домаћих драмских и прозних писаца (Црњански, Ћосић, Пекић, Ковачевић, Стојановић, Копривица);
- отварање простора (поготово на малој сцени) за промоцију драматичара најмлађе генерације (Шајтинац, Ђурковић);
- у новом веку тежња за профилисањем репертоара који ће српској публици представити светске хитове изведене на Вест Енду или Бродвеју (*Свирај њо њоново, Сем, Зечија јама...*).

Савремена српска драма: преображај домаће историје и менијалишета

Савремено позориште, позориште „нове драме“, позориште „ризика“ и повремених експеримената, „грађанско“ позориште, позориште антологијских текстова и великих глумаца: све су ово одреднице или карактеристике Београдског драмског позоришта, чија је једна од репертоарских специфичности афирмација домаћег драмског текста. Београдско драмско је позориште градско, позориште не толико репрезентативно и „сјајно“ као што је то Југословенско драмско, али је позориште које је пружио шансу да се покажу свакодневни, универзални, велики и мали проблеми човечанства, проблеми реални, не само историјски или филозофско-политички. Тако је на сцени БДП-а изведена и адаптација првог романа Гроздане Олујић *Излећ у небо*, који се бави љубавном причом са београдског асфалта, али и драма списатељке млађе генерације Сање Домазет, која је написала драму *Крила од олова*, која је бави животом наше сликарке Милене Павловић Барили. Београдско драмско је сценски препознало дела Борислава Пекића, Слободана Селенића, али и Слободана Стојановића¹¹ – писца овог позоришта на Врачару.

У овом поглављу рада желимо да истражимо најзначајнија дела српске драматургије, која су своја извођења доживела на сценама БДП-а. Критеријуми за избор драма и поставки којима ћемо се бавити засновани су на идејно-тематском значењу и доприносу комада, значају које дело има у погледу развоја извођачке, сценске естетике позоришта у Србији, али и ангажованости представе, на социјалном, политичком или изражајном, глумачко-редитељском плану. Један од критеријума за одабир јесте и пријем код публике и позоришне критике, који врло често нису једнаки, већ дијаметрално супротни, али се у случају комада и представа којима се бавимо углавном поклапају.

¹¹ Наведено потврђујемо чињеницом да је Слободан Стојановић писао специјално за ово позориште. Његов комад *Ти си њо* у режији Дејана Мијача изведен је 1984. године, а историјски комад, епопеја, писан за ансамбл позоришта *Велики дан* у режији Радослава Златана Дорића, изведен је 1999.

Београдско драмско позориште започело је бављење српском драматургијом извођењем Нушићевих комада *Сумњиво лице* и *Госпођа минисџарка*.¹² Попут других српских позоришта, позориште на Црвеном крсту изводи Нушића, проверену класику, која је одувек привлачила пажњу публике комедиографским заплетима, препознавањем сопствених грешака, да не кажемо менталитета, у понашању ликова. „Мој успех, ако постоји, у томе је што сам навео публику да од мене нешто очекује. Да очекује пристајање на оно чиме се сама бави, подржавање онога што сама прижељкује, одобравање онога што би сама могла да предузме. Наравно, ако су то *забрањене ствари*, које та публика, свако од нас крије у себи, јер су то свакодневне неостварене мане, неумитни људски греси, оно што стварно чини човека тако човечанским (*errare humanum est*). У мислима, сваки је човек, више или мање неморалан“ (Кулунџић 1964: 5–6). Али Нушић није есенција репертоара БДП-а. Различитост, у темама, жанровским одредницама, сценским извођењима домаћих комада, који су стварали јак друштвени идентитет овом позоришту педесетих, осамдесетих и деведесетих година прошлог века, започета је извођењем драме Милоша Црњанског¹³ *Конак* 1959. године, у режији Предрага Динуловића. Црњански, поета, најпризнатији у српској књижевној јавности, творац суматраизма, сада се појављује као драмски писац, и то писац историјско-политичке драме о атентату на краља Александра и краљицу Драгу. Он сам тако објашњава тему комада у писму Радету Марковићу, који је и играо краља Александра. „Чујем да Динуловић жели да од *Конака* направи *Ромео и Јулију*, ја сам му писао да је то погрешно. То је *йолишички комад*. Поквариће га и поквариће своју режију ако буде правио фројдовску студију од Александра и Драге“ (Јовановић 2001: 55). Али, редитељ ипак бежи од фактографије, историјских детаља, ослањајући се на анализу линије комада, која провлачи тезу о усамљености, личном, интимном односу између краља и краљице. Динуловић је издвојио универзални сукоб у ликовима, сукоб између жеље за постизањем и објективних могућности. Редитељ је желео да се приближи публици, знајући да она у домаћем позоришту вапи за узбуђењима и трагедијом. Није ли Београдско драмско већ тада „опалило шамар“ традиционалној позоришној јавности? Да ли је већ тада Београдско драмско постало „авангардно“, уметнички чисто и искрено позориште? Јесте, зато што се одвојило од репертоара Народног

¹² Комад *Сумњиво лице* први пут је изведен 1955. године, такође у режији Соје Јовановић, док је *Госпођа минисџарка* изведена 1978, опет у режији Соје Јовановић.

¹³ Како наглашава театролог Петар Марјановић, Милош Црњански није као драмски писац стекао тако снажно признање у српској књижевној историји и теорији. Своје најбоље драмско дело, поетичну комедију *Маска*, није доживео да види на сцени, док је *Конак* дочекан у књижевној и позоришној критици са доста скепсе; *Тесла* (замишљен 1952. а написан 1965, приказан је на сцени и штампан 1966) одбачен је са недвосмисленом хладноћом.

позоришта, које је тих година играло *Вечеру* Скендера Куленовића (1948), *Ливницу* Отоа Бихаљија Мерића (1950), *Раскрсницу* Милана Ђоковића. Владимир Стаменковић је у критици у *Књижевним новинама* тачно запазио побуде које су условиле писање *Конака*: то су жеља да се докаже да се београдско друштво оног времена није битно разликовало у погледу опште прихваћеног друштвеног понашања, од прилика које су владале у Европи, али и тежња да се карикирањем личности краља изрази историјски одстојање према посматраним догађајима. Иако сматра да је *Конак* у глобалу уметнички промашај због стилски хетерогеног третирања материје у нијансирању ликова, конструисању ситуација и развијању фабуле (писац је од краља Александра створио „бедну креатуру лишену сваког достојанства и врло често испод нагомиланих чињеница провири силом наметнути смех“), Стаменковић истиче и неке „светле стране“ дела. Тако је у четвртој чини изврсно примењен један класичан драматуршки принцип и образовано језгро трагедије: док публика унапред зна трагичан исход, јунацима недостаје свест о њему, и њихови поступци и речи добијају неко кобно предосећајно значење (СТАМЕНКОВИЋ 1959: 23).

Да Београдско драмско позориште проговара о проблемима у српском друштву, прошлости, покушавајући да уметничким, симболичким средствима промени будућност, да је то једно ангажовано позориште, показује и адаптација романа *Корени* Добрице Ћосића, који је под насловом *Наследник* режирала Соја Јовановић 1956. године. Шта ново доноси ова поставка београдској публици? Прво, на сцени се приказује модеран психолошки роман писан савременим стилем Добрице Ћосића. Друга новина је што се избегавањем традиционалних, историјско-традиционалних документаристичких начина излагања и језичких изражајно-позоришних, на сцени обрађују веома сложене, социјално-психолошки комплексне теме: српско село и његови преображаји у деветнаестом веку, проблем прераног гашења породичног стабла и патријархалне деспотије, европеизација српског интелектуалца, раслојавање српског дела, матерински нагон, психологија „сувишног“ човека. Представа *Наследник* је показала како свака генерација градећи сопствени живот плаћа сопствени живот, плаћа велике дугове својих предака.

Иако је Душан Ковачевић писац Атељеа 212, који је извео његовог првенца *Марайонци ѿрче ѿчасни круї*, Београдско драмско је извело његов пети драмски комад, *Сабирни ценїар*, у режији Љубомира Драшкића (1989), који опет поставља теме својствене Ковачевићу апсурдисти, „трагичару“ и опсесивном песимисти. То су теме смрти и теме патолошких или блаже речено дисхармоничних породичних односа.¹⁴ Према оцени

¹⁴ Наведене мотиве можемо да препознамо и у комаду *Марайонци ѿрче ѿчасни круї*.

надлежне комисије градског СИЗ-а културе, ова представа проглашена је за једну од најбољих у позоришној сезони. Улазнице за прву репризу продате су одмах након премијере (Пашић 2007: 53). Шта је то привукло публику? Свакако глума Радета Марковића, који је тумачио лик мало живог, мало мртвог професора Михајла Павловића, или улога Властимира Ђузе Стојиљковића, који са лакоћом игра пропалог пијанца „на оном свету“. Представу издваја брз темпо и сценографско решење Велизара Србљановића, који је ликове сместио у две хоризонталне равни, једна је овоземаљска и представља кућу породице Павловића, а друга раван је она куда одлазе мртви, а која је симболично приказана косином, која се спушта преко целе позорнице, на којој се дешавају односи ликова, који нису „преживели“, њихова сећања, кајања, преиспитивања. Душан Ковачевић сматра да драмски писац произлази из једног народа. Бројни театролози наглашавају да је Душан Ковачевић писац нашег менталитета. Вероватно је препознавање, блискост са ликовима, нешто што публику привлачи. Како наглашава театролог Филип Давид, Ковачевићеви јунаци су такође и жртве параноје, манијакалне потребе да се докажу, буде на власти. У ствари, Ковачевић пише о комплексима, о „малом човеку“ заробљеном у амбицији и немоћи. У томе је моћ његових комедија, а *Сабирни центар* се још више поиграва са темама пролазности, лицемерјем и похлепом, док поставка Љубомира Драшкића у њихову тврдоглавост, похлепу и гротескност уноси тугу, поетичност и трагичност. Ово је била изражајно јасна, прецизна, сведена, емотивно јака представа.

Драматизација романа Слободана Селенића *Писмо/глава*¹⁵, у режија Владимира Лазића (1987), и његово сценско извођење на Новој, камерној сцени БДП-а, представља још једну потврду да је специфичност репертоара овог позоришта у разобличавању озбиљних и нагомиланих друштвено-политичких идеја и митова из прошлости. Селенић сукобљава идеје грађанског друштва и обрасце понашања нових фанатичних револуционара комунистичког амбијента и изманипулисане интелектуалце – жртве, које приказује у лику Максимилијана Димитријевића Макија, кога је снажно, енергично и експресивно играо Милан Плештина. Режија Владимира Лазића инсистира на драматично-трагичним елементима ове приче ослањајући се на контрапункт самог романа: писмо/глава, лице/наличје, теза/антитеза, аверс/реверс. Позоришни критичар Владимир Стаменковић високо вреднује ово извођење, називајући га *ојелом* за људе „некада тако стварне, а сада тако истањене у избледеле сенке, чији су нам мотиви поне-

¹⁵ Представа *Писмо/глава*, која је имала премијеру 18. јануара 1987, изведена је преко 150 пута. Драматизацију романа урадила је Дубравка Кнежевић, а поред Милана Плештине у представи су играли: Драгослав Илић, Слободанка Марковић, Љиљана Лашић, Милан Ерак, Зоран Ранкић, Богдан Девић, Добрила Илић, Марија Живановић.

кад разумљиви, често апсурдни, а успомена на њих понижавајуће блиска“ (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 56). Он поготово наглашава модерну и успешну адаптацију романа Дубравке Кнежевић, софистицирану, метафизичку режију Владимира Лазића. „У представи нема ни трага од натуралистичког театра. Она се, напротив приближава форми модерног, ритуалног позоришта: заплет је замењен сликама и одломцима радње са интензивном поетском снагом, са наглашеном метафоричношћу, а основна идеја се изражава подједнако дијалогом и пластичном компонентом представе. У складу са тим од глумца се не тражи да постигну ситнореалистичку животност, већ да покажу истинску супстанцу ликова“ (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 56).

Комад *Дујо њујовање у Јевроју* Стевана Копривице¹⁶ (1987), у режији Егона Савина, разматра у форми фарсе личне и политичке дилеме црногорског књаза Николе Петровића I, кога је маестрално играо Лазар Ристовски. Ово је једна од најуспешнијих и најпопуларнијих представа БДП-а која је играна преко 250 пута, а глумцу Лазару Ристовском омогућила је ширу популарност и улазак у свет филма. Читав заплет Стеван Копривица гради око велике кнежеве бригае како да представи Црну Гору на лондонском сајму. Други ниво радње прати комичне дијалоге између књаза и његове жене књегиње Милене, коју је енергично и истинито играла Весна Чипчић. Али, књаз не жели у „свет“ науком, знањем, економским достигнућима, већ ће Јевропи показати *љејошцу*, коју бира на пригодном избору. Копривица, а поготово режија Егона Савина, фарсу појачава искривљавајући реалност, кокетирајући њоме, чиме је снажно критикује. Тако су *љејошце* или преви-соке, или прениске, предебеле, али књаз ће изабрати *најљејшу* и поносно се сликати са учесницима након успешног „лова на медведе“. Стеван Копривица извргава подсмеху апсолутистичке владаре, стимулишући асоцијације на Броза, њихову самозаљубљеност, самозаборав. Овим репертоарским потезом Београдско драмско поново улази у директан обрачун са стварношћу. Позоришна критика реагује позитивно на ово извођење. Мухарем Первић сматра да се „историјска анегдота“ развила у „веселу друштвену игру“, без баналности и површности, док Копривица спретно барата обрасцима духа и менталитета. „Комад и представа не подлеже духу коме се подсмева и не тражи по сваку цену сатиру, тамо где има места, евентуално, за добробитну поругу“ (Первић 1987: 24).

Већ смо напоменули да је Слободан Стојановић аутентично драматуршко име Београдског драмског. Његов комад *Велики дан*, премијерно

¹⁶ Четири комада Стевана Копривице имала су праизведбе у Београдском драмском позоришту: *Дујо њујовање у Јевроју* (1987), *Јуло ноќиурно* (1987), *Оружје збојом* (1990) и *Пола цене* (2009), комад који има елементе трилера и фантастике, а бави се проблемима и међуљудским односима у савременом потрошачком друштву, у коме је све на продају, и пријатељство и љубав, а врховни бог је новац и интерес.

изведен 1999. године, у режији Радослава Златана Дорића, окупио је велики глумачки ансамбл позоришта (Ђуза Стојиљковић, Божидар Стошић, Марко Живић, Милан Чучиловић...) преиспитујући „велику“ тему бесмисла ратовања. *Велики дан* је симболички повратио глумачку снагу позоришту, али ипак недовољно уверљиво, како су нагласили критичари тога времена. Стојановић, инспирисан *Српском шрилоцијом* Стевана Јаковљевића, радњу комада смешта иза линије фронта две војске: бугарске и српске у Првом светском рату. И ето *чуда*, у непријатељским рововима налазе се војници са веома сличним карактеристикама, слични војницима са српске стране. „Српско јунаштво тако добија наличје, не у зверствима Бугара, већ у открићу вечног проклетства човека коме је рат судбина. Зато редитељ иза херојског налази обичну, а не епску матрицу“ (Милосављевић 1999: 22). Међутим, поред приказивања архетипа, који страдање војника везује за Христово саможртвовање, ова амбициозна поставка пуна патетичних, поетско-киччастих симбола, није успела да оствари дугу извођачку сезону. Како наглашава исти критичар, драмском тексту недостају прави разлози, мотиви због којих човек увек изнова, са истом страшћу убија себи сличне. „Прича о нашем ратовању се опет своди на балкански менталитет [...] зато је она истрошена, док је редитељска поетизација банална“ (Милосављевић 1999: 22). Са тематско-филозофског становишта сматрамо да је извођење овог комада значајно за проучавање репертоарских стремљења БДП-а и из тих разлога смо га уврстили у наше истраживање, независно од неповољних критика.

Нови век човечанству доноси нове проблеме, комуникацијске, психолошке, финансијске, идеолошке. Земље на Балкану „пате“ од проблема транзиције. Горан Марковић, као драмски писац и редитељ, пишући за позориште, покушава да разјасни проблеме савременог човека у прихватању реалности. Све чешће, пише Небојша Брадић у предговору књиге *Драме, осма седмица и грује...* Горана Марковића, само магловито смо свесни околности да не сагледавамо чињенице, а да притом нисмо свесни онога што избегавамо. Ова избегавања могу стварати осећај непоштења и подстаћи разне маневре који путем прикривања поричу или прикривају оно што се догодило. Различити одбрамбени механизми утичу на наш контакт са реалношћу (Брадић 2002: 5). Ту нову реалност, реалност погледа у прошлост, након промена 5. октобра, проучава Горан Марковић у комаду *Пандорина кућија*, који је праизведбу имао 18. јануара 2002. године. Марковића у овом комаду интересује како се болести једног друштва преносе на појединца. „Главни лик, Андрија, писац-дисидент, немилосрдно трага за расцепом у биографији. Писац у највећем делу драме говори о невином човеку који је прогоњен у 'годинама које су појели скакавци'. Драматична окосница комада налази се у појави да су актери драме, укључујући и

Андрију, из сопствених разлога затварали очи пред чињеницама, на основу којих су веома лако могли извести сазнања о сопственој одговорности“ (Брадић 2002: 8). Још један комад Горана Марковића, *Доктор Д*, који је писац и режирао, бави се проблемима појединца заробљеног у окриљу сопствених предрасуда и samozаваравања. Наиме, *Доктор Д* је прича о прогоњеном човеку, који се сакрива и мења идентитет, док на крају сам не поверује да је неко други. Прича се ослања на сличне теме из историје књижевности о промени идентитета, какве су коришћене у Гетеовом *Фаусту*, Стивенсоновом *Доктору Цекилу и мистер Хајду*, па и Андрићевој *Проклетој авлији*. Писца занима како човек још увек није успео да се избори са мрачном сенком у себи, након свих достигнућа које је пружила психоанализа и модерна наука. Међутим, позоришна критичарка Ана Тасић напомиње да, иако је ова представа заинтригирала публику, захваљујући комичним елементима и вештој игри – лежерном nonшаланцијом Драгана Петровића (Доктор Д), писац није успео да превазиђе илустративност и површност у „вођењу“ тако озбиљних и деликатних тема које је отворио. Ипак, ово је значајан пример у остварењу репертоара, који позоришним језиком коментарише савремене „болне“ дилеме индивидуе. Да је Београдско драмско сцена нове домаће драме показује и извођење три комада (*Не играј на Енглезе*¹⁷, *Савршен крој*¹⁸ и *Дневна зајовес*¹⁹) писца најмлађе генерације Владимира Ђурђевића (1977), у режији младе редитељке Сташе Копривице. У овом раду посветићемо се дипломској драми Владимира Ђурђевића *Не играј на Енглезе* (2007), која је од датума премијере до данас распродата. У чему је успех ове представе? Прво, у савременој теми, која је блиска данашњој публици. Паун (Данијел Сич), Буле (Иван Томић) и Пикси (Марко Живић) су три нераздвојна пријатеља, који се окупљају, навијајући за свој фудбалски тим и кладећи се увек на „Енглезе“. То су они момци из нашег данашњег, градског окружења, које потреса летаргија, безвољност, „лажно“ лепо расположење, које се постиже добрим пивом

¹⁷ Трагикомедију *Не играј на Енглезе* видело је преко 30.000 гледалаца од премијере до сада, према речима глумца Марка Живића, а комад је постављен у скоро свим државама насталим после распада СФРЈ.

¹⁸ Представа *Савршен крој* најављује стварање позоришне трилогије *Субјективно с радом* која је настала као одговор на питање: како наставити даље у овим, готово немогућим, условима за рад у позоришту. Поучени заједничким педесетогодишњим искуством, глумци Драган Петровић Пеле и Бода Нинковић одлучили су да остатак свог професионалног живота проведу у раду и искључиво у пројектима који се тичу њих и представљају им задовољство. Уместо комичног правца *Stand-up*, они су решили да створе нови правац, који духовито називају *Sit-down*.

¹⁹ За комад *Дневна зајовес* (режија Марко Манојловић) Владимир Ђурђевић добио је награду „Слободан Селенић“. *Дневна зајовес* је прича о једној херметичној заједници коју чине самохрани отац и његова два сина. Проблеми настају када у њихове животе уђе женска особа, Катарина. Тада на површину испливавају фрустрације, незадовољства, ривалитети између браће, али и оца и синова.

и гледањем утакмице. Линија мањег отпора и пребацивање кривице на другог или друштвене појаве је њихово животно опредељење. Они су тридесетогодишњаци заглављени већ пред првим животним проблемима. Паун је инфериоран пред својом запосленом и богатом супругом, Пикси не успева да се докаже кроз своје бројне љубавне авантуре, док Буле, користећи као „маску“ невине шале, понижава своје најбоље пријатеље. И како у овом реалистичном комаду, режираном у форми телевизијског ситкома²⁰, написаном према Аристотеловом кључу: јединства времена, места и радње, прича одмиче, пријатељство постаје све проблематичније, искреност нестаје, а иза спољашњег понашања ликова се крије мотив: љубоморе, личног незадовољства. Ликови Владимира Ђурђевића су у исто време и трагични и комични и то је оно што публика препознаје. Уз то треба додати да успеху представе доприноси и вртоглаво енергична глума Марка Живића.

Да је БДП позориште савремене српске драме показују и комади Сине Ковачевића и Милице Новковић извођени током шездесетих година постојања позоришта. Ако се позовемо на теорију одраза и теорију обликовања социолошкије уметности Викторије де Александер, која наглашава да уметност увек представља одраз стварности или је преобликује, можемо да закључимо да се Београдско драмско позориште у стварању репертоарске политике водило најсложенијим социолошким, друштвеним, психолошким и филозофским појавама. Ово позориште на садржинском и естетском плану никада није правило превелике и неопроствиве компромисе кокетирајући са публиком и булеварским жанровима.²¹ Једино локацијом оно се налази удаљено од своје публике и других културних дешавања. Идејама оно је у самом центру уметничких *обрачуна*, независно од тога да ли су они утопистички или оствариви. Будућност ће показати колико ће још младих драмских писаца у Србији праизведбе својих првенаца остварити на сценама позоришта на „Црвеном крсту“ – *нашем* Београдском драмском.

²⁰ Ситком је телевизијски жанр заснован на вербалном хумору и камерној атмосфери, са минималним коришћењем мизансцена и декора.

²¹ Једини изузетак је лака комедија *Полџирон* Сине Павића у режији Александра Ђурђевића.

ИЗВОРИ

Архив Музеја позоришне уметности Србије

Колекција аутора: програми и интерне документације Београдског драмског позоришта

ЛИТЕРАТУРА

- Брадић, Небојша. „О саучесништву – записи уз драме Горана Марковића.“ У: Рандељ, Ђорђе (ур.). *Осма седмица и грује драме Горана Марковића*. Нови Сад: ДОО Дневник новине и часописи, 2002.
- Брадић, Небојша. „Увод.“ У: *Београдско драмско позориште 1947–2007*. Прир. Феликс Пашић. Београд: Београдско драмско позориште, 2007.
- Вилар, Жан. *О позоришној традицији*. Београд: Научна књига, 1956.
- ЈОВАНОВИЋ, Зоран Т. *Раде Марковић*. Београд: Савез драмских уметника Србије, 2001.
- ЈОВАНОВИЋ, Зоран Т. *Властимир Ђуза Стојиљковић*. Београд: Савез драмских уметника Србије, 2002.
- Кулунџић, Јосип. „Записи о Аги.“ *Позориште* (септембар–децембар 1964).
- ЛУКЈАНОВА, Тајјана. „Беле руже, нежне руже.“ У: *Београдско драмско позориште 1947–2007*. Прир. Феликс Пашић. Београд: Београдско драмско позориште, 2007.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Црњански и позориште*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Академија уметности, Купола, 1995.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Александар. „О Србима и Бугарима изблиза.“ *Глас јавности* (24. 12. 1999).
- ПАШИЋ, Феликс. „Године.“ У: *Београдско драмско позориште 1947–2007*. Прир. Феликс Пашић. Београд: Београдско драмско позориште, 2007.
- ПАШИЋ, Феликс. „Сведоци и учесници.“ У: *Београдско драмско позориште 1947–2007*. Прир. Феликс Пашић. Београд: Београдско драмско позориште, 2007.
- ПЕРВИЋ, Мухарем. „Лепота за извоз.“ *Вечерње новости* (3. 5. 1987).
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. „Између комедије и драме.“ *Књижевне новине* (23. октобар 1959).
- СТАМЕНКОВИЋ, Владимир. „Очима нове генерације.“ *НИН* (8. 2. 1987).
- СТОЈИЉКОВИЋ, Властимир Ђуза. „Бежте, иду глумци.“ У: *Београдско драмско позориште 1947–2007*. Прир. Феликс Пашић. Београд: Београдско драмско позориште, 2007.
- ТАСИЋ, Ана. „Кривотворење смисла.“ *Политика* (24. 2. 2012).
- ХРИСТИЋ, Јован. „Београдско драмско позориште и његове златне године.“ У: *Београдско драмско позориште 1947–2007*. Прир. Феликс Пашић. Београд: Београдско драмско позориште, 2007.

Maja Ristić

OUR BELGRADE DRAMA THEATER – THEATER OF DOMESTIC DRAMA

Summary

Belgrade Drama Theater, founded in 1947, with its “civic” mission and the mission of a modern theater, brought about an important change and an expressed “otherness” in comparison with the repertoire policy of other Belgrade theaters of the time, primarily Yugoslav Drama Theater and National Theater, which based their concept on performing domestic classical works

and works of Soviet realism in accordance with the cultural politics after the Second World War. The repertoire of this theater strived to portray the problems and fears of an “ordinary man”, a man of capitalism who loses his job, a man in a vortex of family problems, a man as described by Tennessee Williams and Arthur Miller. Relying on reality, naturalness in acting and striving to create a modern theater led to a great prosperity of the Belgrade Drama Theater at the end of the 1950's. Unfortunately, after these golden years this theater, located outside of the center of Belgrade, went through many crises, fluctuations in repertoire tendencies and many changes of managers. It seems that this theater had the greatest number of ups and downs in its history. This was the theater which hosted brilliant actors: Rade and Olivera Marković, Tatjana Lukjanova, and directors: Soja Jovanović, Paolo Magelli, Nikita Milivojević, Egon Savin. It also promoted socially engaged domestic dramas such as “Konak” (“Inn”) by Miloš Crnjanski, “Pismo/glava” (“Heads/tails”) after the novel of the same name by Slobodan Selenić, and many others. This theater also performed contemporary Serbian drama: “Sabirni centar” (“The Meeting Point”) by Dušan Kovačević, “Dugo putovanje u Jevropu” (“A Long Journey to Europe”), “U pola cene” (“Half price”) by Stevan Koprivica, “Veliki dan” (“A Great Day”) by Slobodan Stojanović, “Doktor D” (“Doctor D”) by Goran Marković, “Ne igray na Engleze” (“Don't put your money on England”) by Vladimir Đurđević. This theater has never made great compromises with respect to the artistic form and content. It has always strived for the natural expression and social questioning. Its great contribution to the development of the national culture can be seen in the promotion of the domestic drama, theater beyond naturalism, and liberation of the Serbian theater from stereotypes and a thematic, ideational and non-critical view of the past.

Key words: Belgrade Drama Theater, Serbian drama, engaged theater, natural acting.

ИВАНА МЕДИЋ и ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ БЕГУШ
Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Југоконцерт, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МЈУЗИКЛ У СРБИЈИ У НОВОМ МИЛЕНИЈУМУ: СМЕРНИЦЕ, ДОМЕТИ, ИЗАЗОВИ*

САЖЕТАК: Централна теза овог рада јесте да је мјузикл од почетка XXI века најекспониранiji позоришни жанр у Србији. Носилац експанзије јесте београдско Позориште на Теразијама, у којем се од 2001. уочава планирана стратегија развоја „бродвејског“ мјузикла. Интересовање за мјузикл уочљиво је и изван престонице, те су се позоришта широм Србије упустила у „освајање“ ове позоришне форме.

Након кратког прегледа историјата мјузикла у Србији пре 2000. године, прелазимо на дефинисање мјузикла, али и сродних театарских форми (које се често погрешно називају мјузиклима); затим, разматрамо тренутне домете српског мјузикла и указујемо на најважније проблеме са којима се суочавају глумци, редитељи и продуценти. Напокон, анализирамо три репрезентативна примера српских мјузикала – *Зона Замфиорова* (р. Кокан Младеновић, Позориште на Теразијама), *Главо луда* (р. Никола Булатовић, Позориште на Теразијама) и *Ошац на службеном џуџу* (р. Оливер Фрљић, Атеље 212).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мјузикл, прикази, Бродвеј, Србија, XXI век, позориште.

* Рад је писан у оквиру пројекта Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, финансираног од стране Министарства просвете и науке Републике Србије (бр. 177004 (2011–2014)).

Део истраживања преузет је из рада *L'économie des musicals dans le nouveau millénaire – exemples de la Serbie et de la France* Јелене Јанковић који је одбраћен као завршни рад на Мастер 2 студијама на Универзитету Пари Дофин (Université Paris Dauphine) септембра 2010. године, у оквиру стипендије француске владе, под менторством проф. Гзавијеа Дупуија (Xavier Dupuis).

Дугујемо захвалност глумцима, продуцентима, композиторима, редитељима и организаторима који су се одазвали нашем позиву на разговор или нам уступили материјал: Кокану Младеновићу, Михаилу Вукобратовићу, Ивани Недељковић, Милану Антонићу, Ингеборг Бутер и Ирени Поповић Драговић.

Уводне напомене

Од почетка новог миленијума, мјузикл као позоришна форма доживљава снажну експанзију у Србији, у квантитативном али и квалитативном смислу. Изузетан успех мјузикла *Зона Замфирова* у режији Кока-на Младеновића, који је у 2013. години већ освојио петнаестак награда, укључујући и престижне награде за најбољу представу на фестивалима Стеријино позорје у Новом Саду и Дани комедије у Јагодини, а поред тога проглашен је за једну од три најбоље представе у 2012. години у избору критичара недељника *НИН* (Јевтић 2013), подигао је много прашине међу позоришним посленицима у Србији. Премда су у нашој земљи и раније извођени мјузикли, тек од 2000. године уочава се јасна и планирана стратегија развоја „бродвејског“ мјузикла, који захтева веома високе извођачке и продукцијске стандарде и који је постављен као узор коме се тежи, па и мерило квалитета. Овакав сценско-музичко-играчко-визуелни спектакл захтева подједнака продукцијска улагања као опера или оперета, али је због врсте музике која је у њему заступљена (easy listening, поп, џез и сл.) и начина певања (неимпостирано, „неоперско“ певање) ближи „обичној“ позоришној публици од опере или оперете.

Главна теза овог рада јесте да мјузикл од почетка XXI века постаје најекспониранији позоришни жанр у Србији. Ову промену фокуса је у великој мери изазвао долазак Михаила Вукобратовића на чело београдског Позоришта на Теразијама 2001. године и његова одлука да ово позориште јасно профилише ка мјузиклима – како онима рађеним по иностраној лиценци, тако и према сопственим продукцијама. Тим потезом, Вукобратовић је окренуо Позориште на Теразијама ка жанру који у то време ниједно позориште у Србији није изводило. Његов напор је добио на замаху 2005. када је Позориште на Теразијама, после петнаест година рада у неодговарајућим условима у Установи културе „Вук Караџић“ на Булевару краља Александра, коначно враћено у своју стару, али сада комплетно реновирану и технички опремљену зграду на Теразијама, што је омогућило постављање захтевних музичко-сценских продукција. Ову експанзију и улагање у мјузикл, како продукцијски тако и кадровски, прати и успон статуса Позоришта на Теразијама, које је од институције која је некад сматрана за „булеварско“ позориште, које негује представе сумњивог квалитета, прерасло у водећу позоришну кућу у Београду, чије су представе успешне и код публике и код критике. Можемо рећи да је Позориште на Теразијама у последњих десетак година поставило стандарде које друга позоришта заинтересована за мјузикл сада морају да достигну, уколико желе да се укључе у „тржишну утакмицу“ за придобијање публике.

Мјузикл у Србији

Године 1950. у срцу Београда основано је Хумористично позориште, са идејом да првенствено негује „лаке“ жанрове – комедију, музичку комедију, водвиљ, оперету (РАПАЛИЋ 2009: 18–19). Већ у другој деценији рада, фокус овог позоришта се прогресивно помера од оперете ка америчком мјузиклу. *Оклахома!* Роџерса и Хамерстајна (Rogers and Hammerstein), премијерно изведена 6. марта 1966. године, била је први велики мјузикл на теразијској сцени. Након *Оклахома!* мјузикли заузимају све значајнији место у репертоару, а врхунац овог раног раздобља представља извођење *Приче са западне стране* (*West Side Story*, премијера 31. марта 1968) (РАПАЛИЋ 2009: 19). Уследиле су продукције америчких мјузикала *Пољуби ме, Кејџи* (*Kiss Me, Kate*) са музиком Кола Портера (Cole Porter, премијера 1969), *Hello Dolly* Џерија Хермана (Jerry Herman, 1971) и *Виолиниста на крову* (*Fiddler on the Roof*) Џерија Бока и Џозефа Стајна (Jerry Bock, Joseph Stein, 1972). Продукција мјузикла *Коса* (*Hair*) у Атељеу 212 у режији Мире Траиловић (премијера 19. маја 1969. године) била је прва у једној социјалистичкој земљи, а четврта у свету. По речима Јована Ћирилова, „[б]ило је то време кад смо у многим елементима били испред Европе и света“ (Ћирилов 2009).

Распад Југославије и криза која је уследила у земљи током деведесетих година прошлог века донели су много проблема српским позориштима. Као одговор на ситуацију и на „колективну психозу“, позоришта су бирала обично два пута: први је водио ка класичном репертоару, а други ка популистичкој забави. Период након 2000. године карактерише се новим замахом и великим радовима на обнови и изградњи културних установа, посебно у Београду где је 2003. завршена нова зграда Југословенског драмског позоришта, а 2004. отворена велелепна Београдска арена (данас Комбанк арена) као место резервисано за велике спортске али и музичко-сценске спектакле, омогућајући долазак међународних продукција на турнеји, међу којима је био и мјузикл *Матта мија!*. Године 2005. завршена је реконструкција Камерне опере Мадленијанум, једине приватне оперске куће у Србији која је, сада под називом Опера и театар Мадленијанум, такође спремно закорачила у постављање сложених музичко-сценских остварења као што је мјузикл *Les misérables* Бублила и Шенберга (Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg), премијерно изведен на овој сцени 2007, односно мјузикл *Ребека* Кунца и Леваија (Michael Kunze, Sylvester Levay), чија је премијера одржана почетком 2013. године.

Посебан случај представљају дечија позоришта, где има представа које су назване мјузиклима (*Том Сојер и ђавоља њосла* у Позоришту Бошко Буха, *Чудне љубави* у Малом позоришту Душко Радовић, *Шехерезада* у Позоришту за децу Крагујевац итд.). Поново се стиче утисак да је Позо-

риште на Теразијама „задало домаћи задатак“ другим позориштима својим амбициозним мјузиклом за децу *На слово на слово*, премијерно изведеним 17. априла 2010. године.

Поред Београда и Новог Сада, и у другим градовима широм Србије од почетка миленијума, а нарочито од 2010. године, учени су покушаји да се „освоји“ жанр мјузикла, те да се и публици изван великих центара омогући уживање у оваквом спектаклу. Ради илустрације тезе о експанзији жанра, наведимо (вероватно некомплетан) списак српских позоришта која су од 2001. године покушала да поставе мјузикле, са више или мање успеха (Табела 1):

Табела 1: Мјузикли у Србији у XXI веку

Институција	Град	Представа	Редитељ	Сезона
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Бриљантин</i>	Михаило Вукобратовић	2001/2002
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Пољуби ме, Кејџи</i>	Димитрије Јовановић	2002/2003
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Цијани леће у небо</i>	Владимир Лазић	2003/2004
Позориште на Теразијама	Београд	<i>A Chorus Line</i>	Михаило Вукобратовић	2005/2006
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Сјуси се на земљу</i>	Југ Радивојевић	2005/2006
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Чикао</i>	Кокан Младеновић	2006/2007
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Неки њо воле вруће</i>	Раде Марјановић, Светислав Гонцић, Соја Јовановић	2006/2007
Мадленијанум	Земун	<i>Les misérables</i>	Небојша Брадић	2007/2008
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Кабаре</i>	Чет Вокер	2007/2008
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Маршјонци њрче њочасни круи</i>	Кокан Младеновић	2007/2008
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Бриљантин</i>	Михаило Вукобратовић	2008/2009
Звездара театар	Београд	<i>Несврсијана сирана музике</i>	Драган Јовановић, Владимир Манчић	2008/2009
Позориште на Теразијама	Београд	<i>На слово на слово</i>	Даријан Михаиловић	2009/2010
Атеље 212	Београд	<i>Коса</i>	Кокан Младеновић	2009/2010
Позориште на Теразијама / Будва Град Театар	Београд	<i>Глорија</i>	Ива Милошевић	2010/2011

Београдско драмско позориште	Београд	<i>Буђење пролећа</i>	Небојша Брадић	2010/2011
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Продуцентии</i>	Југ Радивојевић	2010/2011
Шабачко позориште	Шабац	<i>La vie bohème (Rent)</i>	Лука Миховиловић	2010/2011
Позориште за децу Крагујевац	Крагујевац	<i>Шехерезада</i>	Пјер Валтер Полиц	2010/2011
Позориште Бошко Буха	Београд	<i>Том Сојер и ђавоља посла</i>	Јован Грујић	2010/2011
Мало позориште Душко Радовић	Београд	<i>Чудне љубави</i>	Ђурђа Тешић	2010/2011
Новосадско позориште / Номус	Нови Сад	<i>Чаробњак из Оза</i>	Золтан Пушкаш	2010/2011
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Главо луда</i>	Никола Булатовић	2012/2013
Позориште на Теразијама	Београд	<i>Зона Замфирова</i>	Кокан Младеновић	2012/2013
Мадленијанум	Земун	<i>Ребека</i>	Небојша Брадић	2012/2013
Књажевско српски театар	Крагујевац	<i>До толе коже</i>	Пјер Валтер Полиц	2012/2013
Новосадско позориште / Номус	Нови Сад	<i>West Side Story</i>	Виктор Нађ	2012/2013
Крушевачко позориште	Крушевац	<i>Ми чекамо бебу</i>	Владимир Попадић	2012/2013
Позориште младих	Нови Сад	<i>Annie Jr.</i>	Драган Стојменовић	2012/2013
Народно позориште Стерија	Вршац	<i>Љубав (Кариџа за њуџ у рај)</i>	Иван Ђорђевић	2012/2013

Шта је, дакле, мјузикл?

При покушају да се одговори на питање „шта је мјузикл“, суочавамо се са бројним недоумицама. Довољно је погледати које су представе играле на великој сцени Позоришта на Теразијама у периоду од пресељења у реновирану зграду до данас, да би се стекао утисак о жанровској ширини коју пружа музички театар у својим појавностима. Највише је, наравно, комада који су окарактерисани као **мјузикли** (*A Chorus Line*, *Сјусти се на Земљу*, *Чикаџо*, *Неки то воле вруће*, *Мартионци* *тврче почасни круи*, *Бриљантин*, *Цијани леће у небо*, *На слово на слово*, *Глорија*, *Продуцентии*, *Зона Замфирова*), али присутне су и **ревије** (*Свейлосии позорнице*, *Под сјајем звезда*), **музичка комедија** (*Хероји*), **музичка мелодрама** (*La Strada*), **музичка трајикомедија** (*Свадба у кујаишлу*) и **музичка драма** (*Грк Зорба*), па чак и **балет** (*La capinera*). Посебну (под)врсту представљају музичко-сценске представе **кабаретској** типа; међутим, оне нису уврштене у ово разматрање јер не доносе „ауру“ престижа, значаја и гламурозности, која

је у великој мери заслужна за успех „великог“ мјузикла у Србији у новом миленијуму.

Ален Перу (Alain Perroux) примећује да је „веома тешко дати једноставну дефиницију која би ограничила дато подручје и која би разликовала мјузикл од других форми музичког позоришта“ (2009: 12). Он наводи неколико дефиниција:

- „Мјузикл: позоришни или филмски спектакл у којем се мешају музика, песма, плес и текст који је заснован на непрекинутој наративи (за разлику од *мјузикхола*).“ (*Le Robert, dictionnaire de la langue française*);
- „Мјузикл: сценска, телевизијска или филмска продукција у којој се користе песме у популарном стилу – као и дијалози, опционално – било да би се испричала нека прича (’књижевни мјузикли’), било да би се експонирали таленти аутора и извођача (’ревије’).“ (John Kenrick, *Musical Theater: a History*);
- „Бродвејски мјузикл је увек представљао јединствену мешавину високе и популарне уметности, музике и комедије, бизниса и шоуа.“ (Michael Kantor, *Broadway: the American Musical*);
- „Постоји само један неопходан елемент који мјузикл треба да садржи: то је музика.“ (Oscar Hammerstein II) (PERROUX 2009: 10–12).

Редитељ Михаило Вукобратовић уочава да се мјузикл претежно посматра као позоришни *жанр*; међутим, по њему, **мјузикл је шири појам од жанра**: „Мислим да је мјузикл више од *жанра*, да је то *вид* или *облик* позоришта, пошто у мјузиклу имате и комедију, и драму... Не може се рећи да је *Кабаре* у драмском смислу ’лаки жанр’ – то је једна озбиљна драма – или *A Chorus Line*, који је документарна драма, или *Чикаџо*, који је водвиљ. Дакле, имате различите позоришне жанрове унутар мјузикла“ (Јанковић 2010: 94).

Терминолошки „Гордијев чвор“ није лако размрсити зато је што коришћење појединих термина условљено локалном праксом, односно позоришном традицијом у датој земљи. На пример, у српској теорији и пракси присутан је широк распон музичко-сценских типова. **Комаг с њевањем**, као историјски први тип музичко-сценских представа на српским сценама од XVIII века, представља сценско дело у прози праћено музичким тачкама – солистичким, хорским, плесним и оркестарским. За разлику од њега, **ревија** се карактерише низом одвојених „нумера“ (песама, балетских тачака) које имају декоративну а не драмску функцију, а које су повезане мање или више кохерентним текстом.

Када је реч о **мјузиклу**, угледне личности из наше позоришне средине ту мисле пре свега на „бродвејски мјузикл“, то јест на тип спектакла који

је потекао из англосаксонског света. Он се може поистоветити са такозваним **књижевним мјузиклом** (енг. *book musical*), који настаје адаптацијом мотива и ликова из класичне књижевности и њиховим подвргавањем законитостима музичке представе. Наведимо као пример Шекспирове комаде (William Shakespeare): драма *Ромео и Јулија* послужила је као основа за мјузикл *Прича са зајадне сџиране*, а комедија *Укроћена њоройаг* постала је мјузикл *Пољуби ме, Кејџи*. Ова врста мјузикла сматра се референтном тачком, „идеалним“ типом музичког театра. Посебну подврсту представља мјузикл базиран на већ постојећим популарним песмама, које су, међутим, преаранжиране и дописана им је нова, оригинална прича. Овакав тип мјузикла може бити блискији ревијском или бродвејском типу, у зависности од амбиција и уметничких способности његових аутора. Док је у англосаксонском свету постављен велики број оваквих мјузикала (*We Will Rock You* на музику групе Queen, *Mamma Mia!* на музику групе ABBA, *Rock of Ages* на музику хард рок бендова итд.), код нас су овакви примери малобројни и појављују се тек у освит новог миленијума (почев од *Луџке са насловне сџиране*, на музику групе Рибља чорба, крајем деведесетих).

Још једна врста музичког позоришта, насталог у Немачкој, јесте „брехтовски мјузикл“, који је проистекао из сарадње драмског писца Бертолта Брехта (Bertolt [Berthold] Brecht) и композитора Курта Вајла (Kurt Weill) између два светска рата. Њихова дела су заснована на постулатима „епског театра“, чији је Брехт био најистакнутији представник, а који се одликује одбацивањем натурализма и укидањем позоришне илузије, као и израженом друштвеном критиком. Најпознатији њихов мјузикл је *Ојера за три гроша* (*Die Dreigroschenoper*, 1928), настао као адаптација дела из XVIII века – *Просјачке ојере* Џона Геја (*The Beggar's Opera*, John Gay). *Ојера за три гроша* један је од раних примера модерног мјузикла, а партитура је инспирисана цезом. Одједи брехтовског мјузикла се у новом миленијуму посебно осећају у представама на репертоару Атељеа 212, о чему ће касније бити речи.

Треба напоменути да у континенталној Европи англоамерички термин **мјузикл** није општеприхваћен: на пример, у Француској се уместо њега користи израз ***la comédie musicale*** (*музичка комедија*) којим су обухваћена врло разнородна дела – укључујући и она која нису комедије у правом смислу те речи (LAVARRE 2009). Ова термилошка разлика „прикрива“ структурну, па и квалитативну разлику која лежи у чињеници да се у Француској овај израз најчешће користи за описивање огромних продукција које се играју на стадионима и у спортским халама, а не у позориштима, те које би одговарале предимензионираним **ревијама** у нашој терминологији. У спектаклима овог типа главне улоге играју певачи, а не глумци, јер њихова суштина лежи у снимљеном албуму (аудио-CD) са оригинално компонова-

ном музиком, који се захваљујући огромној рекламној кампањи продаје у милионским тиражима, на шта се надовезује и продаја видео-снимка представе. Поједина дела овог жанра, пре свега *Notre-Dame de Paris* Лика Пламондона (Luc Plamondon) и Рикарда Кочијантеа (Riccardo Cocciante) лабаво заснован на роману *Звонар Бојородичине цркве* Виктора Игоа, постигла су огроман успех на планетарном нивоу. Међутим, са великом кризом дискографске индустрије у последњих неколико година ова подврста мјузикла је доведена у питање, јер продаја компакт-дискова не може да надомести високе трошкове рекламне кампање и да донесе профит приватним продуцентима који стоје иза таквих спектакала. Важно је рећи да овај тип „мјузикла“ наилази у самој Француској на гнушање позоришних чистунаца, пре свега због свог изразито комерцијалног, масовног карактера.

Алан Перу, који доследно користи израз *la comédie musicale* којим описује **англоамерички мјузикл**, даје дефиницију која делује најцелисходније и у којој обједињује „ревијални“ и „књижевни“ мјузикл:

Мјузикл је вид позоришне представе чији саставни део чине музичке нумере, певане или плесане. Ове нумере су често дате у форми „сонгова“ тј. песама које изводи један или више ликова. Када је реч о плесним деловима, они често представљају наставак најатрактивнијих „сонгова“. [...]

Разликујемо две главне „породице“: *мјузикле* који развијају једну наративну линију и у којима су „сонгови“ уметнути на најприроднији могући начин (то је оно што Англо-Саксонци називају *књижевним мјузиклом*) и дела која се састоје од низа забавних сцена повезаних лабавом радњом, а које у први план стављају интерпретаторе, па су на тај начин блиска *ревији* (PERROUX 2009: 15–16).

Када је реч о српској музичкој сцени, редитељ Кокан Младеновић истиче:

Тек са отварањем нове зграде Позоришта на Теразијама стекли су се услови да се поставе на сцену мјузикли у оном смислу како их третира теорија драме и теорија музике, то јест да то буде једна **заокружена целина са потпуно равноправним музичко-плесним и драмским деловима**. И мој озбиљан проблем у раду са нашим глумцима је био управо то појашњење да условност жанра диктира то да је **сонг, у ствари, певани дијалог или певани монолог; да постоји континуитет развоја драмске радње са свим оним карактеристикама које постоје у реалистичком драмском позоришту, с тим што је форма изражавања драмске ситуације у овом жанру везана за музику, певање и плес**. Зауставити драмску радњу кроз певану форму значи истовремено и урушити мјузикл. Самим тим се мења и начин глумачке игре: од те готово наслеђене „ревијалности“ у глумачкој интерпретацији, која упућује на вулгарно додворавање публици, морали смо да направимо озбиљан заокрет према **драмском тумачењу ликова који се изражавају кроз певање и плес** – задовољавајући све основне потребе психолошког реа-

лизма, и кроз анализу драмског лика и драмске ситуације која је примеренија драмском неголи музичком позоришту (Јанковић 2010: 85).

Дакле, у нашој земљи се англоамерички термин *мјузикл* од почетка новог миленијума првенствено користи како би се описао један изузетно комплексан тип позоришта – мисли се на „бродвејски“ или „књижевни“ мјузикл који се налази на врху пирамиде музичког театра. У оваквој позоришној форми, певане нумере су у функцији драмске радње, другим речима, морају бити и отпеване и „одглумљене“. Међусобни однос певања и драме у оваквој концепцији мјузикла близак је опери моцартовског и вердијевског типа. Чак се ни кореографске нумере, масовне сцене итд. не сматрају пуком декорацијом, већ су и оне у функцији драмске радње. **Музичке ревије, као некада доминантан тип мјузикла на београдским сценама, полако одлазе у заборав као „нижа врста“ музичко-сценског израза.** У том смислу, врло је занимљиво посматрати дела српских аутора која су у новом миленијуму окарактерисана као мјузикли: може се рећи да коришћење баш овог термина, а не неког другог, демонстрира **озбиљност намере**, односно покушаја да се направи *бродвејски сиекшакл – али наши!*

Поред већ наведених критеријума за класификацију мјузикала према садржају, све досад набројане мјузикле који су извођени на српским позоришним сценама можемо разврстати и према продукционом критеријуму (Табела 2):

Табела 2: Класификација мјузикла према продукционом критеријуму

ТИП МЈУЗИКЛА	ПРИМЕРИ
Лиценцни мјузикл у којем све мора дословно да се пренесе, од музике преко кореографије до сцене и костима; превод на локални језик такође подлеже ауторизацији, а у неким случајевима мора обавезно да се задржи наслов у оригиналу.	<i>A Chorus Line</i> (Позориште на Теразијама), <i>Продуценти</i> (Позориште на Теразијама), <i>Les misérables</i> (Мадленијанум) – у случају потоњег, није дозвољено да се користи српски превод <i>Јагници</i> који је усвојен у вези са истоименим романом Виктора Игоа [Victor Hugo]!
Лиценцни мјузикл у којем се претежно задржава музичка партитура, а остале компоненте извођења могу да се мењају.	<i>Буђење њролећа</i> (БДП), <i>Чикаџо</i> (Позориште на Теразијама), <i>Коса</i> (Атеље 212), <i>Кабаре</i> (Позориште на Теразијама), <i>Неки њо воле вруће</i> (Позориште на Теразијама) итд.
Оригинални српски мјузикл базиран на књижевном, филмском и/или драмском делу.	<i>Марашонци</i> (Позориште на Теразијама), <i>Отац на службеном њују</i> (Атеље 212), <i>Глорија</i> (Позориште на Теразијама), <i>Зона Замфирова</i> (Позориште на Теразијама), <i>До толе коже</i> (Књажевско-српски театар, Крагујевац) итд.
Оригинални српски мјузикл базиран на адаптацији познатих, популарних песама аутора из Србије и региона.	<i>Лујка са насловне сиране</i> (Позориште на Теразијама), <i>Главо луда</i> (Позориште на Теразијама), <i>Љубав</i> (Позориште Стерија, Вршац) итд.
Оригинални српски мјузикл са музиком и текстом специјално писаним за потребе те продукције.	<i>Сиуси се на Земљу</i> (Позориште на Теразијама).

Проблеми репертоарској позоришћу

Према Роберу Лакому (Robert Lacombe), модел глумачког ансамбла, формиран према основама које су поставили Станиславски и Немирович Данченко у Москви, и данас је доминантан у Европи (2004: 87). Овај модел дубоко је везан за традицију, за престиж и, наравно, за високе износе субвенција. Типично репертоарско позориште често поседује снажну уметничку естетику, његове продукције се налазе на репертоару у дужем временском периоду, а такође настоји да створи публику која ће му бити верна. Када је реч о музичким позориштима, чак и у политички тако различитим земљама као што су Немачка, Мађарска или Пољска, присутан је модел „гломазног“ репертоарског позоришта са великим бројем стално запослених уметника. Продукције се обично изводе у матичној позоришној згради, а турнеје су реткост. У свакој сезони, на репертоару је двадесетак представа, од којих су неке премијерне продукције, док су друге репризе успешних продукција из ранијих сезона. Ове представе се изводе наизменично, што намеће потребу да се стално мења декор на сцени. Најчешће су оваква позоришта заступљена у већим градовима и обухватају под једним кровом различите ансамбле: позоришни, оперски, балетски, хорски, оркестарски.

У нашој земљи, примери оваквих кућа су два народна позоришта у Београду и Новом Саду (које финансира Република Србија), али и Позориште на Теразијама, које једино од позоришта на буџету Града Београда има четири ансамбла са преко 150 запослених. Највећи број запослених – око 110 особа – јесу чланови четири ансамбла позоришта (балетског, драмског, оркестарског и хорског). По мишљењу Михаила Вукобратовића, који је више од деценије био управник ове куће, то је неопходно да би се испоштовали стандарди које музичко позориште, односно мјузикл, тражи (ВУКОБРАТОВИЋ 2010). У условима рада у репертоарском позоришту, Вукобратовић је посветио пажњу формирању ансамбала који могу својим специфичним способностима да одговоре продукцијама мјузикала. Поред тога, пажња је посвећена и додатној едукацији чланова хорског, драмског и балетског ансамбла, јер у Србији не постоји посебна школа за мјузикл и сродне жанрове. Глумци, али и чланови хора, похађају часове балета и цез балета; глумци и балетани вежбају певање са диригентима и репетиторима. Поготово се од глумаца који играју у мјузиклима очекује да стално раде на свом певачком и играчком усавршавању, јер се томе не посвећује готово никаква пажња на студијама глуме. Чланови балетског и хорског ансамбла, поред својих примарних задатака, често добијају споредне говорне, „драмске“ улоге. Евидентан је покушај да се ансамбли „приближе“ у својим извођачким способностима – а то доприноси побољшању општег извођачког нивоа.

Дакле, у случају Позоришта на Теразијама, модел репертоарског позоришта се показао као добар, јер је омогућио подизање квалитета извођења кроз перманентну едукацију ансамбла. Захваљујући оваквом систему рада, било је могуће да чланови глумачког и хорског ансамбла, од којих већина никада није похађала балетску школу, након годину дана интензивних проба савладају захтевне кореографије и релативно успешно одиграју мјузикл *A Chorus Line*, у којем је акценат на животним и професионалним судбинама балетских играча (МЕДЕНИЦА 2005). С друге стране, поставка мјузикла *Буђење њролећа* у режији Небојше Брадића у Београдском драмском позоришту, које није примарно усмерено ка овој позоришној форми (већ је, напротив, деценијама посматрано као „озбиљан“ пандан „неозбиљном“ Позоришту на Теразијама), показала је да глумци који нису подвргнути певачком и играчком „тренингу“ какав се спроводи на Теразијама углавном нису у стању да на адекватан начин одговоре захтевима мјузикла. Отуда су њихови извођачки (првенствено певачки) домети били веома неуједначени, што је утицало на укупну рецепцију ове представе (ЈЕВТИЋ 2010).

Ретки су примери глумаца који су се, без посебне припреме, само захваљујући снази свог талента и укупној уметничкој изграђености, врло брзо прилагодили специфичностима мјузикла. Као најсјајнији пример можемо издвојити Небојшу Дугалића, члана Народног позоришта и редовног професора на Академији уметности у Београду, који успешно гостује у Позоришту на Теразијама, где игра две главне улоге – Макса Бјалистока у мјузиклу *Продуценти* и Хаџи Замфира у мјузиклу *Зона Замфирова* (за потоњу улогу је награђен Стеријиним наградом за 2013. годину).

Модел репертоарског позоришта какво се негује у Србији у супротности је са англоамеричким, „бродвејским“ моделом експлоатације мјузикла који се заснива на *ad hoc* продукцијама, за које се посебно формирају извођачке екипе. У оваквом систему, представе се играју у једном позоришту из вечери у вече у дужем временском периоду (и до неколико година), често са алтернативним поделама – и тако све док има довољно интересовања за дату представу. Због тога се редитељ Кокан Младеновић отворено супротставља репертоарском моделу рада, поготову када су у питању успешне представе које позоришним кућама могу потенцијално да донесу знатну финансијску добит и медијску пажњу:

Код нас, не можете играти једну представу, била она и најбоља и најтраженија што се тржишта тиче, више од десет пута месечно, јер имате и на десетине других наслова на репертоару које морате да играте. Не постоји ниједна позоришна кућа у Србији оспособљена за играње представа у континуитету, у великим блоковима, нити било која сала од угледа и са адекватним техничким условима коју нека компанија или неки продукцијски тим може

да изнајми да у њој игра одређену представу месец, два, годину, пет, онолико колико публике има и колико представа завређује да буде играна. [...] С обзиром на то да морате да негујете континуитет и свих осталих наслова на репертоару, морате да на своју штету обуздате број играња и пласман представе да би репертоарско позориште као такво могло да функционише (ЈАНКОВИЋ 2010: 91).

Специфичан случај представља Опера и театар Мадленијанум. Према да ова кућа нема стални ансамбл већ се извођачи ангажују за потребе појединачних продукција, позориште ипак функционише по репертоарском моделу. Због тога, *ad hoc* окупљени ансамбл нема могућност да у континуитету игра одређену представу, према гореописаном англосаксонском моделу; а, с друге стране, нема ни перманентног усавршавања извођача карактеристичног за Теразије. Неуједначеност глумачких, играчких и певачких домета потенцирана је тиме што се по уговору ангажују уметници од којих су неки првенствено певачи, други првенствено глумци, а већина није прошла додатну обуку за мјузикл. Због тога је критичарка Зорица Премате уочила:

Улоге у мјузиклу *Јагници* су тумачили глумци и певачи. Због мозаичности сценских збивања и брзине одвијања драмске радње, као и због релативно високих вокалних захтева, имам утисак да су свој посао на премијери боље урадили певачи него глумци“ (ПРЕМАТЕ 2007).

Примери усџешних српских мјузикала

На примерима три скорашња, веома успешна српска мјузикла, приказаћемо који су тренутни извођачки и уметнички домети овог жанра у Србији. При избору примера руководиле смо се, како критеријумом успешности (све ове представе се играју „на карту више“, а критичарска рецепција је претежно повољна), тако и жанровском разноликошћу: *Зона Замфирова* је одабрана као пример књижевног мјузикла, *Главо луда* као пример мјузикла „дописаног“ на већ постојећу музику, док *Ошцац на службеном њушу* отелотворује тип брехтовског мјузикла.

А) *Зона Замфирова* – „бродвејски мјузикл“, подврста „књижевни мјузикл“. Према истоименом роману Стевана Сремца текст написао Кокан Младеновић. Сонгови: Марко Грубић (музика) и Кокан Младеновић (текст). Режија Кокан Младеновић.

Уместо да реплицирају стереотипну, романтично идеализовану, политички умивену и драматуршки поједностављену верзију Сремчевог класика, карактеристичну за филмски „блокбастер“ *Здравка Шотре* из 2002.

године, редитељ Кокан Младеновић и његови сарадници определили су се да снажно заостре друштвени и класни сукоб, који онемогућава љубавну везу између занатлије Манета и пребогате Зоне. Радња је измештена у период непосредно после ослобођења Ниша од турске власти, периода у којем је редитељ пронашао бројне паралеле са данашњим контекстом. То је доба „транзиције“ из феудалног у капиталистичко друштвено уређење, доба индустријализације али и „тајкунизације“ Србије, у којој се формира слој бескрупулозних нових богаташа. Класна и социјална заостреност додатно је потенцирана језичким раслојавањем, те угњетени слој малих занатлија и радника говори нишким дијалектом, док нова елита (покушава да) говори књижевним српским језиком, прожетим великим бројем насилно имплементираних туђица, што производи комичне ефекте.

Зона, кћерка локалног „тајкуна“ Хаџи Замфира, није пасивна, немушта лепотица, већ девојка огорчена због изолације у којој живи и спремна да се бори за своју љубав. Лик Манулаћа, Манетовог ривала, такође је преосмишљен: у Младеновићевој концепцији он више није комично карикирани „тагин синчић“, већ превејани и декадентни махер којег првенствено занима Хаџи Замфиров новац. Након много перипетија и скандала, у којима су нарушене јавне репутације и Зоне и Манета и Замфира и Манулаћа, права љубав тријумфује.

Према драматургији и међусобном односу литерарне, сценске и музичке компоненте, *Зона Замфирова* у потпуности одговара типу књижевног бродвејског мјузикла. Све музичке нумере у потпуности су интегрисане у радњу: крећу се у распону од „античког хора“ (*Те ја долази, Угавила се*), преко масовних сцена у којима се преламају кључни моменти радње (*Побеуља*), до солистичких наступа, дуета и ансамбала у којима се разоткривају мотиви и намере (*На леиу њлаву Нишаву, Докин њлан*) или међусобни односи протагониста (*Нека вода носи*). Готово сваки протагониста има свој лајтмотив или лајтнумеру, а многе нумере су приликом понављања драмски преосмишљене: на пример, бр. 14 *Немој* (у којој Хаџи Замфир наређује Манету да се клони Зоне) трансформише се у бр. 21 *Реци га* (у којој Замфир преклиње Манета да се ожени „осрамоћеном“ Зоном); последњи хорски сегмент прве нумере *Те ја долази* еволуира у нумеру 17, *Револуција*, у којој занатлије одлучују да се освете Замфиру за сва понижења; љубавни дует бр. 7 *Што љубав може, она што и сме* трансформише се у бр. 16 *Јер ја само тебе мрзим*, у којој се Зона и Мане међусобно оптужују за емотивну издају.

Велики извођачки ансамбл готово у потпуности је сачињен од уметника стално запослених у Позоришту на Теразијама. Малобројни гостујући глумци углавном су из редова уметника који су стасали на Теразијама, а затим променили кућу или прешли у статус слободних уметника (Иван

Босиљчић, Даница Максимовић), или су већ били хонорарно ангажовани у мјузиклима Позоришта на Теразијама (Небојша Дугалић). Веома високи појединачни и групни извођачки дometи, као и за наше услове изузетан продукциони ниво, показују да се у случају Позоришта на Теразијама десетогодишње улагање у развој сопствених извођачких и продукционих снага и те како исплатило.

Б) *Главо луда* – „бродвејски мјузикл“ према популарним песмама које интерпретира Здравко Чолић. Према идеји Николе Булатовића текст написали Никола Булатовић, Наташа Дракулић и Даница Николић Николић. Аутори песама: Бора Ђорђевић, Арсен Дедић, Корнелије Ковач, Кемал Монтено, Горан Бреговић и други. Аранжман Иван Илић. Режија Никола Булатовић.

Попут *Зоне Замфирове*, и мјузикл *Главо луда* представља одјек и осавремењену верзију Шекспирове драме *Ромео и Јулија*. Љубавна прича Луке и Иване, двоје младих студената из неименованог града у провинцији (али са јасним референцама на Крагујевац), смештена је у осамдесете године прошлог века. Њихова веза пролази кроз бројна искушења, пре свега услед противљења њихових родитеља због класних и друштвених разлика (Иванин отац је директор фабрике аутомобила у којој Лукина мајка ради као кафе-куварица), а потом и због Лукине амбиције да постане рок звезда у Београду. Млади јунак пролази кроз тежак период сазревања, на свом путу (који га води преко Београда у Лондон) доживљава бројна професионална и емотивна разочарења, да би на крају тријумфовао – концертном на Маракани, али и повратком у загрљај вољене девојке.

Представа је веома допадљива, иако има драматуршке недостатке. Основни проблем, као и у другим мјузиклима овог типа (не само код нас), лежи у томе што коришћене песме, иако лепе и популарне, немају изразит драмски потенцијал; оне нису саставни део радње, већ имају претежно декоративан карактер. Можда би радикалнији аранжерски поступак допринео већој кохерентности представе, али стиче се утисак да се аутори нису усудили да „дирају у светињу“, тј. у песме које сви и данас воле и радо слушају. Такође, пошто је већина песама љубавног карактера, скоро све их изводи тумач главне улоге, солистички или у дуетима, због чега нема довољно музичке разноликости.

Када је реч о извођењу, глумачки ансамбл који је оформљен путем аудиција, претежно од глумаца који нису у сталном ангажману у Позоришту на Теразијама, није успео у потпуности да одговори захтевима мјузикла. Ово се посебно односи на главну јунакињу у тумачењу Јелене Трукуље, која је вокално најслабија у подели. То што је карактер представе више ревијалан него „књижевни“ представља слабост утолико што ниједан

од извођача нема сценску харизму и вокалне способности као „Чола“, генијални интерпретатор који је био у стању да песмама различитих аутора „удахне душу“ и учини их хитовима за сва времена.

Ипак, *Главо луда* има и добрих страна: песме *Твоје очи*, *Зајрли ме* и *Ти си ми у крви* као „лајт теме“ љубави Иване и Луке, као и песма *Ивана* као „break-up song“, функционишу на начин правих сонгова у „бродвејском“ мјузиклу јер доносе емотивне врхунце односа главних протагониста. Исто се може рећи и за медли *Африка/Друже Тийо, ми ти се кунемо* који представља надреалну „портрет-нумеру“ Иваниног оца, износећи на видело његове унутрашње страхове који се преламају на породичне односе. Духовита сценска и аранжерска решења доноси сцена завођења уз песму *Живиш у облацима, мала*. Напокон, штета је што однос Луке и његове пожртвоване самохране мајке, којој син слама срце како својом љубављу према Ивани тако и одлуком да напусти факултет и изабере трновит пут до музичке славе, није одсликан у некој нумери са више драмског потенцијала од *Девојчице*¹.

Као још један квалитет овог мјузикла истиче се и његов претежно лак и лепршав карактер, одсуство било какве вулгарности и извесна наивност главних јунака што га чини прилагођеним младој, тинејџерској публици, којој је ова представа првенствено и намењена.

В) *Отац на службеном њуџу* – „брехтовски мјузикл“. Према сценарију Абдулаха Сидрана за филм Емира Кустурице текст адаптирао Оливер Фрљић. Драматург Јелена Мијовић. Сонгови: Ирена Поповић Драговић (музика) и Оливер Фрљић (текст). Режија Оливер Фрљић.

Позната прича о оцу једне сарајевске породице који у периоду после Другог светског рата завршава на Голем отоку, те о утицају политике на животе обичних људи, захваљујући редитељу Оливеру Фрљићу доживела је веома занимљиву транспозицију у жанр брехтовског мјузикла. Поред вечне актуелности друштвено-критичке теме о сукобу појединца и идеологије, Фрљић интерполира у текст Абдулаха Сидрана сонгове, за које је сâм написао текст, а музику наменски компоновала Ирена Поповић Драговић. О амбициозности подухвата сведочи и то што је Атеље 212 објавио и компакт-диск са музиком из представе, што је преседан у нашој средини.

Отклон од позоришног реализма и „онеобичење“ као карактеристика брехтовског театра постигнути су на тај начин што главног јунака-приповедача Дина Зоља, који у време догађаја о којима се прича у пред-

¹ Ова нумера је настала на основу песме *Мађарица* за коју је музику написао Момчило Бајагић Бајага, а оригинални текст Ђорђе Балашевић. Како Балашевић није дозволио коришћење својих стихова у представи *Главо луда*, написан је потпуно нови текст на исту музику.

стави има осам година, маестрално тумачи ветеран београдског глумишта Властимир Ђуза Стојиљковић. Према речима критичарке Ане Тасић, овакав избор „има снажну сценску потенцију јер ствара сталну дистанцу према игри, у брехтовском смислу. Гледалац непрестано има свест о томе да гледа старијег глумца који игра дечака, па је зато активнији његов критички однос према радњи коју прати на сцени“ (ТАСИЋ 2011).

Музика у представи *Отац на службеном њуџу* није само пратња драмске радње, већ се у сонговима прелама врхунац емотивног набоја. Поред стихова који су наменски писани за потребе овако постављене драматургије, успеху намере у великој мери доприноси и „сценична“ музика Ирене Поповић Драговић, која може да подмири потребе позоришта за широким дијапазоном емоција. Композиторка се лако и природно изражава у малој форми (сонгу, инструменталној сличици), али ти фрагменти често представљају део целине у чијем контексту добијају ново, потпуније значење. Вокалне интерпретације глумаца који учествују у овој представи и које су забележене и на компакт-диску, остављају снажан утисак на слушаоца јер су песме отпеване „из лика“ и приморавају гледаоца да проживи драму тог јунака или јунакиње заједно с њим/њом.

У погледу музичке драматургије, као и у *Зони Замфировој*, посебно је занимљиво вишеструко појављивање појединих тема и њихове трансформације. У том смислу треба издвојити инструментал под називом *Клофање*, који се први пут појављује као постлудијум иза монолога приповедача, Дина Зоља, и понавља се још три пута (последњи пут на самом крају). Ова тема може се схватити као лајтмотив породичног живота јунака; пошто је прича помало трагична, како драма одмиче, почетни весели, безбрижни карактер музике се постепено губи. Сликајући драмске ситуације, у појединим песмама симулирају се различити музички жанрови – од севдалинке, преко партизанске песме, до руске романсе, у чему значајну улогу добија мали инструментални ансамбл који је све време на сцени: „[...] петеро свирача који као какав бенд за вјенчања и спроводе лебде међу актерима приче и музички 'провоцирају' радњу“ (Муњин 2011). Захваљујући вештини композиторке, шаролике музичке сличице функционишу као целина и тиме представи дају димензију заокружености и уметничког смисла.

Перспектива српског мјузикла

Неоспорна је чињеница да у данашњем тренутку широм Србије постоји велико интересовање позоришне публике за мјузикл. У претходној деценији, континуираним радом пре свега у београдском Позоришту на Теразијама, створена је добра основа за неговање свих подврста мјузикла,

па и оног најсложенијег – књижевног. Када је реч о уметничким даметима, посебно се истакао редитељ Кокан Младеновић који је низом представа које је радио (*Чикаџо*, *Марайџонци*, *Зона Замфирова*) са пажљиво одабраним сарадницима, поставио нове стандарде, па ће убудуће мјузикли несумњиво бити оцењивани у поређењу са даметима ових представа, поготово *Зоне Замфирове*.

Основну препреку даљем развоју мјузикла и музичког позоришта у Србији представља катастрофална финансијска ситуација у којој се налази већина позоришних кућа у нашој земљи, а која је последица неразвијене културне политике на националном и локалном нивоу (ако се под културном политиком подразумевају мере подршке уметничкој продукцији из јавних извора финансирања). У условима великог кашњења субвенција неопходних за подмиривање високих трошкова премијера, позоришта су принуђена да се сналазе – па тако улазе у копродукције са уметничким фестивалима у земљи и региону, прихватају и независне продукције, траже спонзоре и друге „алтернативне“ изворе финансирања, да би одржала какав-такав континуитет постављања нових представа. У условима када локалне и републичке власти издвајају мало или нимало средстава за нове продукције, али и даље у великој мери финансирају материјалне трошкове и плате запослених у позоришним кућама, модел репертоарског позоришта ће свакако остати доминантан и у наредним сезонама. Велико је питање да ли ће мјузикли заиста донети финансијску добит српским позориштима, пре свега због изузетно високих трошкова продукције оваквих представа које, чак и у случају када се не плаћају прекупне лиценце иностраним власницима ауторских права, дугују велики део своје привлачности бројном извођачком апарату, раскошним костимима, ефектној сценографији и другим елементима који чине прави сценски спектакл.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЛЕВТИЋ, Бобан. „Критика: Буђење пролећа.“ *YellowCab* 01.11.2010. <<http://www.yc.rs/sr/magazin/kritika/pozoriste/story/2329/Kritika%3A+Buđenje+proleća+.html>> 11.06.2013.
- ЛЕВТИЋ, Бобан. „У простору дешавања.“ *НИН* 11.01.2013. <<http://www.nin.co.rs/pages/article.php?id=75168>> 09.06.2013.
- МЕДЕНИЦА, Иван. „Границе мјузикла.“ *Време* бр. 774, 03. 11. 2005. <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=432427>> 11.06.2013.
- МУЊИН, Бојан. „Шта си радио у Југославији, тага?“ *Новосии* 02. 04. 2011. <<http://www.pozorje.org.rs/2012/predstava1.htm>> 11.06.2013.
- ПРЕМАТЕ, Зорица. „Приказ премијере мјузикла *Јагници*.“ Емитовано на Другом програму Радио Београда 19. 10. 2007. <http://www.zafirhadzimanov.com/index.php?option=com_content&view=article&id=56&catid=0&Itemid=53> 11.06.2013.
- РАПАЛИЋ, Светозар. „Музичко позориште на Теразијама.“ У: Жељко Јовановић (ур.), *Позориште на Теразијама – Шезгесеј година рага 1949–2009*. Београд: Позориште на Теразијама, 2009: 12–79.
- ТАСИЋ, Ана. „Копрцање у ужасу.“ *Полиџика* 28.03.2011. <<http://www.pozorje.org.rs/2012/predstava1.htm>> 11.06.2013.
- ЋИРИЛОВ, Јован. „Како смо пре 40 година поставили *Косу* у Атељеу 212.“ Програмска књижица за представу *Коса*. Београд: Атеље 212, сезона 2009/2010.
- JANKOVIĆ, Jelena. *L'économie des musicals dans le nouveau millénaire – exemples de la Serbie et de la France*. Mémoire de fin de Master 2 “Gestion des entreprises culturelles – formation continue (DEP).“ Paris: Université Paris – Dauphine, 2010.
- LABARRE, Bertrand. *Existe-t-il une esthétique spécifique et un modèle économique propres à la comédie musicale en France?* Mémoire de fin de Master 1 “Management des organisations culturelles – formation initiale.“ Paris: Université Paris – Dauphine, 2009.
- LACOMBE, Robert. *Le spectacle vivant en Europe. Modèles d'organisation et politiques de soutien. Avant-propos d'Emmanuel Wallon*. Paris: La documentation française, 2004.
- PERROUX, Alain. *La comédie musicale. Mode d'emploi*. Paris: L'Avant-Scène Opéra, Éditions Premières Loges, 2009.

Ivana Medić and Jelena Janković Beguš

MUSICALS IN SERBIA IN THE NEW MILLENNIUM: STRATEGIES, ACHIEVEMENTS, CHALLENGES

Summary

This paper deals with the sudden increase in popularity of the genre of musical in Serbia since 2000. We argue that, since the beginning of the new millennium, this often underrated theatrical genre has been steadily on the rise, both in terms of quality and quantity. This trend was initiated by the Terazije Theater in Belgrade, where one may notice a well-defined strategy of developing and promoting the so-called “Broadway musical”, including its most complex subgenre of “book musical”. Efforts have been made both to “import” successful foreign productions and to implement what has been learned and develop a specifically Serbian brand of musical. Aside from the Terazije Theater and other theaters in Belgrade, efforts to produce and

perform musicals have also been noticeable in other theaters all over Serbia. After sketching out a brief history of musicals in Serbia before 2000, we attempt to define various types of musicals, but also to differentiate between musicals and other similar but different theatrical forms which do not satisfy the criteria to bear this label. Moreover, we discuss the current stage of development of Serbian musical and its achievements, but also point to the most relevant problems faced by actors, directors and producers working in the field of musical theater. Finally, we analyze three representative examples of successful Serbian musicals – *Zona Zamfirova* (directed by Kokan Mladenović, Terazije Theater), *Crazy Head* (directed by Nikola Bulatović, Terazije Theater) and *When Father Was Away On Business* (directed by Oliver Frljić, Atelje 212).

Key words: musical, review, Broadway, Serbia, 21st century, theatre.

ВЕСНА Д. ЦРЕПУЉАРЕВИЋ
Универзитет у Београду, Филолошки факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЧИН ПЕТИ: *ТЕРАСА*

САЖЕТАК: Анализа последње драме Јована Христића открива његов драмски поступак, али и поетику његовог целокупног стваралаштва. Истиче се Медитеран, као незаобилазни простор у Христићевом стваралаштву, у коме се одвија драма о смрти. Сусрет са смрћу и са пролазношћу покреће животне драме ликова, из којих сазнајемо о пропасти једне генерације. Тиме се открива и друштвено-политички слој времена, стални елемент Христићевог стваралаштва. Паралелним истраживањем Чеховљевог драмског поступка и Христићевог у драми *Тераса*, приказана је сродност ова два писца. Иако се пета Христићева драма очито издваја у односу на његова ранија драмска остварења, она ипак представља део једне „велике“ христићевске драме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Христић, *Тераса*, Медитеран, смрт, привид реалности, Антон Павлович Чехов, драма затворене форме, драма отворене форме.

Премда се стваралаштво Јована Христића одликује жанровском разноврсношћу, посебно место у њему припада жанру драме: проучавао ју је, бавио се позоришном критиком, предавао драматургију на Факултету драмских уметности у Београду. Самом писању драма посветио је тек десетак година. Наиме, прва његова драма *Чистије руке* појавила се 1960. године, а последња, *Тераса*, дванаест година потом (1972). Христић се као драмски писац остварио у свега пет драма, и то претежно се служећи митским, односно историјским подтекстом – тако су настале четири драме, *Четири айокрифа*, како их је назвао. Оне се, редом, базирају на миту о Едипу, затим о Оресту, на историјском тренутку везаном за пад Савонароле, потом на митској причи о пропасти Едипових синова. Оно што ове драме повезује јесте, поред митског/историјског оквира, начин на који Христић тај оквир преобликује и прилагођава га друштвеним и политичким околностима времена у коме ствара, уз неизбежна филозофска питања која прате драмске ситуације. Наиме, кроз ове четири драме развија се његов драмски поступак – сваком драмом се мало „помера“, али ипак остаје у истом оквиру, те

се отуда ове четири драме, условно речено, могу посматрати као чиновни једне велике „христићевске“ драме. У том смислу је пета, потоња драма, овде насловљена петим чином: наставља се на апокрифне драме и коначно открива целину Христићеве драматургије. После „четири апокрифа“, где је савременост разматрана посредно, пета драма даје реалистичну слику нашег времена. Не само што се наслања на претходно написане драме него се у различитим аспектима који је карактеришу откривају „општа места“ Христићеве поетике, на која смо покушали да укажемо дајући примере из његовог полиграфског стваралаштва.

Медитеран, простор у коме се Христић често креће у своме стваралаштву, сасвим одговара амбијенту у који је смештена радња драме *Тераса*: у питању је, како и сам наслов каже, тераса куће на неком острву у Далмацији. Пет слика, колико драма садржи, дешавају се у овом истом простору у распону од десетак дана (у питању су последњи дани јула). Лето и море – то је атмосфера са којом се сусрећемо, а у коју је, парадоксално, смештена радња чија је главна тема смрт. Христић је, у једном од својих есеја, говорио о Средоземљу и сунцу као атмосфери која подстиче мисао: „На његовом сунцу, све нам изгледа сведено на елементарне облике и исто тако елементарне силе што су те облике створиле, оно не уништава ствари, већ их открива. Пучина Средоземног мора готово је савршена слика бескраја у који се наша мисао слободно отискује“ (Христић 1994: 201). Одабир терасе обасјане сунцем за простор у коме ће се одвијати драма о смрти, а која ће покренути животне драме ликова у њој, ипак се чини прикладним. Стојећи пред бескрајем, сасвим изложени сунцу, они немају где да се сакрију и ствари излазе на видело. „Светлост је унела у тај предео истину“ (115), цитирао је Христић Растка Петровића на почетку једне своје приче,¹ а исти се цитат може искористити и као коментар драме *Тераса*: светлост, односно медитеранско сунце, открива све. Сродност поменуте приче и драме крије се, осим у најављеној атмосфери, и у самом наслову – *Тераса на два мора*. Управо у тој причи Христић ће рећи: „Море, Небо и Сунце су божанства, и сусрет са њима открива неке тајне у скривеним кутовима наших душа за које нисмо ни знали да постоје, обнавља наше енергије и исцељује нас“ (121), а слично становиште проналазимо и у његовој поезији. Наиме, песма *Mezzogiorno* која описује летње подне на мору, фокусирана је махом на сврху постојања, на судбину човековог положаја у свету (Поповић 2011: 140). „Лето и море су Христићева опсесија, и кључне речи његове поезије. А симболичка слика летњег поднева, оне непомичности зрелог часа, и дана и живота, секунд пре него што

¹ Сви наводи из збирке есеја-прича Јована Христића *Тераса на два мора* су према следећем издању: Христић, Јован. *Тераса на два мора*. Београд: „Филип Вишњић“, 2002, са бројем странице у загради на крају навода.

почнемо да клизимо низ косину, према сумраку, ноћи и смрти, централна је слика Христићеве поезије [...]. У летњем подневу и погледу на море крије се меланхолична слутња смрти“ (Пантић 2002: 70).

Ликови драме *Тераса* стоје запитани над смрћу која непрестано лебди око њих. Она је чест предмет дијалога, а посебно место припада маестралном Олгином монологу из последње слике. Смрт је извесна – то је оно што нам Христић поручује, па се његови драмски ликови у складу с тим и понашају. Речи су праћене одговарајућом гестикулацијом и покретима које писац подробно описује у дидасталијама. Пуно је тишине у овој драми, оне чеховљевске, која говори више од било којих речи. Тренутке у којима нема звука, у којима је човек суочен са бескрајном површином плавог мора с једне стране, и медитеранским сунцем с друге, Христић доживљава као тренутке створене за опуштање, за „чишћење“ душе од свих „животних наслага“ (68), како је то описао у својим причама о тишини. Ипак, ликови драме *Тераса* смештени у такве околности не доживљавају „прочишћење“ које значи и олакшање, већ их суочавање са „животним наслагама“ одводи у очај. Са „раскоши овога света“ (71), како Христић означава тишину у причама, једино ће Олга успети да се суочи до краја јер ће на то бити приморана. Није ли тишина, која претпоставља одсуство речи, блиска смрти, односно одсуству живота? Можда управо због тога ликови драме који нису у стању да се суоче са смрћу, не могу да поднесу тишину која их окружује, те беже од такве изложености која их приморава не само на мишљење о смрти већ, што је још и кобније, на мишљење о сопственом животу.

Дијалог о смрти²

Форма овог комада је класична, а његова тема је, сходно томе, универзална: у малој групи међусобно блиских људи, окупљених у исто време на истом месту, покрећу се кључна питања егзистенције, конкретно – проблем суочавања са смрћу. Амбијент у коме се постављају ова есенцијална питања у потпуности одговара њиховим интелектуалним амбицијама: Медитеран, уздигнута и издвојена тераса изнад мора (*plaka*, како би рекли Грци), сунце које све осветљава и открива (Меденица 2004).

Већ на самом почетку се упознајемо са ситуацијом која ће окупирати читаву драму – Иван, лекар, очекује долазак своје пацијенткиње која је на самрти, покушавајући да пронађе праве речи којима ће јој саопштити да

² Овако је насловљен текст Ивана Меденице о овој драми: Меденица, Иван. „Дијалог о смрти“. *Време* 13.05.2004.

се „полако топи, и на крају ће се истопити“ (9).³ До краја драме он неће пронаћи начин да говори о смрти, мислећи да тај његов говор мора бити утешан, да мора афирмисати оно мало живота што је остало.

Људи секу вене, скачу кроз прозор – зато што ми не урадимо оно што бисмо морали да урадимо. Постану беспомоћне животиње, зато што не знамо да им објаснимо – само шта да им објаснимо?

Пауза.

Медицина је неморална. Она се бави смрћу, а у стању је само да је одложи. Она претпоставља да су њене методе успешне, а оне то нису. Она не лечи ништа, само залечује. Ништа се не лечи – наше тело за неко време заборавља да је било болесно (25).

Баш зато што један лекар не може да се суочи са смртношћу, ствара се слика о човеку, појединцу, коме је смрт – неминовни исход сваког живота – неприродна и застрашујућа. Ово Христићево виђење сусрета лекара са смрћу појављује се и у његовој поезији – о лекарима који причају „осмехнуте приче“ говорећи болеснима да је „смрт далеко, далеко, / А она чека у ходнику“⁴ (106) говори се у песми *Коме још требају леје и приче*, чији наслов помаже да схватимо да је писац на страни болесних и да са њима пати, упућујући прекор лекарима који нису у стању да предоче реалност ситуације.

Бланка, власница куће чија је тераса место дешавања радње у драми, уводи нас у свет умрлих – она је удовица која је изгубила и кћер. „Чини ми се да су они још ту, у овој кући, само сам ја на једном, а они на другом спрату“ (13). Њен доживљај смрти је веома упечатљив. „Моја кћи је умрла, ја сам наставила да ходам, да једем, да спавам. То је био као неки мрак“ (38). Користећи сваку прилику да говори о својим покојницима, Бланка уноси дах мистике на сцену где се смрт провлачи кроз сваку пору постојања. Посебно је упечатљива сцена у којој додирује Олгину косу поредећи је са Маријом, својом умрлом кћерком. Не само што је повезује са умрлима већ истичући њену кратку, као у мушкарца ошишану косу, Бланка алудира и на изгубљену полност, односно сексуалност, што је, опет, повезано са смрћу. Сеансе призивања духова о којима Бланка говори само доприносе ширењу мистицизма. Тако ће читава кућа са свим предметима у њој, почети да представља, на неки начин, пребивалиште духова – све

³ Сви наводи из драме Јована Христића *Тераса* су према следећем издању: Христић, Јован. *Тераса*. Београд: Југословенско драмско позориште, 2004, са бројем странице у загради на крају навода.

⁴ Сви наводи из песама Јована Христића су према следећем издању: Христић, Јован. *Сабране њесме*. Приредио Иван В. Лалић. Нови Сад: Матица српска, 1996, са бројем странице у загради на крају навода.

је подређено онима који су ту некада живели, сваки предмет је успомена на њих, а зидови су пуни старих слика. Чињеница да је у питању веома стара кућа у којој шкрипе подови уобичајен је начин ширења мистичности у литератури страве и ужаса.

Она која је смртно болесна, Олга, као да полако нестаје током драме, као да је већ постала сена – креће се пажљиво, мало говори, дане проводи у тишини и мировању, а све то трудећи се да другима не смета. Она као терет оптерећује Иванов ум спречавајући га да говори или мисли, те он време проводи над тезом написаном о Олгиној болести, коју никако не успева да заврши. Владан, Олгин муж, тежи да постоји изван делокруга идеје о смрти своје супруге – као да их је њена болест у потпуности отуђила, па више не умеју да комуницирају, плашећи се да ће једно друго нехотице повредити. Христићева драма приказује обилажење, избегавање, отпор према смрти и пролазности у сваком смислу.

„Само говорећи и размишљајући о смрти, човек постаје оно што јесте: свесно и разумно биће“ – Хегелове су речи које Христић користи као мото за своју драму, и то сасвим прикладно јер *Тераса* јесте драма о смрти. Петоро ликова окупљених на једној тераси као да живе у међувремену, приметио је Владимир Стаменковић (1973: 452), између два купања, доласка и одласка бродова, чекајући да прођу дани, да прође лето. Над њима лебди чињеница да ће Олга, једна од њих, убрзо умрети, па свест о смртности и немоћи да се на њу утиче покреће унутарња врења у сваком од њих. На површину избијају незадовољства и неоствареност. „Та тераса, око које пенуша море, постала је за часак једина позорница њиховог живота, место где се дефинишу њихова суштина и судбина“ (СТАМЕНКОВИЋ 1973: 452).

Смрт као тема у христићевској драматургији подразумева филозофску димензију у којој треба да буде сагледана, али Меденица замера Христићу управо то што „персонификоване мисли немају неки велики филозофски опсег, што понекад звуче као општа места“ (МЕДЕНИЦА 2004). Христић је, могло би се рећи, покушао да на једноставан начин дође до животних истина – извевши на сцену сасвим обичне људе чија је животна драма изазвана променама: преласком из младости у средовечност и поимањем смрти као извесности. Они се, можда по први пут истински, суочавају сами са собом, па су општа места, у том смислу, очекивана.

Сазнање да ће неко близак њима умрети и да се то може сваког часа догодити покреће борбу унутар ликова. Иван доживљава разочарење у медицину која не може да победи смрт, па самим тим и у себе као лекара. Теза којом се бавио постаје безначајна – сва та истраживања о Олгиној болести не могу јој донети оздрављење, па и сам живот престаје да има смисла. „Ако нешто нисам успео да урадим, то значи да нећу ни успети да урадим. Ми смо ту, и не можемо да умакнемо“ (28). Немоћ се осећа

у свакој речи и у сваком покрету који ликови у драми направе. Владан, с друге стране, интензивно преживљава сопствене неуспехе – не успевши да се оствари на професионалном пољу, као архитекта, он постаје неостварен и као човек. Гледајући поред себе болесну жену која умире, схвата да и његово време пролази, те стога напрасно одлучује да се пресели у Париз и тамо тражи своју срећу. Промена простора делује као обећана земља, где ће сви проблеми нестати.

Отварајући тему о пропалом архитекти, Христић се још једном бави актуелном социјалном стварношћу – чињеница да је од двадесет пет дипломираних архитеката у једној класи земљу напустило чак деветнаест, у потрази за бољим животом, говори о пропадању вредности у једном друштву.

Ми смо проклета, примитивна земља. Кад нешто хоћеш да урадиш, сви пожуре да ти подметну ногу. Кад нешто урадиш, сви ћуте. Овде треба да почнеш да пропадаш, па да се сете да постојиш. Дошло ми је довде – све наше ситне свађе, зависти, љубоморе, подметања, игре иза леђа, бесмислене седнице, глупе и беспредметне расправе... (27)

Пропадање се поставља као једини облик постојања, те је индивидуи немогуће да се оствари. Јавља се питање какав је живот уопште могућ (ако је могућ) у земљи која, будући на самрти, полако уништава и своје становнике. Владан, Иван и Олга су разочарани људи, пуни беса и горчине; њихов живот никада није био животан до краја, није био остварен. Олгина болест је окидач који ће све то незадовољство избацити на површину. Смрт, као коначност, доводи ликове у позицију из које се преиспитује читав живот, а немоћ да се преостало време живљења проведе испуњено, достојанствено и задовољно, баца све у очајање.

Протагонисти овог платоновског дијалога о смрти имају реалистичку образину (тридесетогодишњи интелектуалци из више средње класе који живе у комунистичком друштву), иза које се скривају персонификације одређених интелектуалних ставова и одређених приступа животу. Ликови много мање учествују у конкретној драмској ситуацији која има највећи могући улог – у питању су смрт и однос према њој – а много више о њој контемплирају у исповедним тирадама (Меденица 2004).

Меденица овакав Христићев поступак назива „семиалегоријском структуром“ подсећајући да се Сартр често служио тим поступком (чиме се још једном⁵ доводе у везу ова два писца). Оно што се тиме ствара је

⁵ Христићева прва драма *Чисте руке* насловом алудира на Сартрову драму *Прљаве руке*, а оба драматичара су написала комаде о Оресту.

„привид реалности“, нека врста сцене у сцени (чему доприноси и сценски простор – тераса заправо изгледа као сцена која је уоквирена правом, позоришном сценом, на којој се комад изводи).

Привид реалности најинтензивније је дочаран у појави Олгиног лика. Сцена у којој Олга спаја рукопис који је Иван бацио, говорећи да то ради и са Владановим изгужваним цртежима, приказује њу као особу која је, осећајући да се смрт ближи, пронашла мир. „Мени сад то изгледа много једноставније. Не знам. Шта је важно? Шта није важно? Ко то зна“ (30). Непосредна близина смрти доноси промене на сваком плану. Христић ће и у својој песми *Животи начињен од ситница* говорити да дође време када „од свега што смо мислили да је наш живот, / наша судбина“ (105) преостану само лепе успомене, оне ситнице које заправо и чине живот, а које не ценимо презаузети „великим речима“ и плановима – тек се пред смрт у њима открива животни смисао. Тако Олга прерасподељује своје приоритете – живот сам по себи постаје вредност, а све друго се помера у други план. Ипак, све време покушава да сметне с ума своју болест припремајући вечеру, маштајући о преуређењу куће, о селидби у Париз са Владаном. Она хоће да се игра, да организује свечано вече, да све буде чистије и лепше.

Хоћу да све буде друкчије: да се понашамо друкчије, да разговарамо друкчије, да будемо неки други људи... Као да имамо неки други живот. Можда га и имамо, само се никад нисмо потрудили да га откријемо. Можда сви имамо два живота, три живота, стотине неких могућих живота за које и не знамо (37).

Доживљај живота као игре, а тиме и појам *homo ludens*, уводе се као последњи покушај животног остварења; али је игра за Олгу нестварна, као бал под маскама, где људи постају лутке, трудећи се да обману себе саме.

На неколико места у драми Олга се сећањем враћа у своје детињство и оживљава срећне тренутке: „Када је све било на дохват руке, / Када је живот изгледао као једно велико обећање“ (108), каже се о детињству у песми *По цео дан седим у библиотеци*. Стиче се утисак да тиме, на тренутак, одлази на сигурно место где је смрт била само далека помисао, место пуно дечјих радости, безбрижних несташлука и свести о свемогућности. Но, брз повратак у реалност је враћа самој себи и простору који је окружује, а смрт вреба иза сваког угла. Мада жена од тридесет пет година, Олга у реалном свету делује беспомоћно, управо као дете. Не уме да се снађе, стално понавља како мора нешто да ради, али не зна шта. Често ће током драме управо и понављати то – *не знам*. Неодлучна је, као да се плаши да било шта уради сама. Немогућност да се сама снађе, да сама живи, појачава

њену немоћ. „Ја немам пријатеља, никада нисам умела да водим женске разговоре“ (21). Осећај да се кроз живот мора ићи самостално, који ју је пристигао пред саму смрт, доприноси Олгиној трагичности. Опет се отвара простор за питање – какав је то живот био, пре него што је почео да се гаси? Може ли се то уопште назвати животом? Христић је и у својој песми *Бродски дневник* говорио о незнању, о узалудности, о несрећним људима који немају ни будућности ни прошлости, о немогућности живљења, о животној неостварености, питавши се: „Какав је живот то што расте / Иза месеца, какав мир, какви гласови одјекују / У нашој празној лобањи“ (50).

*

Тема људске пролазности развија се у драми и увођењем млађих ликова – Вере и њеног друштва, студената у двадесетим годинама, на самом почетку младости. Успоставља се паралела „ми“ и „они“, где су ти „они“ заправо слика Иванове, Олгине и Владанове младости која је прошла. Средње године су животна доба у коме би појединац требало већ да постане зрео човек, свестан себе и света, са довољно животног искуства да би могао да ствари сагледава реално. Гледајући на „њих“, Иван није љубоморан због младости која је прошла, већ ојеђен јер га је живот сустигао неспремног. „Они су сурови, зато што им се још ништа стварно није догодило; не знају ништа, али су довољно безочни да се понашају као да већ знају све; немају никаквих осећања, и зато су безобзирни“ (39). Схватајући да млади живе у незнању, а свестан онога што их чека јер је сам спознао горчину живота, Иван је ојеђен не само собом и својом животном позицијом већ и њиховом – зна шта их чека, зна да ће и „они“ врло брзо осетити сав терет живота, а неће бити довољно спремни и јаки да га носе. Онда ће постати само „остаци онога што су могли да буду“. Препознавање свега што онога што је могло да се деси тематизовано је у Христићевој песми *Једно сентиментално џушовање по мојој соби* где лирски субјект, суочен са потпуним губитком, открива: „Све оно што сам могао да будем, мојих стотину живота, / Од којих онај прави, записани, никада нисам и нећу знати“ (34). Христићева мисао проналазила је начине да се једнако изрази у разним књижевним жанровима, али и поводом разних тема.

Иванов однос са Вером је недефинисан, поготово када на сцену ступи и Владан; она је за обојицу само једна девојчица која ништа о животу не зна. Вера је веза између „два света“, али се чини као да једни не разумеју друге, нити то могу. Њихове перцепције се мимоилазе. Низ питања које Олга поставља Вери додирујући је представља опраштање са младошћу, што се употпуњује поклањањем хаљине. Чак и одећа показује пролазност. Можда Олга на тај начин покушава да јој препусти и Владана, па и свој живот, донекле.

Ликови драме смештени су у један ограничен простор, обузети једном мишљу која их сасвим спутава, па не успевају да реализују ни најједноставније радње: доносе чаше са вискијем само да би их вратили, крећу на купање, али не стижу даље од терасе – стално су у раскораку, неспособни за било какво делање. О временима „сасвим очајним“, када „оно право“ измиче, о животу „на ничијој земљи“, о вечитом раскораку од „оног што јесмо, оног што је требало бити“ (133) говори и чувена Христићева песма *О Фегру*, чије основно осећање и те како препознајемо у драми. Иван ће и описати стање у коме се налази говорећи пре свега о немоћи, о недостатку могућности да се, макар илузорно, управља сопственим животом:

Почињем да се осећам као једна од оних буба у ћилибару, ухваћен у покрету који нисам хтео да направим, који је водио нечем другом, а онда је стао на пола пута, ни тамо, ни овамо. Нешто се направило без мене, мимо мене, и сада морам да се навикнем на то, иако сам негде другде. Само где? Стално грешим, а онда се од тих грешака исплете мрежа, и више не могу напоље (40).

Као да су људи лутке на концу, којима управља неко други, марионете, којима се несметано управља. Чини се да је код младих такво стање изражено у још већем степену, или макар то Иван тако види. Оптужујући их, говори да је живот за њих игра и да немају брига јер неко други уређује све за њих, неко други управља њиховим животима, док се они само играју, несвесни света око себе. „Тражили сте да се играм, зато што сте ви хтели само да се играте и ништа више. [...] Ја нећу више да се играм. Већ ми је мука. Зар ја не могу да некоме будем потребна?“ (43–44) – проговориће Вера на крају, па још једном закључујемо да сви ликови стварају један привид реалности јер нико не уме са правом реалношћу да се суочи. Као да су сви изгубљени – „нико више никоме није потребан“ (44) – резигнирани, умрли пре саме смрти. Све што остаје је „играње улога“ у чекању да дође физичка смрт, јер су духом већ мртви.

Христић све време плива у друштвено-политичким водама – ликови у драми, старији и млади, једноставно не могу да опстану у комунистичком друштву, стога полако изумиру и губе се у мору разочарења, неуспеха и неостварености. Јован Христић се том тематиком бави и у својој причи *Улични свирачи* описујући младе жене које су свирале Моцарта на улици принуђене да тако зарађују за живот, а у чијем је свирању било „нечег чега има само код правих уметника“ (74). Ни за уметнике, дакле, нема места у таквом свету, а Христић то доживљава као дубоку трагику свога времена. Зато ће кутија за виолину у коју су пролазници бацали новац дајући тако милостињу музичаркама бити приказ који застрашује и тера на стид у

име целог друштва које допушта да се такво што догоди. Из Христићеве визуре друштво не брине о појединцима који га сачињавају и дозвољава им да пропадну; тачније, уколико се својом индивидуалношћу издвајају, гура их у пропаст. То је гледиште које Христић непрестано варира у својим делима покушавајући да укаже на фаталност таквог поретка.

Монолој на самрћи

Оставши сама на тераси, Олга се коначно суочава са смрћу. Тек тада откривамо да је она све време свесна своје ситуације и да дубоко осећа умирање свога тела. У једном тренутку ће почети да се обраћа Ивану, као да је ту, објашњавајући себе и свој положај. Њен доживљај изласка из болнице, односно повратка кући, доживљај је особе која схвата да се живот и без ње наставља. „Као да више нисам потребна, као да више и не постојим“ (52). Човек је сам, а највише је сам када умире, пред смрт – прецизна је формулација истине коју Христић варира и у својим есејима: „Смрт је бесмислена не зато што произвољно прекида један живот – само онај ко умире може да суди о томе – већ зато што се живот других, упркос тој смрти, наставља“ (Христић 1986: 32).

Немогућност Ивана, Олгиног лекара и пријатеља, као и Владанова, њеног мужа, као људи који су јој били најближи, да буду уз њу, да је погледају, разговарају са њом, показује људску немогућност да се суочи са пролазношћу, са умирањем. „Али ти само ћутиш, Владан стално одлази некуда, кад се врати и он ћути. А ја пропадам у то ваше ћутање као у провалију“ (52). Тишина која обавија Христићеве ликове карактеристична је за широки простор, застрашујућа је: „тишина се само спусти на вас, окружи вас, не долази ни од куда, а ви сте само једна мала трунчица, чак ни трунчица, у нечем што се непрекидно шири и одводи вас незнано куд“ (8–9), каже се у причи *Најлејши ирренуци у живоју*. Тишина која упућује на празан простор, открива празнину у ликовима драме. Нигде се интензивније не осећа постојање самога бића као у тишини, и то је постојање поражавајуће за Олгу јер је она свесна да ће нестати са овога света, а принуђена је да се са тежином тог сазнања суочава сасвим сама. Олга нема коме да се окрене, нити са ким да разговара о било чему јер сама њена појава, њено постојање, подсећа на болест и смрт, а чини се да су то табу теме, оне о којима се нипошто пред њом не говори.

Као у мрачној соби: идем унаоколо, пипам не знам шта ћу додирнути, сваког часа очекујем да додирнем нешто страшно, да ме нешто удари, да нешто падне на мене, да се сручи, да пропадне... Постала сам као животиња. Свуда око мене је мрак и не знам са које ће стране пасти ударац (52).

Тако се осећа она која очекује смрт иза сваког угла, која нема коме да се окрене да је утеши, да ублажи пад у смрт, толико застрашујући за људско биће. Често ће се у драми управо тај положај човеков, када га болест већ сасвим савлада, поредити са животињским. Христић у дидаскалији наводи да ће Олга, у тренутку када остане сама на тераси, крикнути „као животиња избезумљена од страха“ (50). Да ли онда када не преостаје ништа друго у животу осим да се умре, човек губи свој хумани статус и снижава се на ниво животиње? Тада се више не поставља питање шта се може урадити, јер је човек немоћан у борби против закона природе, све што треба је – издржати.

Последње Олгино обраћање упућено је некој вишој сили, Богу:

Не знам да ли ти постојиш или не постојиш, али не би смео да нас оставиш. Мора постојати неко ко ће нам помоћи. Мора постојати неко ко ће бити јачи од нас и моћнији од нас. Ми смо сувише слаби и сувише немоћни да бисмо на свету могли постојати само ми, и нико више. Почни да постојиш (52–53).

То је једино што јој преостаје – да се узда у помоћ онога ко је моћнији од људи, ко боље разуме свет. Узвикује, заповеднички, тражећи његово постојање јер иначе ни живот, ни смрт, немају смисла. На крају остаје нада. „Када је човек сам са морем и каменом, онда је све одједном чисто и једноставно“ (34), каже се у једном тренутку у драми. Можда је Олги и било потребно да остане сама, баш ту, на медитеранској тераси, како би могла да прихвати смрт, како би јој постало јасно да је готово, да нема даље, како би могла да открије оно што Христић сматра да је суштина древног захтева „*Познај самој себе*“. Тај сусрет са смрћу, са неминовношћу, описан је у песми *У шавни час* као нешто чега се човек највише плаши. „Остајемо сами, у сопственој паучини, / Камен без пламена, пламен без камена“ (70), каже Христић у једној другој песми (*Седео је сам, док се ноћ скуљала иза океана*). Ветар који прати последње редове Христићеве драме о смрти присутан је у последњим стиховима песме *Догир* чији се лирски субјект, као и Олга у драми, суочава са непосредном близином смрти. У последњој сцени гледамо Олгу како баца са себе огртач и одлази нага. Будући да је тик пре тога узвикнула: „То је све!“ (53), закључујемо да се она на крају коначно мири са смрћу и са људском природом. Одлазећи са терасе, са сцене, она одлази са овога света, нага, исто како је на свет и дошла.

Елементи Чеховљеве драматургије

Ликови у драми *Тераса* се разликују од ликова остале четири Христићеве драме по томе што су обични људи. По овоме јунаци последње

драме Јована Христића личе на Чеховљеве – не истичу се посебно ниједном својом особином. Ипак, у питању су протагонисти чији су психолошки карактери сложени. „Постоји раскорак између њихових карактера и њихових драмских судбина (или функција) и они играју своје улоге исто онако као што и у животу људи морају да играју улоге које им сасвим не одговарају и да се сналазе у ситуацијама којима нису у стању да овладају“, рекао је Христић (1981: 225–226) о Чеховљевим ликовима, а исто се може рећи и за ликове у *Тераси*. Нашавши се у неочекиваној ситуацији која их доводи у непријатан положај и коју покушавају да заобиђу, они све време играју улоге за које мисле да су им додељене.

Будући да је драма Јована Христића вишеслојна, Даница Србић (1983: 558) ће је назвати универзалном драмом нашег времена. У ономе што је, наизглед, обична свакодневица, открива се унутрашња драма ликова. Олгина неизлечива болест схваћена је као метафора за умирање еротске чулности, и у том смислу она води своју борбу; Владан се бори са самим собом дубоко проживљавајући неуспех на професионалном плану, док је Иван неостварен емотивно, па се у њему рађа сукоб у том смислу. Много тога остаје неизречено у дијалогу. Даница Србић недостатак у могућностима изражавања стања личности приписује немоћи нашег доба.

Дијалог је сличан оном у Чеховљевим драмама – неусредсређен је. Смењују се теме, комуникација се прекида да би се касније наставила, а све то зарад психологизације. У том смислу су веома важне паузе у говору, које у Христићевој драми срећемо готово после сваке реплике. Код оба писца су паузе једнако важне колико и реплике, то је она тишина која говори и која оставља читаоцу, односно гледаоцу, времена да се сасвим уживи у ситуацију која се у драми одвија. Христићев језик је драмски функционалан, а хармонија између класичног и модерног постигнута је управо помоћу језика. Дијалог је такав да „речи слободно лутају око теме све док је не исцрпу, док не наговесте нешто од суштаственог значаја“ (СТАМЕНКОВИЋ 1973: 453), а ликови говоре језиком који одговара времену и средини у којима је драма настала и притом је „високо уметнички артикулисан“ (СРБИЋ 1983: 558).

Говорећи о драми *Тераса*, Даница Србић (1983: 558) је поменула да је пишећев однос према драмској радњи у њој као однос према нечему већ одиграном: у тренутку када драма почиње, све је већ завршено – а то је нешто што карактерише и Чеховљеве драме којима је ова Христићева драма блиска и по томе што је у њој драмска радња изражена кроз „беспосличјење“ ликова. Животне драме ликова су се већ одиграле, само треба да се са њима суоче, да прихвате оно што су временом постали. Чини се да то и јесте најтеже. Заједничко летовање и покушај разрешења проблема који су се

јављали током времена резултира разочараношћу и резигнираношћу, па се и летовање завршава – растанком. „Није нам / Било дато да завршимо своја путовања, остали смо / Заборавивши снагу почетка, са узалудном радошћу краја“ (31), стихови су песме *Једно сенциментално путовање по мојој соби*. Одабир Средоземља за простор на коме ће се одиграти драма, понављамо и на овом месту, уклапа се у Христићево поетско сагледавање овог простора: „Јер на Средоземљу је све јасно и недвосмислено, и ту видимо како су лепе мисли у ствари маштања којима се предајемо, уплашени од огромног јада стварног живота“ (Христић 1997: 63). Ликови у драми се управо на таквом простору суочавају са реалношћу свога бивствовања и принуђени су, ма колико се трудили да измаштају срећан крај, да се помире са горком судбином.

Радња у драми затвореног типа представља „врхунац једног развоја који траје већ дуго, а започео је пре почетка драме“, а односи се „на нешто апстрактно, на име на свет идеја“ и „открива фине, душевне нијансе“ (Клоц 1995: 20–21, 26). Иако је таква радња Христићеве драме, ипак, она приказује људе који су ограничени различитим аспектима свога живота, па драма открива „духовне и материјалне, моралне и политичке аспекте света“ (Клоц 1995: 87), драмске личности су недовршене, неостварене, изоловане, упућене само на себе; а поред духовног света присутан је и физичко-биолошки (Клоц 1995: 112–115), што је одредница драма отворене форме. И категорија драмског простора у Христићевом делу одговара оном из затворене драмске форме: затворен је, јединствен и представља симбол онога што се збива, у складу је са личностима и тематиком драме (Клоц 1995: 35–41), с друге стране, у питању је широк простор – тераса која гледа на море, дакле, у контакту је се природом и наглашено је светао, са очитим утицајем медитеранског сунца, што је карактеристично за простор у драми отворене форме (Клоц 1995: 102–109). Писац, дакле, у складу са модерношћу која не познаје ограничења и оквире, своју драму обликује слободним одабиром аспеката, било да они карактеришу драму отвореног или затвореног типа.

За разлику од класичне драме, Чеховљева драмска прича нема почетак, средину и крај, већ обухвата неку животну околност која ће окупити ликове на једном месту док драма траје, и који ће се на крају драме разићи. Христићева драма доводи ликове на далматинску терасу усред лета – Иван је у уобичајеном летовалишту, а Олгу и Владана ће позвати како би пронашао начин да им саопшти да их чека смртоносни исход Олгине болести. Десетак дана, колико траје радња, над њима ће бдети смрт која ће покренути сваког од ликова на размишљање о сопственом животу, да би, на крају, када се потроше све могућности, сви отишли. „Крај Чеховљеве драме није ни коначна дефиниција, ни коначна пресуда: он је тајна која остаје да лебди

у ваздуху док се светла у гледалишту пале“ (Христић 1981: 123). Ни по завршетку Христићеве драме, ми не знамо шта ће се догодити са ликовима – ништа није разрешено. Да ли ће Иван објавити тезу, да ли је Владан отишао у Париз, са ким је Вера отишла, шта ће бити са Олгом – ништа од тога није речено, нема елемената на основу којих бисмо можда могли спекулисати о разрешењу животних драма Христићевих ликова – опције се смењују током драме и на крају све остаје отворено. „Прича о једном животу у стварности никада нема расплет који би могао да задовољи захтеве класичне драматургије“, констатује Христић (1981: 123) поредећи Чеховљеву драматургију са класичном.

[...] Чеховљева драма постепено се уздиже ка откривању елементарних сила које у том животу делују. Иза ње стоји једна обухватна визија људске судбине, што аморфни „исечак из живота“ претвара у велику драмску форму која нам о том животу говори на исти онај начин на који нам је говорила грчка трагедија или Шекспирова драма (Христић 1981: 230).

Драма Јована Христића описује једну животну ситуацију, ону која долази „после“, када се све већ одиграло. Ликови играју своје улоге, воде празне разговоре из којих брзо „испливава“ суштина, а који су испрекидани паузама. На крају, драма задобија опште, универзално значење које открива живот у пуном смислу. Савршено у погледу форме, са јасном поруком, Христић у својој драми доследно до краја приводи тему о смрти и умирању. Стаменковић закључује још да су карактери изоштрени са „ибзеновском тачношћу“ и да су најбоље приказани у „немуштим чеховљевским моментима“ у којима људи реагују спонтано. Тераса постаје „метафизичка сцена нашег живота“ где човек, мислећи о смрти, открива самог себе.

*

Јован Христић је у *Тераси* покушао да створи нову драмску ситуацију, која би била резултат савремених услова живота, и у томе је успео. Приближивши драму својим савременицима, Христић се ипак није много удаљио од претходних, класично оријентисаних драма.

Вештини непосредног филозофирања у апокрифима одговара у *Тераси* вештина посредног говора о „једином филозофском питању“, о смрти, кроз приказивања наизглед свакодневних ситуација. И мада у форми и току сасвим различита од претходних Христићевих драма, *Тераса* ипак открива своју повезаност са њима. Олга, Владан или Иван потајно живе свој београдски живот под маскама Едипа, младог пастира из околине Тебе, или пораженог фанатика из манастира Светог Марка, с једне стране, а са друге – иза Олге, Владана и Ивана комешају се ултимативна питања са спекулативном заоштреношћу коју смо већ открили у Христићевим апокрифима (Селенић 1977: XLVII).

Драматургија Јована Христића се заокружује овом драмом, те пет драма, као пет чинова, делује као складна целовитост, која нам тек као таква у потпуности открива свог аутора. Не само што се драме међусобно дозивају већ се и Христићево целокупно стваралаштво прожима. Узмемо ли само Медитеран, ту „незаобилазну одредницу“, видећемо да се на исти начин остварује и у песмама, у причама, есејима и драми. Везе међу различитим жанровима вишеструке су, поетика Јована Христића само варира и развија се унутар сваког жанра, али на крају остаје иста. Кренувши од антике, од класичнога, које користи као подлогу за одсликавање савременог света, уз Медитеран и „изабрану традицију“, Христић узвишеним изразом меланхоличног тона остварује своје целокупно стваралаштво са правом носећи епитет „модерни класициста“. Драма *Тераса* коначно доноси актуелну стварност у реалним оквирима, са реалним ликовима постављеним пред животним питањем – питањем смрти. У њој се Јован Христић открива до краја као драматург, али се открива и као песник, критичар и есејиста – поставивши нераскидиве везе међу својим полиграфским стваралаштвом које се чита и тумачи као свепожимајућа целина.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Клоц, Фолкер. *Зайворена и ојворена форма у драми*. Београд: Лапис, 1995.
- Меденица, Иван. „Дијалог о смрти.“ *Време* 13.05.2004. <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=378536>>16.05.2012.
- Пантић, Михајло. „Јован Христић: дневник једног путовања.“ У: *Свети иза светиа*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2002: 67–72.
- Поповић, Богдан А. „Камен без пламена, пламен без камена – о поезији Јована Христића.“ *Београдски књижевни часопис* бр. 22 (март 2011): 133–147.
- Селенић, Слободан. „Предговор.“ У: *Анџологија савремене српске драме*. Београд: СКЗ, 1977.
- Србић, Даница. „Драме Јована Христића.“ *Савременик* св. 12 (1983): 554–559.
- Стаменковић, Владимир. „Драме Јована Христића.“ У: *Српска књижевност у књижевној кријици. Драма*. Приредио Рашко Јовановић. Београд: Нолит, 1973: 448–454.
- Христић, Јован. *Чехов грамски њисац*. Београд: Нолит, 1981.
- Христић, Јован. *Сјудије о драми*. Београд: Народна књига, 1986.
- Христић, Јован. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- Христић, Јован. *Професор мајемашике и други есеји*. Београд: „Филип Вишњић“, 1997.

ИЗВОРИ

- Христић, Јован. *Сабране њесме*. Приредио Иван В. Лалић. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- Христић, Јован. *Тераса на два мора*. Београд: „Филип Вишњић“, 2002.
- Христић, Јован. *Тераса*. Београд: Југословенско драмско позориште, 2004.

Vesna D. Crepuljarević

THE FIFTH ACT: *TERRACE*

Summary

This paper analyzes the last drama written by Jovan Hristić, which represents his dramatic process. It shows that, although there is an obvious development, the dramatic process has remained on the same course. Also, we tried to show connections between different genres of Hristić's work and we wanted to establish the main points of Hristić's poetics using the example of his drama *Terrace*.

The most important motive in this drama is the motive of death, which is the reason why all characters in the drama are starting to think about their lives: they haven't achieved anything important, they are neither happy nor satisfied, their lives have no meaning, and death is near. The surroundings where they experienced their own life dramas makes everything even more real: the Mediterranean terrace and nothing but the sun and the sea around them. Everything must come out, and it does; the life shows itself as an illusion and there is nothing anyone can do about it.

Hristić managed to input a political and social dimension and a few philosophical questions, which is always expected in his work. He created a drama about real people in real time, who are confronted with the fundamental issue of life.

Key words: Jovan Hristić, *Terrace*, the Mediterranean, death, illusion of reality, Anton Pavlovich Chekhov, closed form drama, open form drama.

НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА СЦЕНОГРАФИЈЕ У ПОЗОРИШТУ ДАНАС

САЖЕТАК: Сценографија у позориштима данас представља значајну улогу у настајању нових позоришних продукција које обједињују више уметничких дисциплина те се све више удаљавају од класичних позоришних поставки. Током XX века сценографија губи искључиво декоративни и описни карактер и све више постаје сложена мултимедијална уметничка дисциплина која активно учествује у савременом истраживању позоришних комада, односно у препознавању вишезначности књижевног или другог сценског дела у савременом контексту. У позоришту или изван позоришне зграде, јер позоришна продукција данас није усмерена само на позоришну сцену црне кутије, сценски простор се схвата као експериментални полигон који постаје визуелни облик откривене суштине, део сталног процеса мишљења и сазнања. Сценографија чини саставни део сценске радње и глумачке игре, а због визуелне присутности на сценском простору и често комплексних дизајнерских и значењских решења издваја се као уметничка и критичка дисциплина. Испитујући савремени уметнички приступ у сценском дизајну, потребно је истражити његове епистемолошке и уметничке домете и улогу у позоришту данас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште данас, сценски дизајн, сценографија, метафора сценског простора, режија, експеримент.

„Ако је најпотпуније и најмоћније позориште – свет коме припадамо и ми, онда је мера наших позоришних остварења уједно и мера колико смо стваралачки присутни у – свету.“

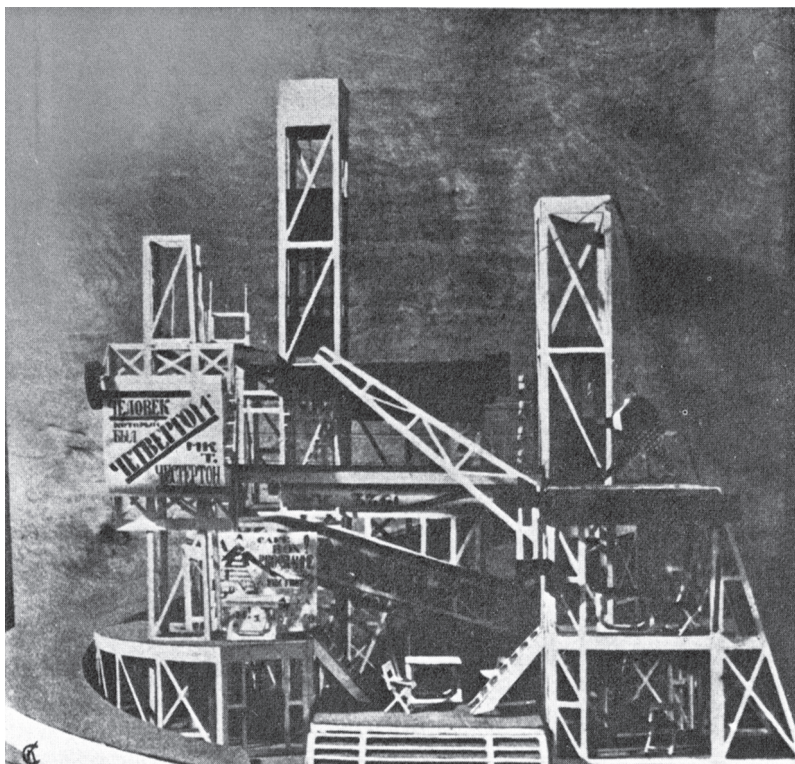
Миленко Мисаиловић (1981: 44)

У позориштима широм света сваке године реализује се велики број представа, како драмских тако и оперских и балетских, које захтевају сложу организацију и деловање великог броја учесника. Свака позоришна продукција подразумева учешће различитих дисциплина које својим деловањем, изражавањем, знањима и способностима активно утичу на стварање позоришног дела. Сам појам *позоришно дело* данас је значајно доведен у питање, а позориште као институција током XX

века све више губи основно подразумевајуће значење које је имало током историје. Крајем XIX века појавом првих модерних књижевних дела и првих авангардних уметничких покрета, утицај позоришта у друштву добија нове обресе. За анализу модерних утицаја на позориште од посебне важности је разумевање авангардне књижевности и авангардне примењене уметности, односно првих експерименталних сценографија. Позориште свој нови изрицај добија појавом првих авангардних сценографија, „које су унеле ново разумевање и визију модерног театра предвођеног новим књижевним мишљењем које се снажно супроставило идеји дотадашњег класичног романа“ (АНТЕШЕВИЋ 2012: 39). Долази до успостављања појмова *функционалности* и *рационалности*, а радним процесима уметности и индустрије подједнако управљају економски и технички закони, доводећи до завршног посла – „предмета“ (ГРЕЈ 1978: 248). Током двадесетих година XX века у московском Камерном театру револуционарна дела Таирова и Мејерхољда (ГРЕЈ 1978: 253) су пратиле и револуционарне сценографије, предвођене идејом конструктивизма, које су биле базиране на принципима Мејерхољдове прокламације „позоришта октобра“ из 1920. године. Према њој позориште мора бити засновано на начелима: употреба сталног осветљења позорнице, чиме се остварује повезаност глумаца и публике; антинатуралистички стил извођења механизоване представе; одбацивање сваког илузионизма и уклањање и најмањег трага симболизма, који је био својствен буржоаском театру (ФРЕМПТОН 2004: 170). Средином тридесетих година прошлог века конструктивизам је био оспорен, након што је Комунистичка партија 1932. године установила догму социјалистичког реализма. У архитектури, као и на свим подручјима обликовања, овај стил је био против експеримента за разлику од претходних година, тежећи најконзервативнијим обрасцима. Нарочито у архитектури долази до деградације дотадашњих идеја, јер долази до залагања за класични стил.

Најпре лишени природног поља истраживања – архитектуре, конструктивисти су се окренули позоришту и обликовању пропаганде за индустрију (ГРЕЈ 1978: 268), јер је позориште пружало најбоље могућности за остваривање њихове високо механизоване утопије. Оваква позоришна остварења утицала су на свеколико схватање позоришта као дела свакодневног живота, који се бави свакодневним проблемима, израженим свакодневним језиком, у свакодневној средини, где се укида растојање између глумаца и гледалаца. То је довело до идеје „позоришта у кругу“, коју су крајем двадесетих година развили Мејерхољд и Охлопков (ГРЕЈ 1978: 269). У теорији конструктивизма била је представљена не само једна естетика него и филозофија живота, која се није односила само на човекову средину него и на самог човека. Сврха уметности није више „дарство снова куда се

радни човек повлачи како би се одморио и успоставио равнотежу“ (ГРЕЈ 1978: 270), већ је уметност суштина његовог живота и стварања.



Сл. 1. Александар Весњин, сценографска макета за адаптацију Честертоновог романа *Човек који је био четивршиак*, изведено у московском Камерном театру 1923.

Свако позоришно остварење иза себе увек има сценски простор (какав год он био) који је адаптиран и прилагођен карактеристикама извођења одређеног сценског дела. Свако уметничко дело које садржи елементе сценског извођења подразумева и сценски дизајн који прати реализацију, ток и сам чин извођења сценског догађаја. Поред великог броја сценографских реализација постоји оскудан број писаних истраживачких и научних радова, као и прегледних радова и монографија о ауторима сценографија и њиховом опусу, што није случај са другим уметничким дисциплинама. Скромна истраживања на пољу сценског дизајна, мали број домаћих и страних писаних радова, оскудна комуникација на релацији сценографи – теоретичари, утичу на маргинализовање сценског дизајна као уметничке дисциплине у оквирима теорије уметности. Једна од ретких новијих књига које се баве питањима сценског дизајна – уводећи и дефинишући при томе термин *сценографија* у енглески језик – *scenography* – јесте књига под

називом *Шта је сценографија?*, енглеске сценографкиње Памеле Хауард (Pamela Howard), која је 2002. године истовремено објављена у Лондону и Београду. Објашњавајући сам појам речи *сценографија*, Памела Хауард и лексички прави разлику између онога што се односи на дизајн декора (*Set Design, Stage Design*) и сценографије (израз који у енглески језик долази на основу француске речи *scénographie*) која појмовно треба да обухвати сложен „процес стварања, реализације и представљања позоришне представе, повезујући неколико уметничких дисциплина – обликовање сценског простора, дизајн и реализација свих елемената сценске слике, као и кретање извођача у сценском простору“ (Динуловић, Бошковић 2011: 48). Сценографија је, према П. Хауард, „елегантна синтеза простора, текста, истраживања, ликовне уметности, глумаца, редитеља и гледалаца, која доприноси стварању истински оригиналних дела“ (2002: 152). Активна истраживања на пољу позоришне уметности последњих деценија двадесетог, а посебно у првој деценији двадесет првог века, мењају устаљене концепције позоришта стављајући сценски простор у вртлог свакодневног живота као најприсутнијег сценског догађаја. Сходно томе сценски простор добија проширено значење које води до појма *сценски дизајн* који се данас дефинише као посебна уметност. Др Мишко Шуваковић уводи појам *сценски дизајн*¹ у *Појмовник савремене умјетности*, дефинишући га као „различите технике артикулације (пројектовања и физичке реализације) простора извођачких умјетности: театра, балета/плеса, опере, перформанса, филма, спортских и политичких спектакла, спектакла популарне културе. Сценски дизајн је настао из казалишне архитектуре, сценографског сликарства и бројних аудиовизуелних техника артикулације извођачког простора“ (2005: 553).

Термин *сценографија* данас се спаја са појмом *сценски дизајн* који добија проширено значење сложенијег карактера обухватајући више сродних или различитих уметничких дисциплина које повезује појам *простор* и „сценски начин мишљења и употребу сценских средстава у циљу реализације сценског догађаја“ (Динуловић, Бошковић 2011: 48). Реч је,

¹ *Сценски дизајн* је данас устаљен термин у српском језику који има проширено значење јер подразумева више позоришних уметности које учествују у креирању и опремању сценског простора и глумаца за сценски догађај / представу / игру. За разлику од појма *сценски дизајн* (са својим проширеним значењем), појам *сценографија* је одавно присутан у нашем језику и односи се на различите облике и технике реализације сценског декора. Под појмом *сценографија* подразумева се: филмска и ТВ сценографија, сценографија за сајмове (штандове), модне ревије, разне сценске догађаје, фестивале и сл.

Због нових облика и система градње извођачког простора (аудио-визуелна артикулација сценског или извансценског ентеријера и екстеријера за извођење, *cyber* простор, те разне друге мултимедијалне артикулације простора и елемената простора кроз дигиталне и друге савремене уметничке технике) у данашњој позоришној уметности и разним другим сценским облицима све више се користи појам *сценски дизајн* који се спаја и надовезује на појам *сценографија*.

дакле, о дисциплини која се не односи само на театар већ прожима све аспекте живота (Динуловић, Бошковић 2011: 49). Појам простора још од ренесансе добија посебан уметнички, истраживачки и научни карактер окупљајући све већи број уметника, архитеката, научника и теоретичара. На образовним институцијама расте број наставних предмета који се баве појмом простора у најширем смислу, посебно на уметничким школама простор се изучава са најразличитијих аспеката: *Простор и облик, Теорија простора, Човек и простор, Обликовање јавних градских простора, Архитектура и техника сценског простора* и др. У својим есејима о простору написаним седамдесетих година прошлог века, архитекта Бернард Чуми (Bernard Tschumi) посебан део посвећује *Пишањима простора* (2004: 47–52) која остају вечно неодговорена у цивилизацијском лавиринту потребе за одређивањем појма и свести о простору који су се кроз историју често радикално мењали. У том контексту савремена уметничка пракса наставља истраживања на пољу простора и његовог односа према човеку, кретању, светлу, материјалу. Сценски простор данас није више празан простор у коме се поставља сценски декор, него простор који је полазна основа за свеобухватни сценски дизајн у циљу материјализације уметничке поруке. У позориштима данас уметничка порука је комплекснија него икад пре јер чини синхронизовану синтезу појединачних уметничких одговора (режија, сценски дизајн, костим, светло, звук) који су окупљени око уметничког израза сценског дела из кога црпе универзалне, скривене, или пак нове одговоре и значења.

Многобројна позоришна остварења, у свету и код нас, праћена су сценографијама најразличитијег карактера и дизајнерских решења. Због недостатка писаних и публикованих радова о сценографијама, издвојеним прегледима сценографија позоришних продукција, те малог броја изложби сценографских радова, тешко је уметнички и критички сагледати кретања и актуелне тенденције у сценском дизајну. На основу актуелних позоришних остварења у нашој земљи, различитих иностраних гостујућих сценских трупа на многобројним фестивалима код нас и широко познате и запажене светске позоришне продукције водећих позоришних кућа могуће је направити класификацију сценографских решења као и њихове уметничке домете. Епистемологија² сценографије у позоришту данас има за сврху

² *Епистемологија* (грч. епистеме – знање, спознаја, знаност – логика), фил. теорија спознаје, вид. у: Анић, Клаић 2002: 395; Вулаклила 2004: 291. Реч *епистемологија* у овом истраживању има за циљ појмовно, значењско и уметничко дефинисање савремених сценографских решења. „Знањем (*knowledge, episteme*) се назива концептуална предочивост или дискурзивна предочивост уверења о ономе што неко, наставник/студент, те уметник чини (*doing*), ради, прави (*making, bringing out*), показује (*display*) или изводи (*perform*) у специфичном контексту студија, класе, школе. Епистемологија уметности, зато, јесте теоретизација знања о уметности и о начинима на који се знање 'о' уметности и знање 'у' уметности изводи у конкретним материјалним условима и

појмовну поделу сценографских решења уз уметничко, карактерно и описно истраживање њихове улоге у савременим позоришним продукцијама. Како сценографија данас није облик декорисања, уређења простора где се изводи представа, њена улога у реализацији позоришног остварења је подједнако уметнички и значењски важна. Сценограф у позоришту је равноправан са свим ствараоцима једне представе, а сценографија је равноправна са свим деловима представе (ЛЕСКОВАЦ 2011: 267).

Концепт режије представља основно полазиште за реализацију позоришног дела коме су подређена дизајнерска решења пратећих позоришних уметничких дисциплина (сценографија, костимографија, светло, музика). Режија као покретачки замајац одређује смер и карактер позоришног дела окупљајући све уметнике око режијске поставке. Стога је комуникација између редитеља и уметника од посебне важности. „Сарадња сценографа и редитеља почиње договором о стилу представе... мора ту да се позове и цртач костима. Само тако може једна представа да добије јединствен стил“³ (ХЕЦЕЛ 2000: 106). Иако режија одређује карактер и концепт представе, сви остали сценски уметнички изрази, који учествују у креирању позоришног остварења, својим решењима доприносе појединачним уметничким доживљајима у циљу укупне оригиналности позоришног комада. Понекад се одређени сценски изрази својим дизајнерским решењима посебно истакну, тако да позоришна представа добије признања или награде за сценографију, костим, режију и сл. Савремена позоришна пракса тежи синтези укупног сценског доживљаја при чему сценски дизајн постаје посебна уметничка и идеолошка категорија (јер је данашњи опсег истраживања, интерпретирања и уметничке слободе бесконачан). Сценски дизајн као поступак, средство и начин мишљења не само као професионална, или уметничка, већ пре свега као идеолошка категорија, можда је, колико год то парадоксално звучало, у „друштву спектакла“ један од

околностима *свејџа умејносцију* (DANTO, Artur C. *The Artworld*. Philadelphia: Temple University Press, 1987: 154–167), тј. у конкретном смислу од уметничке школе, преко јавних канала комуникације и простора извођења / излагања уметности...“, вид. у: ШУВАКОВИЋ 2008: 5.

³ Извод са предавања које је 20. марта 1938. године на Калемегдану у Београду одржао редитељ др Ерих Хецел. „Др Хецел рођен је у Немачкој 1899. године, где је завршио студије права и филозофије, а потом докторирао уметност. Почетком двадесетих година се бавио глумом а од 1923. г. почео је да ради као драмски редитељ. Склањајући се од збивања у нацистичкој Немачкој, с обзиром на јеврејско порекло, др Хецел, 1934. године прихвата место сталног редитеља у Опери Народног позоришта у Београду. Доласком у Национални театар др Хецел је значајно осврменио режију како у драмском тако и у оперском сектору. Савладавши српски језик, једно извесно време, др Ерих Хецел бавио се и педагошким радом, предајући технику глуме у Глумачкој школи при Народног позоришту“ (ХЕЦЕЛ 2000: 105–107). Иако предавање потиче из прве половине XX века када је позориште, посебно код нас, било суштински натуралистичко, јасна је тежња редитеља о стилском јединству представе и сталном дијалогу између сценографа и редитеља током реализације позоришног дела.

могућих путева ка сопственом, унутарњем бићу (Динуловић, Бошковић 2011: 54). Сценографија чини саставни део сценске радње и глумачке игре, а због визуелне присутности на сценском простору и често комплексних дизајнерских и значењских решења издваја се као уметничка и критичка дисциплина. Епистемолошку поделу сценографије у позоришту данас направио бих на основу досадашњих уметничких и истраживачких тенденција:

1. описно-декоративна (класична) сценографија;
2. интерпретативно-семиотичка сценографија;
3. ликовно-обликовна сценографија;
4. концептуално-експериментална сценографија;
5. сценографија амбијенталног театра (*Site-specific theatre*).

Савремени театар је у сталном процесу истраживања и тражења „нових форми“⁴ које теже да обједине све сценске облике у откривалачки чин мишљења и сазнања. У том процесу позоришта постају прогресивне радионице људске свести, а позорница (сцена) простор вишезначне материјализације стања духа. Сценски простор и сценографија треба да произлазе из представе као целине. Насупрот томе натуралистичко и реалистичко позориште дуго времена је неговало изразито ликовни карактер сценографије јер „све до почетка XX века сценографија је сматрана уметношћу сликања сценских декора“ (Цакић 2003: 98). Историја сценографије се мењала кроз историју позоришта бивајући углавном декоративног и илузионистичког карактера све до почетка XX века и појаве првих авангардних стремљења. Развој уметничких дисциплина кроз историју, настајање и откривање нових уметничких

⁴ Појам „нове форме“ у контексту нових позоришних и књижевних тенденција које треба да замене дотадашње строго прописане књижевне и позоришне облике први пут у књижевности XIX века употребио је зачетник тзв. психолошког реализма Антон Павлович Чехов у својој комедији *Галеб* из 1896. године. У првом чину млади и несхваћени писац Константин Трепљев припрема сценско извођење свог новог комада на обали језера. Пре извођења млади Константин се жали своме ујаку: „Савремену позорницу посправам као ништа искључиво рујинско и пуно преграсуда. Кад се диже завеса и при вечерњој светлости, у соби са три зида, ови велики шаленици, светилници светле уметности, приказују како људи једу, пију, воле, ходају, носе своје каиуше; кад се из тривијалних сцена и фраза струде да извуку морал – мали морал, једносаван, корисан у домаћем животу; кад ми у хлавау варијација износе увек једно ште исшо, једно ште исшо, једно ште исшо – онда ја бежим, бежим као ништо је бежао Мойасан од Ајфелове куле која му је припискивала мозак својом тривијалношћу... Морам наћи нове форме. То је оно ништо спражимо. Ако њих нема, онда је боље да уошште немамо ништа“. Сценски дојам, начин извођења и писана реч овог „новог облика“ Константинова мајка, позната глумица тадашњег руског театра, назива „декадентним“. Оштра осуда натуралистичког позоришта у првом чину драме, коју самоуверено износи и горљиво заступа млади Константин Трепљев, осуда која током прошлог века није изгубила ништа од своје јачине те често се цитира приликом анализе Чеховљевих драма. Успех *Галеба* бележи почетак нове позоришне ере, поглавље модерне драмске књижевности, а Московски художествени академски театар узима за свој амблем симбол галеба (представа је управо ту имала своју праизведбу 1896. године, иако с неуспехом), вид. у: Антешевећ 2012: 49; Вилијамс 1974: 113–125.

техника као и поједина научно-техничка открића условили су различита интерпретирања сценског простора, те његов значај у реализацији сценског догађаја. Грчка античка позоришта на отвореном су имала сценографију као саставни део архитектуре позоришта – у позадини сцене се налазила „скена“, „ниска архитектонска структура на коју је могуће поставити сликану сценографију“ (Динуловић 2009: 54); Римљани настављају грчку античку традицију те усложњавају архитектонски облик „скене“; како у средњем веку позориште бива запостављено, деловале су углавном путујуће плумачке трупе са оскудним сценским декором. Позориште, па тако и сценографија, своју нову еру доживљава у ренесанси, са открићем перспективе – илузионистичке представе сценског простора одсликавају идеалну архитектуру за којом се тежило или идеализоване природне пределе што је било у складу са идејом хуманизма. *Skatoci*, сценски фронт Паладијевог театра Олимпико (1584), представља прву комплексну сценографију засновану на строгим принципима перспективе и обликовану по начелима ренесансне идеалне архитектуре. Време барока доноси новине у позориште и сценографију. Позоришта у XVII а посебно у XVIII веку постају значајне културне институције, а архитектура и техника позоришних објеката се све више усавршавају. Сценографија добија посебан декоративни карактер који је био у складу са распламсалом барокном уметношћу. Илузионистичко сликарство, лажна перспектива, разни нови технички патенти (често наменски рађени за одређене сценске догађаје), нови начини сценског осветљења, сценски механизми у сврху промене декора условили су „развој позоришног простора, сценографије и архитектуре позоришних зграда, независно од начина на који се развијала драмска књижевност“ (ДИНУЛОВИЋ 2009: 68). Илустративан пример добро организованог и осмишљеног барокног сценског догађаја дат је у филму *Vaiuel* из 2000. године режисера Роланда Јофе (Roland Joffé). У XIX веку позоришта постају места друштвеног спектакла и одраз моћи. Кроз архитектуру позоришних зграда се тежило новој монументалности предвођеној историцистичким и академским начелима, а сценографија се развија у наративном облику који је пратио тада актуелне уметничке изразе ликовних и примењених уметности. Почетком XX века јавља се криза актуелне уметности која је јачала авангардне покрете предвођене новом идејом хуманизма (о чему је било речи на почетку овог рада). Нови књижевни и уметнички облици условили су испитивање и трагање за новим начинима схватања и интерпретирања сценског простора и сценске уметности или дизајна.

Кратак историјски преглед сценографије у позоришту кроз историју даје осврт на значењски и уметнички израз сценографије у класичном театру. Као визуелна позадина класичног сценског комада, сценографија

је била у складу са натуралистичким и реалистичким позоришним облицима који су одсликавали реалну радњу у реалном простору и времену. Правило три јединства – радње, времена и места (Динуловић 2009: 68) је доведено у питање а нове друштвене, политичке и економске околности су позориште ставиле у вртлог свакодневног живота. Позориште већ одавно нема улогу позорнице друштвеног спектакла идеализоване и романтичарске стварности него преузима активну улогу у процесима друштвеног мишљења у свакодневној борби за стварање и спасење. Класична или *описно-декоративна сценографија* у данашњем позоришту постепено нестаје уступајући место новим облицима уметничке и друштвене интерпретације. Иако још увек присутна нарочито у мањим срединама, позориштима скромнијих буџета или у реномираним позориштима која негују класични репертоар традиционалне уметничке реализације, класична сценографска решења данас имају искључиво описно-декоративни карактер. Када се примењује у водећим светским позориштима, декоративна сценографија има углавном високе декоративно-уметничке, естетске али и изведбене квалитете. Описно-декоративна сценографија обично прати класичну позоришну поставку, у складу је са режијом и другим позоришним уметничким дисциплинама попут костима. Класичне продукције често користе визуелно-раскошан декор и костим који дају главни ефекат сценском извођењу остављајући по страни суштину и значење које би то сценско дело могло имати у данашњем времену. Оваква позоришна продукција из перспективе савременог театра је застарела а њени уметнички донети су већ одавно превазиђени. Из угла сценографије као примењене уметности, дизајн класичне сценографије данас може једино да се креће у смеру истраживања одређених историјских епоха зарад тражења нових карактеристичних стилско-обликовних решења детаља, склопова и амбијената. Поставља се питања зашто би данашња позоришна продукција, а самим тим и сценографија, пратила *дух епохе* или *дух времена* у коме је књижевно дело настало, када је већина књижевних дела била суштински и критички испред времена у коме су настала или обрађују одређене универзалне вредности и питања која су увек наново актуелна у сваком времену. Интерпретације тема из историје (каког год да су оне карактера), уз њихово ново уметничко, критичко, идеолошко или сазнајно разумевање, неограничене су из угла данашњег позоришта. Занимљиво је запазити како савремена сценографија у својој тежњи да *означава* уместо да описује – све више следи *дух театра* а све мање *дух епохе* у којој је дело настало (Мисаиловић 1981: 40). Када се данас приступа решењима реалистичне сценографије, увек је потребно надградити је „неким инвентивно нађеним детаљем који ће сугерисати једну још вишу супериорно дејствујућу доминантну идеју“ (Цакић 2003: 102). Позориште је одувек

било жариште уметничког и мисаоног деловања. Наклоњеност класичним уметничким облицима доводи до деградације актуелне уметничке и критичке мисли што умањује значај и поруку коју уметност има у друштву.



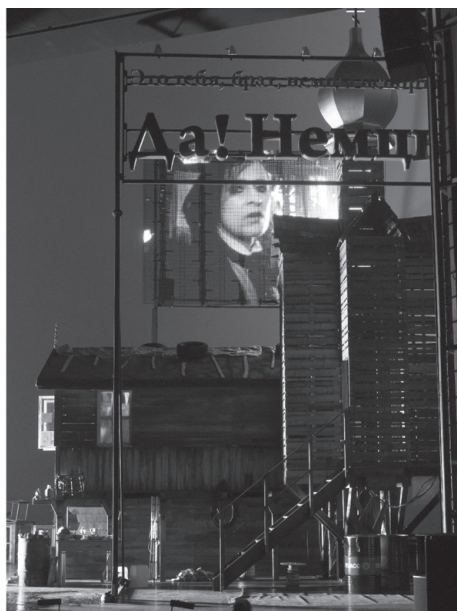
Сл. 2. Сценограф Тири Боскет (Thierry Bosquet), финале 1. чина опере *Тоска* (*Tosca*), редитељ Хозе Марија Кондеми (Jose Maria Condemí), диригент Никола Луисоти (Nicola Luisotti), премијерно изведена 15. новембра 2012. у Опери Сан Франциско (San Francisco War Memorial Opera House)

Требало би да уметници (значи и сценографи) увек буду прогресивни учесници времена и друштва у коме живе. Попут савремених историографа уметности који проучавање историје уметности заснивају на тумачењу из контекста данашњег човека и друштва са одређеним временским отклоном како „би се утисци, мишљења и судови о делу слегли и искристалисали“ (КАДИЛЕВИЋ 2010: 177), тако и савремена позоришна пракса треба да буде усмерена ка сталном трагању за новим облицима уметничке интерпретације сценских дела која су настајала кроз историју. У овом процесу, уз режију која истражује и одређује смер интерпретације, учествује и сценски дизајн као просторна и визуелна метафора. Угледни италијански историчар модерне архитектуре Бруно Зеви истицао је значај коришћења „наших очију, ослобођених анахроних наочњака. Не можемо оно што је оваплоћено у људима из четвртог века пре Христа, или из периода барока, да истражујемо њиховим очима“ (ЗЕВИ 2007: 11). Стога, целокупна историја књижевности

од античке драме до XX века, али и други сценски облици, посебно опера, постају еквиваленти данашњем времену чија савремена интерпретација омогућује увек ново читање и разумевање њихових ликова, односа, радње и догађаја. Јован Христић у својој књизи *Чехов, драмски писац* у поглављу „Простор“ истиче „да простор у драми није само пасивно место где се нешто збива само зато што све што се збива мора да се збива у неком простору, већ и активни чинилац који делује на догађаје који се у њему збивају“ (1981: 76). Сценски простор тако преузима улогу простора драме који се развија кроз метафору⁵ простора, те сједињавајући се са представом у процесу њеног одвијања, заједно са „сценографијом као визуелном драматургијом, сједињује се са аудитивном драматургијом, чинећи тако стваралачки нову и доминантну драматургију представе у целини“ (Мисаиловић 1981: 40). Зато се улога сценографије, пре свега, огледа у обликовању откривалачког процеса, а не у коначном облику који само прати неки сценски догађај и пасивни је део сценског простора. Значи, уместо дескриптивно статичке, стварамо асоцијативно динамичну сценографију, то јест ону која се – помоћу светла и боја, звука и глумачке игре – непрестано у току представе трансформише и мења (Цакић 2003: 102). Асоцијативно у сценографији, исказано новим временом, простором и материјалом издваја *интерпретативно-семантичку сценографију* као најчешћи облик и приступ интерпретирања историјских сценских дела у позоришту данас. Трагајући за новим значењима текста, у раду са редитељем, сценограф представља спону између текста (речи) и материјалног, градећи простор карактерно обојен, претворен у емоцију, поруку. Интерпретативно-семантичка сценографија уобличава сценски простор као простор мисли а не као слику дизајна. Ово произлази из све веће (или пак основне) потребе публике да простор симултано доживљава са глумцима и радњом, те из „све веће моћи људских очију не само да гледају већ и да *vive*“ (Мисаиловић 1981: 39) јер савремена сценографска решења своја потпуна уобличавања простора остварују тек у процесу глумачке игре. Такав сценографски простор не произлази из материјала од кога је направљен него из значења којим је остварен (Цакић 2003: 101). У позориштима данас широм света интерпретативно-семантички облик сценографије је најзаступљенији и најчешће коришћен када се приступа постављању сценских дела најразличитијег репертоара, углавном историјски везан до

⁵ Данас се појам метафоре и семиотике често користи и интерпретира у савременој уметности, о томе вид. у: Шуваковић 2005: 553: „Метафоричне сцене на којима се приказују улога, значење и смисао семиотичких језика у ликовним и визуелним уметностима. ... Обрат од аутономно ликовног према ликовном као језичком означава прекид логоцентричних концепција умјетности указивањем да ликовна дјела не настају из трансцендентне сфере духа или емоција ствараоца него из интерликовних и интертекстуалних односа умјетничких дјела и њихових повијесних и значењских оквира. У авангардама, неоавангардама и поставангардама читује се тенденција повезивања слике и ријечи (ликовног и текстуалног) у умјетничком дјелу“.

почетка XX века. Овакав приступ омогућује нова тумачења сценских дела у савременом позоришту, како у домену режије тако и у сценском дизајну који током XX века доживљава значајне промене у уметничком и епистемолошком погледу. Позоришна пракса је током XX века, уз нове могућности истраживачког и критичког интерпретирања историјских сценских дела, нове приступе у семантичком тумачењу ликова, радњи и догађаја, увела позориште у активан процес психологије друштвене стварности. Свако време има своју Антигону, свог Дон Кихота, Хамлета, Константина Трепљева, Кир Јању или госпођу Министарку. Вечне и увек актуелне теме Берта, Чехова, Ибзена као и Бранислава Нушића, Меше Селимовића, Мирослава Крлеже, траже данас нове могућности читања и интерпретирања њихових сценских дела. Многа књижевна дела не припадају само прошлом и завршеном времену, среди ни и друштву, који више не постоје, него су присутни у сваком времену и друштву. Прелазећи временске и социолошке границе, она постају стални одраз човековог живота, његових навика, потреба, осећања и страхова, одраз универзалног менталитета човечанства прожетог онтолошком потребом за опстанком. Простор увек прати све аспекте живота, а живот обликује простор. На тај начин и сценографија у позоришту обликује и материјализује простор као простор визуелне реализације свега невидљивог и откривеног што стално гради и урушава живот човека и друштва.



Сл. 3. Сценограф Александар Денић, сценографија за представу *Двојој* по тексту новеле А. П. Чехова, редитељ Франк Касторф (Frank Castorf), премијерно изведена 28. март 2013. године у театру Фолксбине (Volksbühne) у Берлину

Ликовно-обликовна сценографија карактеристична је првенствено за савремена сценска дела. У њиховој позоришној поставци сценски простор је најчешће простор празнине дефинисан или прожет различитим обликовним елементима. Празан простор наглашава покрет и игру стављајући глумца/плесача/перформера у центар збивања као својеврсни нуклеус који привлачи и емитује енергију и емоцију. Глумац је мера свих простора, како у себи тако и простора око себе, јер „глумац је сам себи најближи и најадекватнији простор“ (Мисаиловић 1981: 40). У савременим сценским делима простор је често недефинисан и апстрактан, тако да глумци и њихов покрет постају све – најузбудљивији и најпривлачнији простор. За разлику од интерпретативно-семантичке сценографије која обично прати сложenu сценску радњу и заснована је често на комплексним и углавном реалним просторним облицима и радњама, ликовно-обликовна сценографија експресионистичким и често илузионистичким изразом гради сценски простор. Оваква сценографија „испољава живу гестикулацију у стремљењу ка спољној динамици живота, тражење необичног и мистичног, употребљавање светлосних и акустичких ефеката. Уместо илузионистичког декора успостављају се фантастични декори, а користе се и филмске пројекције да би се онеобличавало и оно што је у свакодневници обично“ (Цакић 2003: 100). У креирању сценографија ликовно-обликовног карактера светло игра кључну улогу. Обликовање простора светлом је у савременом театру један од основних начина испољавања покрета, радње и емоција. Швајцарски архитекта и сценограф Адолф Апија (Adolphe Appia) успоставља хијерархијски распоред чинилаца у сценској уметности и осветљење ставља „у сам врх изражајних средстава – одмах после глумца“. Његове строго геометризване сценографије с почетка XX века, засноване на правилним геометријским и архитектонским облицима, једноставним просторним композицијама и структурама које заједно са светлом и сенком граде сценски простор, уводе сценографију у нову еру обликовања и мишљења засновану на апстрактним ликовно-обликовним елементима и просторима. Апијине сценографије су претече данашњих савремених сценографија апстрактно обликовних помоћу светла и разних статичних и покретних геометризваних елемената. Развијајући своју функционалну геометризацију декора, Апија је сматрао да она својим правилним линијама, хоризонталама, вертикалама, дијагоналама, „нуди глумчевом кретању и одговарајући контраст који повећава телесну изражајност“ (Цакић 2003: 100). У сценским делима са ликовно-обликовном сценографијом често су кретање и покрет глумца усклађени или супротстављени кретању сценских елемената. Они се међусобно прожимају, граде или раздвајају стављајући акценат на просторну променљивост. Просторна променљивост резултат је динамике која се уноси у успостављени ред структуралних односа елеме-

ната који чине сценски простор, а може бити и резултат примењене акције као синоним за нови догађај у простору. Међусобни односи простора и догађаја су логична релација и она увек постоји. Међутим, интензивирање односа форме и догађаја/покрета доводи нас до феномена просторне променљивости као могуће последице њиховог најактивнијег односа. Као носиоци просторне променљивости (у режијском или кореографском смислу), догађаји феноменолошки повезују елементе просторне променљивости и просторне доживљаје. Променљивост омогућује сценском простору да се заједно са представом трансформише, захваљујући својој моћи да се у процесу мењања губи, ишчежава из поља вида, те да се поново враћа. Таква флукуација сценографског простора и радње утиче на психологију саме представе у којој су глумци генератори покрета и променљивости. Моћ сценографије да просторе наговештава или ствара помоћу светла и боје, данас представља веома важно средство савремене позоришне технике. Стварањем простора и доживљаја помоћу светла, боје, покрета и промене, публика у току представе доживљава простор који „заједно са глумцима пулсира и дише, јер и простор има не само свој живот него има и своју судбину. Захваљујући животу и судбини ликова у њему“ (Мисаиловић 1981: 41). Овакви често једноставни и сведени простори прожети су слојевитошћу. Сценографија је у служби глумца, она „решава простор са свешћу о глумцу“ (Мисаиловић 1981: 42), а као такав простор се преображава са сваким глумачким кретањем или покретом, простор који пулсира са сваком изговореном речју или гестом. Ликовно-обликовну сценографију као сценски уметнички израз карактерише искључиво уметнички и обликовни концепт који се као такав може применити на различита сценска дела која и не морају бити из модерног или савременог контекста. Зависно од режијске поставке, ликовно-обликовна сценографија са својим карактеристикама, може бити примењена на класична сценска дела или савремена дела писана о класичним темама, ликовима или догађајима. На тај начин овај сценски уметнички облик постаје део класичне теме или ликова, где поједини делови сценског комада могу имати и класичне уметничке интерпретације. Својим обликовним решењима (светлом, сенком, бојом, геометријским или апстрактним сценским елементима, покретним елементима, видео-пројекцијама и мапирањем) спојеним или супротстављеним класичном костиму, реквизитима или историјској теми и догађају, ликовно-обликовна сценографија даје нове могућности за експерименталне и уметничке изазове у данашњем позоришту. Позориште још од почетка XX века прати снажна потреба за увек новим облицима и формама. Управо су експеримент и бесконачне могућности уметничког израза сврстали данас позориште у најзначајнији облик креативне и друштвене мисли.



Сл. 4. Група NUMEN (Загреб), сценографија за балет *Симфонија жалосних њесама* (*Symphony of Sorrowful Songs*), савремени балет базиран на Симфонији бр. 3, оп. 36 (*Симфонија жалосних њесама*), пољског композитора Хенрика Горецког (Henryk Górecki), кореограф Роналд Савковић (Ronald Savkovic), редитељ Томаз Пандур (Tomaz Pandur), премијерно изведена 2010. године у Немачкој државној опери (Deutsche Staatsoper Unter den Linden) у Берлину

Пратећи савремене токове и нове облике уметничког изражавања у областима визуелних и примењених уметности, позориште је у последњој деценији значајно изменило приступ у сценском дизајну. Примена нових уметничких дисциплина једна је одлика постмодерног театра. Нови уметнички мултимедијални облици постали су саставни делови савремених сценских жанрова. Увођење покретног или кинетичког декора било је револуционарни покрет у перцепцији и поимању сценске радње (ЦАКИЋ 2003: 100). Развојем дигиталних технологија и нових уметничких приступа у сценском дизајну (такође и у режијском домену) позориште се све више удаљава од устаљених сценских форми по којима је позоришна представа једна заокружена и дефинисана целина, све више тежећи деконструкцији устаљених сценских модела (глумачка игра, драмски текст, сценографија) у циљу стварања интертекстуалности театра. Ову појаву у постмодерном театру др Мишко Шуваковић објашњава тезом: „Сценографија, понашање глумца или текст који глумац говори облици су производње значења различите врсте и функције. Сценски текст, зато, увек захтева извесни метајезик



Сл. 5. Сценограф Александар Денић, сценографија за представу *Константин* по тексту Дејана Стојиљковића, редитељ Југ Радивојевић, премијерно изведена 27. фебруара 2013. у Народном позоришту у Нишу, у оквиру годишњих манифестација поводом обележавања 1700 година Миланског едикта

(поетику) која обједињује различите сценске текстуалне аспекте у дискурсу театра. Дискурсом театра се назива пренос значења, смисла и вредности које остварује сценски догађај, при томе та значења, смисао и вредности садрже извесне метајезичке кодове који омогућавају разумевање индивидуално поетичких, стилских, идеолошких или цивилизацијских значења“ (2001: 11). Савремени прогресивни облици постмодерног театра (алтернативно позориште, концептуално позориште, перформанс, хепенинг, мета-театар) одбацују устаљене форме и структуре позоришног дела, стављајући човека-извођача у први план, његово тело, говор, покрет. За разлику од модерног театра који обрађује углавном класичне и модерне теме у новим интерпретацијама и значењима, праћене изразитом материјализацијом

сценског простора, ликова и радње, савремени прогресивни театар почива на потпуној дематеријализацији сценског догађаја. Одсуство сценографије у традиционалном смислу замењено је *антисценографијом*, као психолошком материјализацијом простора, исказаном празнином, светлом, звуком и разним средствима дигиталних медија. *Концептуално-експериментална сценографија*, ако се може тако назвати, плод је савремених позоришних покрета који следе „замисао театарске лабораторије као духовног и уметничког простора у коме се експериментално и теоријски истражује театарска уметност (глума, плес, режија, сценографија, медитација, ритаулизација свакодневнице)“ (ШУВАКОВИЋ 2001: 31). Иако концепт театарске лабораторије и позоришног експеримента потиче још из авангарде и модернизма, наставио је да се развија у неоавангардном и поставангардном периоду, све до данас. У позориштима експерименталног карактера сценографије нису елементи и структуре у сценском простору него су саставни део чина извођења – перформанса, и без њега не могу слободно да егзистирају, што значи да сценографија не представља завршене и постављене сценске форме које се користе за реализацију позоришне представе. *Концептуално-експериментална сценографија* (при чему се појам *сценографија* односи само на материјалне елементе и средства у процесу одвијања сценског догађаја, као нпр. видео и 3Д пројекције, једноставни сценски елементи и структуре, светла и сл.) нераздвојиви је део сценског извођења и не може се посматрати као засебан уметнички облик јер своја потпуна уобличавања и изражајне ефекте добија само у процесу сценског догађаја спајајући се са глумцима и њиховим сценским радњама. Концепт одређује карактер, значење сценског дела, док је експеримент одредница за неизвесност, покушај да се испитује, истражује сценски процес као догађај. Сценски облици концептуално-експерименталне појаве често су базирани на апстраховању којим се ствара веза између елемената одређеног простора и сценског дела као текста, покрета или система. „Бити апстрактан значи превазилазити посебне конкретне случајеве актуелног збивања. Али превазилазити актуелну прилику не значи бити сасвим лишен везе са њом“ (ВАЛХЕД, 1976: 238). Апстраховање је и естетички и аналитички поступак, али није сам себи сврха (МИЛЕНКОВИЋ, 2004: 25). Савремене позоришне продукције због специфичности начина извођења сценских дела концептуалног, експерименталног или алтернативног облика, углавном делују у посебним позоришним објектима наменски пројектованим или адаптираним за такав облик сценског извођења. Архитектура позоришних објеката која је карактеристична за класичну просторну и функционалну организацију сцене и гледалишта, у односу глумац–публика, није одговарајућа за савремене концепције сценских дела. У савременом позоришту сценски простор није издигнут и одвојен од гледалишта (као

што је то случај у класичном театру где се ствара граница између глумца и публике; сценски простор је олтар, огњиште позоришта) већ је у центру и урођен у публику. Гледалиште је проширени део сценског простора, сценографија (сценски дизајн) је саставни део сценске радње, а публика је саучесник сценског извођења.



Сл. 6. Сценограф и костимограф Маико Матсushima (Maiko Matsushima), сценографија за савремени плесни перформанс *TAKES*, плесна трупa *Nichole Canuso Dance Company*, кореограф Николе Канусо (Nichole Canuso), премијерно изведено 3–18. септембра 2010. године на Филаделфијском уметничком фестивалу (Philadelphia Live Arts Festival)

Амбијентални театар⁶ (*Site-specific theatre*) је специфичан облик савременог театра који се реализује изван традиционалног позоришног објекта, у отвореним просторима природног амбијента, урбанитета или специфич-

⁶ Појам *амбијентални театар* увео је теоретичар и практичар америчког експерименталног театра Ричард Шекнер. Амбијентална уметност је антиципирана у авангардама (футуризам, дада, конструктивизам), а као специфична уметничка интердисциплинарна продукција формулисана је шездесетих година прошлог века. О томе вид. у: ШУВАКОВИЋ 2001: 29:

„Статус и приоритет амбијента у авангардама се мења: амбијент није само средина (наративна или декоративна) у којој се изводи представа или остварује догађај. Амбијент и амбијентални аспекти (објекти) постају актери представе (*Импресције Африке* Рајмона Русела из 1911.), или средишња појавност (тематизација) представе (Оскар Шлемер *Плес у њросјору* (*Приказивање њросјора фијуром*), 1927.).

Амбијент се у театарској уметности просторно организује за догађај. У традиционалном смислу разликују се: (1) театар као сцена (архитектура сцене и декорација сцене), (2) театар као

ним архитектонским просторима. Сценографија у амбијенталном театру је изразито наглашена – пуноћа простора и бескрајни начини на које се простор може артикулисати и покренути чине основу амбијенталне театарске сценографије. Први сценски принцип амбијенталног театра је креирање и рекреирање целокупног театарског простора: очигледних просторних домена, простора у просторима, простора који садрже или обухватају или се односе или додирују сва места где се налази публика и/или извођач (ШУВАКОВИЋ 2001: 29). Сви простори су активно укључени у аспекте представе. Амбијент одржава и приказује континуитет површине, запремине и простора. Простор и амбијент у коме се сценски догађај дешава, за амбијентални театар (али и за амбијенталну уметност уопште) је основни уметнички оквир, где се простор не користи као пасивни омотач, већ се третира као саставни и суштински део уметничког рада. Простор добија изванредан критичан карактер 'субјекта' или реторичке фигуре која заступа нешто налик субјекту у театарском догађају (ШУВАКОВИЋ 2001: 29). У амбијенталном или *site-specific* театру артикулише се простор у целини – амбијент постаје сцена и сценографија, сцена делује као актер, а глумци и публика као активни учесници сценског догађаја откривају значења простора и амбијента. Односно, по Умберту Еку (Umberto Eco), оваква дела су отворена уметничка дела, а то значи да их публика довршава својим учешћем у њиховој реализацији или постојању. Сценски простор и сценографија у амбијенталном театру бивају интегрисани у „живи простор“ који артикулише сценску радњу и ликове у посебан психолошки и антрополошки простор и време. Др Мишко Шуваковић сматра да се појам амбијенталног театра може проширити и редефинисати као антрополошки амбијент или психоаналитички простор (друга сцена). Концепт антрополошког амбијента не означава само пуноћу или тоталитет сценског простора, већ и његову узглобљеност семантичким, иконографским, кореографским, сценографским и медијским средствима у простор културе у којој настају театарско дело или перформанс (2001: 29). На амбијентални театар такође утичу разни спољашњи фактори који одређују карактер сценског дела јер доприносе свеукупном психолошком доживљају сценске радње. У овом театру, или облику сценског извођења, простор и време су активни и нераскидиви елементи догађаја, те утичу на јединственост и „неизвесност“ сценског извођења. Сценски простор и гледалиште нису заштићени простори позоришног објекта у коме се увек на исти начин реализује позоришни комад, већ су заједно препуштени променама простора и времена који стварају посебну психолошку димензију доживљаја и разумевања сценског дела. Поред изразитих просторних и

архитектура (зграда у коју је смештена институција театра), и (3) театар као отворени простор (урбанистички или природни простор као место реализације театарског догађаја“.

амбијенталних облика и визура, на материјализацију амбијенталног театра утичу и многи други нематеријални градивни елементи. Месечина, сумрак, шум воде или дрвећа, топлина, врућина, спарина, измаглица, роса, поветарац, ветар, мириси, природне одлике годишњих доба – активно утичу на сценско извођење у амбијенталном театру. Поједини сценски писци су у својим делима посебно истицали овакве описне одреднице како би што боље дочарали потпуни доживљај радње и ликова. Тако се, на пример, Чехов залагао за сцену начињену тако да што боље даје илузију живота уверавајући публику да је пред њима стварност сама. Многобројне атмосферске ефекте које Чехов наглашава (облачно, врућина, тек што је сунце зашло, сумрак) тешко је постићи на позорници. Како позоришним рефлекторима дочарати тешко, тромо, облачно, загушљиво и топло летње поподне? (Христић 1981: 76).

На основу досадашњих облика и реализација амбијенталног театра, могуће је издвојити неколико карактеристичних модела амбијенталног сценског извођења.

- Основни или првобитни облик амбијенталног театра чине позорница и гледалиште на отвореном простору. Овакав модел се често назива и летња сцена или отворена сцена, а по просторним и функционалним карактеристикама одговара устаљеном позоришном моделу у односу глумац–публика. Због амбијента у коме се налази ова врста позоришта спада у амбијентални театар. Сценски простор има своју сталну позицију (или проширену позицију), а додатним облицима сценографије се гради и артикулише амбијент у коме се сцена и гледалиште налазе.
- Данас се најчешће амбијентални театар реализује у посебно браним архитектонским или разним другим градитељским просторима који се адаптирају за сценска извођења (разни напуштени архитектонски објекти, индустријски објекти, хангари, старе палате, летњиковци, цркве и сл.). Сценски простор у оваквом облику амбијенталног театра је променљив, сценско дело се може изводити на више места одвојено (са паузама) или у континуитету. Гледалиште је прилагођено сценском извођењу, публика може да седи или да се креће током одвијања представе и промена сценских простора. Са аспекта сценографије у оваквим позоришним моделима се често испитује „однос архитектуре и сценског простора, односно архитектура као сценографија и сценографија као архитектура“ (Антешевић 2012: 84).
- Амбијентални театар на отвореним просторима се реализује у посебно одабраним урбанистичким или амбијенталним градским целинама (стари квартави, паркови, тврђаве, улице итд.), те у разним природним окружењима. Попут реализација у архитектонским објектима и у амбијенталном театру на отвореном простору публика може да седи на неколико места предвиђених за одвијање

сценског дела, али се обично креће заједно са глумцима у процесу одвијања сценског извођења.

- Посебне облике амбијенталног театра чине специфични модели сценског извођења, углавном на отвореном простору, попут сцене и гледалишта на води, пливајућег театра који током пловидбе пролази кроз различите природне или урбане амбијенте, сценска извођења у шуми или пећини, те разни облици извођења у посебним историјским просторима и објектима.

Site-specific перформанси су у сталној фази развоја у савременом театру, а многобројне позоришне компаније све више користе различите просторе у које смештају своја позоришна остварења, при чему морају стално да трагају за одговарајућим просторима за свој рад у огромном пољу које термин *site-specific* обухвата. Многобројни термини који су проистекли из појма *site-specific* перформанса прецизније одређују разне аспекте и начине извођења, попут „’локацијски-одређен’ (*site-determined*), ’локацијски референтан’ (*site-referenced*), ’локацијски свестан’ (*site-conscious*), ’локацијски пријемљив’ (*site-responsive*), ’контекстуално специфичан’ (*context-specific*)“ (PEARSON 2010: 8). У свим различитим аспектима *site-specific* или амбијенталним перформансима, термин *site* (место, локација) је стално присутан и наглашава важност места, локације где се реализује одређено сценско дело. „*Site-specific* перформанс постоји у мноштву феномена, сви они привлаче пажњу, сви су потенцијално значајни: прожимајући се на лицу места они граде то место, локацију“ (PEARSON 2010: 1).



Сл. 7. *Пасија (The Passion)*, Национални театар Велса и ВилдВоркс (National theatre Wales and WildWorks), редитељ Мајкл Шин (Michael Sheen), драматургија Овен Ширс (Owen Sheers), сценски дизајн Бил Мичел (Bill Mitchell), дело премијерно изведено априла 2011. у велшкој луци Порт Талбот (Port Talbot)

Анализирани сценографски облици представљају различите уметничке и епистемолошке приступе сценском дизајну, који су се формирали и развијали током XX и у првој деценији XXI века, заједно са другим позоришним уметностима. Нове позоришне тенденције снажно су утицале на сталне позоришне експерименте што је довело до настанка нових позоришних модела. Савремена сценографија се симултано трансформисала са развојем театра, уметности и савремене друштвене мисли, прилагођавајући се потребама данашњег човека и нових културолошких образаца. Иако све савремене сценографије епистемолошки имају заједничку основу и сврху, исказану данашњом потребом да трагају за новим облицима материјализације сценских дела, разликују се у уметничком интерпретирању и обликовним техникама. У том погледу анализирани сценографски облици имају првенствено различите уметничке и обликовне карактеристике, док избор сценографског облика зависи од врсте сценског дела, концепта режије али и карактера самог позоришта. Стога је *ојисно-декоративна* или класична сценографија својствена класичном (реалистичком) театру. Данас је овакав облик позоришног модела све ређи, јер превазилази савремене позоришне, уметничке и културолошке обрасце. *Интерпретијивно-семантичка* сценографија је одлика модерног театра који је настао као реакција на реалистички и натуралистички театар XIX века. Модерни (семиолошки) театар (јавља се с појавом модернизма почетком XX века) „производи смисао и значења из формалних, егзистенцијалних или метафизички заснованих манипулација са знацима (иконичким, аиконичким, алузивним, индексним и симболичким продуктима) градећи знаковне структуре (театарске представе)“ (Шуваковић 2001: 74). Интерпретативне и семантичке могућности модерног театра су условиле сталну присутност овог модела у данашњим позоришним продукцијама. Остали анализирани епистемолошки облици савремених сценографија (*ликовно-обликовна сценографија, концептуално-експериментална сценографија и сценографија амбијенталног театра*) припадају постмодерном театру. Постсемиолошки⁷ (постмодерни) театар

⁷ Постмодернизмом у театру, постмодерним театром или постмодернистичким театром се називају продукције драмског текста и сценског или вансценског догађаја развијане од средине шездесетих година прошлог века. При томе, др Мишко Шуваковић раздваја постмодерну као стил (*изам, арти*) и постмодерну која се односи на стање/процес театра у односу на модерни (модернистички) театар. Појам и дефиниција постмодерног театра као одредница стила (постмодернизам и постмодернизми) настаје крајем 70-их или почетком 80-их година прошлог века као одраз нових уметничких теорија, стања.

О томе видети у: Шуваковић 2001: 74: „Техноестетски и технопоетички захтеви који се постављају пред постмодерни театар и перформанс омогућени су постсемиолошком организацијом (производним и приказивачким потенцијалима) актуелног постсемиолошког (информацијског, симулацијског) друштва. Техноестетички захтеви нису проналазак постмодерне – корени се могу

производи смисао и значења из приказивачких (миметичких) манипулација визуелним-просторним-телесним-електронским представама (сликама) које се не могу свести на знаке или аналогije са знацима, али како производе смисао и значења оне делују на начин на који делују знаци (ШУВАКОВИЋ 2001: 74). Постмодернистички позоришни приступи пружају велике могућности уметничких интерпретација, што је посебно значајно за сценски дизајн као саставни и неодвојиви део сценског догађаја. Постмодерни уметник не ствара завршено и целовито театарско дело одредљиво као производ, већ отворен, променљив и интерактиван просторни-временски-телесни текст који је у односу са другим текстовима или артефактима уметности и културе (ШУВАКОВИЋ 2001: 13). У сваком постмодерном театарском догађају артикулисана је структура театра као света уметности.

Свака позоришна представа има своју епистемолошку вредност исказану интертекстуланошћу и интердисциплинарношћу. Стварајући структуру позоришног дела која почива на лингвистичким, семиотичким и уметничко-техничким средствима, театарско дело продукује догађај који је заснован на структуралним односима симболичког, имагинарног и реалног. Уметност театра, данас, показује своју моћ да симултано прикаже и оствари историјске, концептуалне и феноменолошке аспекте једне дисциплине или интеродносе више дисциплина у њиховом историјском и актуелном изгледу (ШУВАКОВИЋ 2001: 29). Да би се позоришно дело конституисало, неопходно је његово представљање/приказивање. Театар продукује сам себе, остварујући притом синтезу између театра као уметности и публике као друштва. Позоришно дело се представља/приказује у целини, тако да ефекат сцене није могуће посматрати у визуелној перцепцији сцене или као типологију појавности, већ кроз целокупан позоришни систем сценског догађаја. Стога, епистемолошке карактеристике сценског дизајна (или сценографије) у позориштима данас имају за циљ да одреде сазнајне (појмовне, дискурзивне) и обликовне (уметничке, интеруметничке) потенцијале и могућности, смернице и начине креирања, обликовања, тумачења и интерпретирања сценског простора и дизајна у процесу стварања сценског догађаја.

Као уметничко средство изражавања, сценографија поседује неограничене могућности креирања простора. Сценографија мора имати своје токове и свој развој, који се, заједно с њеном поетиком и логиком, рађају током

пронаћи у различитим митским, кабалистичким или научнофантастичким наративним пројекцијама (фантазмима). У авангардама се технопоетички моменти појављују у утопијским захтевима да се на сцени одиграва догађај без људи вођен механичким трансформацијама амбијента или остваривањем светлосног догађаја музика боја“.

поставке самог комада (ПЕТРОВИЋ Ћирић 1981: 45). Сценографу остаје да препозна, да схвати и да искористи све своје креативне могућности, приближујући на тај начин дело гледаоцу, с циљем да се оствари неопходна целина представе. Све оно што је у домену савремене технологије и радионичких могућности је могуће и реализовати, тако да се углавном све сценографске идеје могу и материјализовати (АНТЕШЕВИЋ 2012: 81). Многи сценографи данас теже да дају таква сценографска решења у којима основни циљ више није локализација извођења као ни њен виши ниво – драматика простора, него сценографија која ће да повеже, са свим својим саставним елементима, „драматику личности која је његово полазиште и једини његов путоказ“ (ПЕТРОВИЋ Ћирић 1981: 45). Ликовно усклађени и функционално дејствујући сценски простори имају за циљ да утичу на стални доживљај публике. Колико год сценски простор био стваран, његова значења се протежу у имагинарно. Савремена сценографија не сме да буде пројекат за себе, уметност ради уметности, скица или само леп цртеж, него треба да своју идеју и концепт у потпуности оствари у процесу реализације сценског догађаја (АНТЕШЕВИЋ 2012: 82). Треба препознати шта сценографија глумцу може да омогући, а не да намеће.

Данашње потребе савременог театра захтевају од сценографа активан приступ у обликовању сценског извођења. Сценографски рад представља саставни и неодвојиви процес у реализацији позоришног дела. Белгијски сликар и сценограф Серж Крез (Serge Creuz) истиче „да сценограф треба да буде многостран. Он мора бити психолог – да сагледава животност текстова и ликова; мора бити критичар – способан да анализира економске, друштвене односе главних личности, истовремено он мора дати конкретне елементе који проистичу из његове анализе, из његове индивидуалност духа; он мора бити архитекта: место збивања треба да одговара вишеструким захтевима; он мора бити вајар...; он мора бити сликар...; он мора бити још много тога...“ (ЦАКИЋ 2003: 98).

ЛИТЕРАТУРА

- АНТЕШЕВИЋ, Небојша. „Чехов и идеја авангарде: човек између жеље за стварањем и спасењем. Галеб – сценографија – простор као вишезначна материјализација људске судбине.“ Мастер теза, одбрањена на Мегатренд универзитету – Факултет за уметност и дизајн (Београд), јун 2012.
- ВАЛТХЕД, Алферд Норт. *Наука и модерни свети*. Београд: Нолит, 1976.
- ВИЛИЈАМС, Рејмонд. *Драма од Ибзена до Брехта*. Београд: Нолит, 1979.
- ГРЕЈ, Камила. *Руски уметнички експерименти 1863–1922*. Београд: Југославија, 1978.
- ДИНУЛОВИЋ, Радивоје. *Архитектура позоришта XX века*. Београд: Клио, 2009.
- ДИНУЛОВИЋ, Радивоје и Романа Бошковић. „Проширена сценографија: сценски дизајн од конвенционалног позоришта до савремених уметничких пракси.“ *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 17 (2011): 47–54.

- ЗЕВИ, Бруно. *Концепції за конітраисіорију архийекіуре*. Београд, Крушевац: Центар Вам, Народна библиотека, 2007.
- КАДИЈЕВИЋ, Александар. *Архийекіура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.
- ЛЕСКОВАЦ, Милена. „Осврт на петорицу сталних сценографа Српског народног позоришта.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* бр. 45 (2011): 267–282.
- МИЛЕНКОВИЋ, Владимир. *Архийекіонска форма и мулти-функција*. Београд: Задужбина Андријевић, 2004.
- МИСАИЛОВИЋ, Миленко. „Проблеми и достигнућа савремене сценографије и костимографије.“ *Сцена: часопис за позоришну уметност* књ. 2, бр. 4–5 (јул–октобар 1981): 39–44.
- ПЕТРОВИЋ Ђирић, Катарина. „Јозеф Цицер – сценограф.“ *Сцена: часопис за позоришну уметност* књ. 2, бр. 4–5 (јул–октобар 1981): 45–46.
- ФРЕМПТОН, Кенет. *Модерна архийекіура, криичка исіорија*. Београд: Орион арт, 2004.
- ХАЗАРД, Памела. *Шта је сценографија?* Београд: Клио, 2002.
- ХЕЦЕЛ, Ерих. „Однос сценографа и редитеља.“ *Театрон: часопис за позоришну исіорију и театрологију* год. 25, бр. 112 (2000): 105–107.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Чехов, драмски писац*. Београд: Нолит, 1981.
- ЦАКИЋ, Срђан. „Асоцијативно у сценографији.“ *Наше стварање: часопис за књижевност, уметност и културу* год. L, бр. 1–2 (2003): 98–102.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Еписіемологија уметности*. Београд: Орион арт, 2008.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Филозофске и драмске театра*. Рукопис књиге Параграми тела/фигуре. Београд: Центар за ново позориште и игру, 2001.
- АНИЋ, Šime, Nikola Klaić, Želimir Domović. *Riječnik stranih riječi*. Zagreb: Sani plus, 2002.
- PEARSON, Mike. *Site-Specific Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- TSCHUMI, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*. Zagreb: AGM, 2004.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.

Nebojša Antešević

EPISTEMOLOGY OF SCENOGRAPHY IN THEATERS TODAY

Summary

Active research in the field of theatrical art in the last decade of the twentieth century and especially in the first decade of the twenty-first century has changed the established concept of the theater, putting the stage space in the maelstrom of the everyday life as the most scenic events. Accordingly, the scenic area gets an extended meaning, which leads the notion of set design as an integral part of the stage action and the actors' performances, and because of that the visual presence of the stage area and often complex design and meaningful solutions stand out as critical and artistic disciplines.

Numerous theatrical works in our country and abroad follow the set designs of the most varied character and form solutions. Because of the lack of written and published papers on set designs, as well as separate examinations of scenography of theater productions and a

small number of set design exhibitions, it is difficult to gain an artistic and critical insight into developments of current trends in set design. During the 20th century scenography lost its decorative and descriptive character and became increasingly more complex multimedia artistic discipline which is actively involved in researching contemporary theatrical works, that is in the recognition of ambiguity of literary or other theater works in the contemporary context.

In the theater, or outside the theater building as theater production today is not only aimed at the black box of theater scene, the scenic area is seen as an experimental testing ground, which becomes a visual form of the detected substance, part of an ongoing process of thought and knowledge.

Epistemology of scenography in the theater today is aimed at the conceptual stage design solutions, characters and descriptive studies of their role in contemporary theater productions. Because set design today is not a form of decorating the space where the theater act is performed, its role in the realization of the theatrical achievement is equally important, artistic and meaningful. Examining the contemporary artistic approach to set design is necessary to explore its artistic achievements and role in the theater today.

The paper offers an epistemological classification of the scenography in the theater today based on previous artistic and research tendencies: 1. Descriptive and decorative (classical) scenography; 2. Interpretive-semiotic scenography; 3. Visual-formative scenography; 4. Conceptual and experimental scenography; 5. Scenography of ambient theater (*Site-specific theater*).

Although all contemporary scenographies epistemologically have a common basis and purpose, the expressed needs to seek new forms of materialization of theaters, they differ in artistic interpretation and formal techniques. In this respect, the analyzed scenography form, primarily have different artistic and visual characteristics, while a choice of scenography shape depends on the type of theater stage works, the concept of directing and character of the theater. The art of the theater today shows its power to simultaneously display and realize the historical, conceptual and phenomenological aspects of one discipline or interrelationships of more disciplines in their historical and current appearance.

Key words: theatre today, set/stage design, scenography, the metaphor of the scenic area, directing, experiment.

ЛАЗАР ЈОВАНОВ

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

МУЛТИЈЕЗИЧКИ ДРАМСКИ ПРОГРАМ РАДИЈА НОВИ САД КАО РЕЛЕВАНТНИ АКТЕР У ПРОМОЦИЈИ КУЛТУРНЕ РАЗНОЛИКОСТИ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ

САЖЕТАК: Основни циљ у овом истраживању је преиспитати медијску политику Радија Нови Сад, у вези са одлуком да се расформи Радија радиодрамског програма, као и утврдити разлоге драстичног смањења продукције мултијезичких¹ радиодрамских садржаја Радија Нови Сад. Посебан циљ овог истраживања је указати на културолошки значај продукције драмских програма на језицима матичног народа и националних мањина, на нивоу културне политике Републике Србије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: радио-драма, мултијезички драмски програм, националне мањине, културна разноликост, интеркултуралност, транскултуралност.

Увод

Оснивање Радија Нови Сад (РНС), 29. новембра 1949. године, представљало је значајан политички и културни догађај у бившој СФРЈ, посебно у Војводини. Појава информативног, уметничког, музичког, забавног и образовно-васпитног програма на језицима матичног народа и националних мањина, на таласима РНС-а, имало је снажан одјек и изван државних граница. За припаднике српске, хрватске, мађарске, словачке, румунске и русинске популације у Војводини то је била јединствена прилика да на свом матерњем језику добију брзе и веродостојне информације о збивањима у земљи и иностранству. Истовремено, пружала се и могућност едукације, висококвалитетне забаве, као и потпуније културне афирмације и равноправне партиципације националних мањина, у јавном и културном животу заједнице.

¹ Мултијезички, односно мултилингвални радиодрамски програм је термин који подразумева радиодрамски програм на језицима матичног народа и националних мањина.

Иако су се државне границе, у периоду од 1949. године па до дана данашњег, знатно измениле, а РНС у међувремену добио статус медијског јавног сервиса², његова улога у данашњој Републици Србији није променила суштину. Неговање сопственог стваралаштва и културно самоизражавање матичног народа и националних мањина, затим упознавање са њиховим културним тековинама у својој средини и шире, и улога посредника у размени културних добара међу државама и народима, и даље су три нераздвојне мисије РНС-а у култури мултинационалне и мултиконфесионалне Војводине.

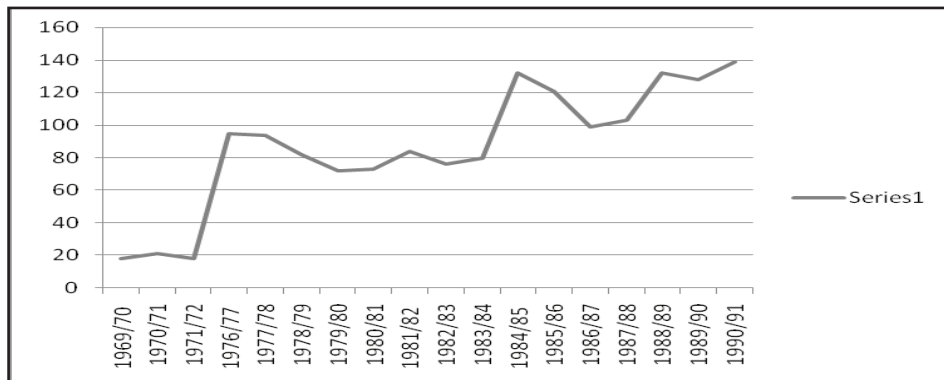
Циљ Радија Нови Сад јесте производња висококвалитетног политички избалансираног информативног програма, заштићеног од било каквог утицаја власти, политичких организација или центара економске моћи; документарно-образовног и културно-уметничког програма, којим Радио Нови Сад преузима специјалну одговорност за неговање високих естетских и етичких вредности демократског друштва; и забавно-музичког програма, који пружају забаву више вредности, а којој краткорочна разонода није једини циљ (Миљковић 2008: 7).

Историја и мултилингвалној драмској програми Радија Нови Сад

Драмски опус Радија Нови Сад представља веома богату стваралачку ризницу на пет различитих језика. Новосадски јавни сервис је био надалеко познат по завидној продукцији радиодрамског програма на српском, мађарском, румунском, русинском и словачком језику, а од 1999. године рађено је и неколико радиодрамских пројеката на украјинском и ромском језику. У свом „златном“ периоду, до пре распада бивше СФРЈ, Редакција говорно-уметничког програма (касније Редакција драмског програма) имала је сопствену продукцију од 130 до 150 радиодрамских дела годишње (наглашавамо *продукцију*). Највећи удео у производњи драмских садржаја имали су припадници мађарске националности, затим српске, док су Румуни, Русини и Словаци ипак имали знатно мању радиодрамску производњу. Овај однос се одређивао на основу аудиторијума, односно броја слушалаца, али и расположивих стручних кадрова. Мађари, а потом и Срби, имали су најкомпетентније стручњаке радиодрамског стваралаштва, с тим што је драмска група на мађарском језику, од 1953. године до сезоне 1993/94, имала и глумачки ансамбл у сталном ангажману, па је логично да су имали и најмасовнију продукцију радиодрамских дела у односу на остале језичке групе унутар Редакције говорно-уметничког програма. Према резултатима ранијих истраживања, мађарски драмски програм је био најслушанији,

² Ступањем на снагу Закона о радиодифузији 2006. године, Радио и ТВ Нови Сад трансформисали су се у РТВ – Радио-телевизију Војводине, одвојени и независни јавни сервис.

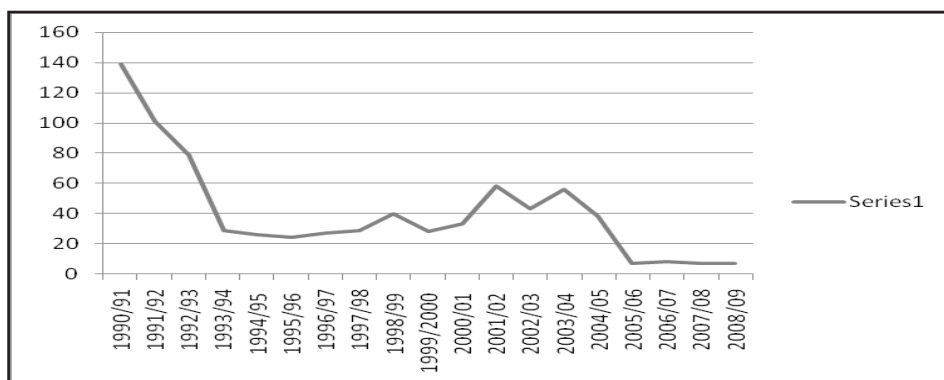
јер је српски аудиторијум у Војводини имао алтернативу и у драмском програму Радија Београд. Може се рећи да је Редакција доживела климакс, у продукцијском смислу, крајем осамдесетих и почетком деведесетих година прошлог века.



Графикон 1: Број радиодрамских дела по сезони у периоду расцвета продукције

Период стваралаштва Редакције драмског програма Радија Нови Сад деведесетих година прошлог века

Током деведесетих медији у Војводини (као и у Србији у целини) учествовали су у контроли јавног простора и јавног дискурса, у потчињавању цивилног друштва, ширећи говор мржње, а документарним и образовним програмима, као и прилозима из културе, доприносили су општој ксенофобији промовишући негативне етничке стереотипе. Ни забавни, а ни музички програми нису били неутрални, већ су „патриотским“ националистичким песмама будили проратне емоције (Драгићевић Шешић 2005: 215).



Графикон 2: Број радиодрамских дела по сезони у периоду опадајуће продукције

Уместо да је антиципирао друштвену реалност са критичке дистанце, Радио Нови Сад је био приморан да прави компромисе са владајућим духом деведесетих година. У том периоду, централизам, као државна политика, свакако је био доминантан, те је „изостала интеркултурна и међунационална сарадња и комуникација, а у већини случајева је потпуно престала“ (Ђукић 2009: 263). РНС је био потискиван у сваком смислу – програмском, кадровском и техничком, што је довело до маргинализације не само драмског програма него и других културно-забавних садржаја, о којима неће бити речи у овом раду. Последица те политике је, између осталог, био петоструко мањи буџет намењен радиодрамској производњи, док су уметнички и ауторски хонорари били испод сваког просека, а притом су каснили и до годину дана. Уз то, сезону 1993/94. обележио је и споразумни раскид РНС-а са 4 редитеља, 2 драматурга и целим глумачким ансамблом на мађарском језику, што се, наравно, негативно одразило на продукцију мађарске радио-драме. Међутим, и поред тога што је, након сезоне 1991/92, продукција драмског програма драстично смањена, Редакција говорно-уметничког програма је тих деведесетих година ипак успевала да задржи одређени продукцијски континуитет и онемогући потпуну „атрофију“ овог радио-програма, захваљујући томе што је „кућа“, и поред свих потешкоћа, омогућила да се сачува нужно језгро драматурга, редитеља, мајстора тона и сниматеља, али и захваљујући групи ентузијаста (глумаца, редитеља, аутора...) који су неретко радили и без накнаде.

Ипак, и поред чињенице да се тих деведесетих година прошлог века, на одређени начин, одржавао продукцијски континуитет радиодрамског програма РНС-а, почев од 1994. године, није свака сезона остварила продукцију на пет језика. Драмске групе на румунском, русинском и словачком језику су се бориле за пуко преживљавање, па се дешавало да у неким сезонама изостане производња радиодрамских дела на једном од поменута три језика, услед недостатка финансијских средстава, чиме им је ускраћена могућност културног изражавања путем радиодрамске уметности.

Још једна од пресудних година за продукцију радиодрамског стваралаштва РНС-а је и 1997. година, када је преминуо уредник Редакције говорно-уметничког програма Павле Јанковић Шоле. Након његове изненадне смрти никада није именован нови уредник Редакције, већ само привремено вршилац дужности. По речима саговорника, већ тада је почела да се наслућује интенција руководећег особља РНС-а – а то је гашење продукције мултијезичких драмских садржаја.

Бомбардовање Србије, 1999. год., такође је оставило далекосежне последице на рад покрајинског јавног гласила, јер је у том чину уништена предајничка мрежа и срушена зграда Телевизије Војводина (тадашње Телевизије Нови Сад), која је због тога била приморана да се пресели у

далеко скромнији објекат. Иако је, у односу на радио, телевизија деценијама имала знатно већи удео у укупном буџету РТВ-а, након бомбардовања тај финансијски јаз се још више повећао у корист телевизије, у циљу обнове девастиране технике и стварања егзистенцијалних услова за наставак рада. Овакав однос се, наравно, негативно одразио на продукцију програмских садржаја било које врсте у РНС-у, али ипак рестриктивна атмосфера је највише погодила Редакцију говорно-уметничког програма, јер, како то обично бива, у периоду кризе најпре се смањују издаци намењени културном стваралаштву.

Период стваралаштва Редакције грамског програма Радио Нови Сад након 2000. год.

Последња деценија у Србији је протекла у знаку демократских реформи, транзиције и изразитих политичких превирања, док је за српски радиодифузни систем најзначајнији догађај везан за доношење Закона о радио-дифузији и Закона о јавном информисању. Што се тиче драмског програма на језицима матичног народа и националних мањина РНС-а, од сезоне 2002/2003, Редакција говорно-уметничког програма је организована у оквиру пословне јединице „Посебни програми“ као Редакција драмског програма³.

Након 2000. године и демократских промена, драмско стваралаштво РНС-а се привидно поправило, али опет неуравнотежено, јер се и даље запостављала румунска, русинска и словачка радио-драма. У сезони 2004/2005. руководеће особље је спровело нову систематизацију радних места, која је, између осталог, подразумевала драстичну рационализацију истих, сходно „реалним потребама за обављање радних задатака Радио Новог Сада“. У „таласу“ те рационализације један део кадрова, из Редакције драмског програма, отишао је у пензију, други је напустио „кућу“ споразумним раскидом, а трећи део је био прераспоређен на друге послове унутар РНС-а. Епилог је био такав да је Редакција драмског програма остала без иједног радника, опустошена и практично распуштена. Не постоји званична одлука у којој се експлицитно наводи да је Редакција драмског програма укинута, али несумњиво је да поменута систематизација није подразумевала нова радна места унутар Редакције. Самим тим, можемо констатовати да је рационализација практично задала „завршни ударац“ продукцији драмских садржаја РНС-а на језицима матичног народа и националних мањина, јер је, услед недостатка кадрова, материјалне подршке од стране менаџмента и уопште основних услова за стваралаштво, након сезоне 2004/2005, мултијезичка производња радиодрамских садржаја сведена на

³ У даљем тексту ћемо, уместо термина *Редакција говорно-уметничког програма*, употребљавати нови назив – *Редакција грамског програма*.

историјски минимум (испод десет остварења годишње). Притом су помену-та радиодрамска дела реализована без уложених финансијских средстава, само захваљујући изузетном напору и великом залагању преосталих радника из бивше Редакције драмског програма (који су прераспоређени на друге послове у новосадском јавном сервису), као и ентузијастичком бесплатном раду спољних сарадника. Како се не би створила искривљена слика, битно је нагласити и да су већину снимљених радио-драма чиниле радио-игре и радио-бајке за децу, као и документарне драме. Укупан број произведених играних радио-драма за одрасле, почев од сезоне 2005/2006. а закључно са сезоном 2009/2010, није већи од десет, док се производња умногоме ослањала на сарадњу са студентима Академије уметности у Новом Саду (глумцима и редитељима), која је свакако постојала деценијама, али је у „златном периоду“ рада новосадског јавног сервиса то ипак била споредна делатност (наравно никако у пежоративном смислу). У сваком случају заслуге за продукцијски минимум припадају искључиво оним људима који нису могли да се помире са гашењем продукције, и који су све то успели да реализују без утрошеног динара.

Оваква ситуација у вези са драмским стваралаштвом се протеже и до дана данашњег – Редакција драмског програма и даље не постоји, продукција драмских садржаја још увек није ревитализована, али драмски програм ипак није укинут, па је аудиторијум у прилици да слуша с једне стране репризе драмских дела, а с друге стране преузете драмске садржаје од матичних радио-станица мађарских, румунских и словачких националних мањина.

Значај и допринос мултилингвалној радиодрамској програма Радија Нови Сад на нивоу културне политике Републике Србије

„Војводина представља посебан и специфичан пример мултикултуралне ситуације и политике подршке праву на разноликост у Србији. Захваљујући коегзистенцији језика, писма, вера и различитих обичаја, она јесте постала симбол заштите културне разноликости у односу на друге делове земље.“ (Драгићевић Шешић 2005: 236). Управо је Редакција драмског програма омогућила нови стваралачки подстицај националним мањинама и дала велики допринос развоју културне разноликости, не само на нивоу РНС-а, него и на нивоу целе покрајине, односно државе, јер је „и матичној и мањинској популацији омогућила приступ и ангажман“ (Малнхоф, Триандафилиду 2008: 377) у културно-уметничком стваралаштву, односно продукцији радиодрамских дела. Данас су у Војводини „најбројнији Срби (65,5%), затим Мађари (14,28%), Словаци (2,79%), Румуни (1,50%), Русини (0,77%), Хрвати (2,78%). [...] У службеној упо-

треби је шест језика: српски, мађарски, словачки, румунски, русински и хрватски језик“ (Ђукић 2009: 263). Мултијезичка Редакција драмског програма је имала продукцију на свим поменутиим језицима, с тим што су до распада СФРЈ српски и хрватски званично представљали један језик. Негујући мултикултуралност, Редакција је дала значајан допринос промоцији и развоју разноликости европске и светске културе, а као стециште размене, иновације и креативности је доприносила „развоју непрофитно оријентисане уметничке продукције и заштити културне баштине“ (Ђукић 2009: 261).

Радиодрамски програм на језицима матичног народа и националних мањина је један од релевантних актера културне политике, који је омогућавао транспоновање концепта интеркултуралности из сфере теоријских разматрања у конкретан практични и свакодневни ток. Националне мањине на територији Републике Србије (некадашње СФРЈ, затим СРЈ) су посредством мултијезичке Редакције драмског програма РНС-а остваривале право на равноправну културну партиципацију. Оваква културна политика РНС-а је свакако била у вези са културном политиком на нивоу целе земље, јер су националне мањине, посредством радиодрамске уметности, имале могућност креативног изражавања идеја, искустава и осећања, чиме им је омогућено неговање сопствених естетских вредности, очување сопственог националног идентитета, као и преиспитивање и критичко посматрање друштвених феномена из сопствене перспективе, што је допринело међунационалној социјалној кохезији и обогаћивању културне баштине Републике Србије (односно бивше СФРЈ или СРЈ). Притом, драмске групе на српском, мађарском, словачком, румунском и русинском језику, унутар Редакције драмског програма, нису егзистирале и деловале независно. Напротив, тежило се интензивном културном прожимању и културној интеракцији. Ако се најпре осврнемо на принцип репертоарске политике драмског програма РНС-а, схватићемо о којој врсти културног дијалога је реч. Као илустрација послужиће нам мађарска репертоарска политика, уз напомену да се истом принципу тежило и на остала четири језика Редакције. Наиме, у оквиру њиховог годишњег репертоара један део реализованих драмских текстова је био написан од стране војвођанских Мађара⁴, други део је био преведен са језика народа бивше Југославије, касније Србије, трећи део репертоара су били откупљени текстови од стране аутора из суседне Мађарске, а четврти део реализованих текстова је био „из пера“ европских и светских аутора. Оваквом репертоарском политиком се постизао културни дијалог на највишем нивоу, с тим

⁴ Овде се мисли на припаднике мађарске националности, који су живели на територији бивше Југославије, а после распада исте, живели или живе на територији Србије, тј. Војводине.

што су домети културне размене сезали још даље. Заједничко стварање нових вредности су омогућили и редитељи, тон-мајстори, глумци, као и многи други сарадници, на тај начин што су учествовали у радиодрамском стваралаштву на свим језицима, што је допринело културној синтези и узајамном обогаћивању међу различитим културним групама у оквиру једне институције, те се медијска политика РНС-а, без даљњег, могла окарактерисати као *интеркултурална*.

Прогресивни продукцијски ток (Графикон 1), који је трајао од оснивања мултијезичког драмског програма РНС-а до распада СФРЈ, био је праћен и високим квалитетом драмског стваралаштва. У прилог томе иде чињеница да је РНС редовно учествовао, али и освајао бројне награде, на престижним фестивалима и смотрама радиодрамског стваралаштва, како у земљи тако и у иностранству. У периоду растуће продукције, па све до почетка деведесетих година прошлог века, међународна и међустанична размена је вршена на највишем нивоу, али врло пажљиво и селективно. Преузимани драмски садржаји, из других земаља, проверено су имали одређену уметничку вредност, а притом су могли да послуже као увид у језичке, естетске и техничко-технолошке иновације и трендове, као и у поетичка струјања европског, односно светског радиодрамског стваралаштва, а заузврат су нуђена она драмска остварења која су изражавала срж духовног, културног, поетског и друштвеног устројства Србије, које се предочавало Европи и свету. Међународна радиодрамска кооперација РНС-а није подразумевала само размену готових радиодрамских дела. Напротив, интензивно је вршена и размена ауторских текстова, редитеља, али и глумаца. Међународна сарадња је продубљивана и заједничким, односно копродукцијским пројектима, где је синергијом уметника из различитих земаља вршен проток креативних стваралачких идеја, које су најчешће биле својеврсна антиципација културног, друштвеног, политичког и социјалног окружења. Дакле, сарадња РНС-а са радио-станицама из других земаља у области радиодрамског стваралаштва је неоспорно представљала значајан сегмент међународне културне размене, а резултат међунационалног културног прожимања је био међусобан увид и упознавање са естетско-етичким владајућим кодексима, ступњем развоја културног идентитета, као и са уметничким донетима уопште. Из овога можемо констатовати да је јачањем међународне и међустаничне размене, затим обавезом присуства на свим релевантним домаћим и светским смотрама и фестивалима радиодрамског стваралаштва (Premio Ondas, Prix Europe, Prix Italia, Prix Monaco, Prix Futura итд...), као и иницирањем домаћих фестивала, РНС остваривао незаобилазни аспект *иранскултуралности*, у складу са демократским принципима, каквим би и данас морало да се тежи.

*Културолошке последице гашења продукције
мултилинјалној драмској програма Радиоја Нови Сад*

Смањеном производњом мађарских драмских садржаја, односно анулираном продукцијом румунских, словачких и русинских драма, унутар РНС-а, ускраћен је приступ и ангажман националним мањинама у културном стваралаштву, посредством радиодрамске уметности, чиме је нарушен концепт разноликости културних израза новосадског јавног сервиса. Сходно томе, доводи се у питање мултикултурни идентитет РНС-а, јер је онемогућена равноправна културна коегзистенција националних мањина, што даље имплицира гашење културног дијалога, који је, посредством Редакције драмског програма деценијама негован и унапређиван.

„Затварањем Југославије у својеврсни културни гето, путем ембарга, искључена је и свака сарадња са светом, па и земљама окружења, са којима је Радио Нови Сад имао богату, успешну и разноврсну сарадњу“ (ЈАНКОВИЋ 1993: 134). Тим чином не само што је нарушена међустанична размена радиодрамских остварења него је унутар Редакције драмског програма РНС-а угашен било какав међународни проток стваралачких идеја, знања и искустава, поетско-естетских новина, људства итд. Након укидања санкција нашој земљи, транскултурна политика Редакције се незнатно поправила, али је дефицит у културној размени са радио-станицама из других земаља бивао све већи, нарочито после 2000. год. Како би задржала своје термине у програмској шеми РНС-а, драмска група на словачком језику је интензивирала сарадњу са Радио Братиславом, румунска драмска група са Радио Темишваром, а мађарска са Радио Будимпештом, јер су им матичне радио-станице уступале своја драмска остварења без икакве накнаде. Чињеница је да се на овај начин, на таласима новосадског јавног сервиса, одржао континуитет емитовања драмских дела на поменутих језицима, а притом се, у одређеној мери, избегло репризирање раније снимљених драма, али ово решење, испочетка привремено, постала је устаљена пракса новосадског јавног гласила до дана данашњег. Готово пуну деценију се у РНС-у преузимају драмски садржаји од радио-станица из матичних земаља националних мањина у Србији, без нарочите селекције, чиме је, наравно, нарушен међународни и међукултурни дијалог, јер новосадски јавни сервис није имао радиодрамска остварења која би могао понудити заузврат. Услед безусловног преузимања драмских дела од поменутих радио-станица, Словаци, Румуни и Русини из Војводине су у потпуности изгубили могућност културног стваралаштва, посредством радиодрамске уметности. Онемогућавање националних мањина у остваривању индивидуалних и колективних гарантованих права културног стваралаштва и изражавања, од стране РНС-а, свакако није у вези са политиком разно-

ликости културних израза, која је последњих година формално окосница културне политике АП Војводине, односно Републике Србије.

Наша земља ни по коју цену не сме да дозволи да се културна партиципација националних мањина сведе само на конзумирање културних производа њихових сународника из матичних земаља, зато што они немају исто културно, историјско, економско, социјално и политичко искуство и наслеђе. Конкретно, у нашем случају, то значи да драмски програм на мађарском, русинском, румунском и словачком језику, новосадског јавног сервиса, мора да, својом идејом, текстом, садржајем, редитељским и глумачким печатом, изражава посебност тих етничких заједница на територији Републике Србије, тј. АП Војводине. Радиодрамско дело, рецимо из Мађарске, није културолошки производ војвођанских Мађара, то је културолошки производ Мађара који уједно и живе на територији Мађарске. Наравно да РНС мора бити заинтересован и за оригинално, квалитетно, признато радиодрамско остварење из других земаља, али улога преузете, стране, готове драме мора да послужи искључиво као увид у културолошка и социјална струјања, језичке промене, поетске новине, као и техничко-технолошки прогрес, који се одвија у тим државама, а притом никако не сме бити доминантна на таласима РНС-а. Посматрано са макрокултурног становишта, дефицитарна културна размена може изазвати и незадовољство националних мањина, због дискриминације у процесу културног стваралаштва заједнице. Таквим и сличним пропустима у српској културној политици се дозвољава да матичне земље националних мањина у Србији утичу на њихове ставове и размишљања, што у будућности може довести до нарушавања мултикултурног идентитета, односно губитка осећаја припадности Републици Србији.

Законом о заштити права и слобода националних мањина се експлицитно наводи да је „изражавање, чување, неговање, развијање, преношење и јавно испољавање националне и етничке, културне, верске и језичке посебности, као дела традиције грађана, националних мањина и њихових припадника, њихово неотуђиво индивидуално и колективно право“⁵. С друге стране, ту је и Закон о радио-дифузији, у коме је прецизно дато одређење појма јавног радиодифузног сервиса, под којим се подразумева „*производња, куповина, обрада и емитовање информативних, образовних, културно-уметничких, дечијих, забавних, спортских и других радио и телевизијских програма*, који су од општег интереса за грађане, а нарочито у циљу остваривања њихових људских и грађанских права, размене идеја и мишљења, неговања политичке, полне, међунационалне и верске

⁵ Члан 12. Право на неговање културе и традиције, *Закон о заштити права и слобода националних мањина*, доступно на <http://www.ombudsman.rs/attachments/Zakon%20o%20zastiti%20sloboda%20i%20prava%20nacionalnih%20manjina.pdf>, Преузето 01.12.2010. у 22h.

толеранције, као и очувања националној идентитету“ (Николић 2007: 218). Текст који је „закошен“ у претходној реченици наглашава податак нарочито важан за ово истраживање. Ако је обавеза новосадског јавног сервиса, између осталог, и производња културноуметничког програма, а притом је радиодрамско стваралаштво неодвојиви део истог, онда долазимо до закључка да гашењем продукције радиодрамске уметности на језицима матичног народа и националних мањина, активности РНС-а не кореспондирају са поменутиим законима, бар када је у питању мултијезичко драмско стваралаштво.

Закључак

Радио Нови Сад има обавезу да задовољи потребе и матичне и мањинске популације Републике Србије за слободним културним изражавањем, као и за неговањем аутентичног културног, народног и језичког наслеђа. Културни идентитет наше земље би морао да се гради управо на очувању и развијању културне разноликости, у смислу унапређивања целокупне културноуметничке продукције, како већинског становништва тако и националних мањина, и успостављању културног дијалога између њих. С обзиром да се тенденције савремених европских културних политика и неких покрајинских државних органа у Европи односе на прерастање модерног друштва из мултикултурног у интеркултурно, можемо констатовати да је управо мултилингвална Редакција драмског програма РНС-а била испред свог времена, јер је још пре пола века била медијатор у успостављању културног дијалога различитих етничких група, доприносивши обогаћивању културне баштине наше земље, што ју је чинило уникатном на културној мапи света.

Како је неговање и развој културне разноликости мисија новосадског јавног сервиса, а основни стратешки циљ културне политике у Војводини, односно Србији, мултилингвално радиодрамско стваралаштво РНС-а би и у будућем периоду морало бити један од незаобилазних актера у спровођењу такве политике. Анализирајући резултате овог истраживања, можемо да констатујемо да је РНС само декларативно навео сопствену мисију (видети уводно поглавље), јер годинама нема продукцију радиодрамских дела на језицима матичног народа и националних мањина. С обзиром да у руководећем врху Радио-телевизије Војводина влада инерција у вези са поменутом проблематиком, републичко Министарство и покрајински Секретаријат за културу би морали на неки начин да реагују, односно да понуде стручну и материјалну помоћ у смислу ревитализације продукције мултијезичке радио-драме на таласима РНС-а, ако заиста теже политици разноликости културних израза. Стручна помоћ би се огледа-

ла у изналажењу најбољег решења, односно оног облика организовања производње драмских садржаја, који би био најоптималнији за тренутну ситуацију РНС-а, а у складу с тим би се дефинисао и стратешки план даљег развоја. Једна од идеја је била да продукција драмских садржаја новосадског јавног сервиса буде пројектно оријентисана, тј. да „траје, док траје реализација пројекта, након чега може да се преорганизује у други тим за нови пројекат“ (МУЖДЕКА-МАНЦУКА 2000: 65), док би у процес стваралаштва најпре били укључени они кадрови који су у новој систематизацији радних места прераспоређени у друге радне јединице. Материјална помоћ би пре свега подразумевала субвенционисање нових мултилингвалних радиодрамских пројеката, а по могућству и финансијску подршку у обнови девастиране технике.

Ако је гашење продукције новосадске радио-драме последица намере појединаца или групе да укину поменути вид уметничког израза, зарад продубљивања јаза међу културама и народима (као што су тврдили неки од саговорника у процесу истраживања), онда је то разлог више да Република Србија протезира рад мултилингвалног радиодрамског стваралаштва РНС-а, док се од Републичке радиодифузне агенције очекује да испитају евентуалне правне нерегуларности, поводом питања гашења производње радиодрамске уметности на језицима матичног народа и националних мањина РНС-а.

ЛИТЕРАТУРА

- ГРЊА, Јан. „Радио Нови Сад – живи доказ револуционарног решења националног питања у нас.“ У: Удовичић, Зоран (ур.). *Сећања – Прилози за историју РТНС*. Нови Сад: РТВ Нови Сад – Центар за истраживање програма и аудиторијума, 1989.
- Букић, Весна. *Држава и култура: студије савремене културне историје*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, 2010.
- МУЖДЕКА-МАНЦУКА, Данка. *Пројектна организација у извођењу*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2000.
- DRAGIĆEVIĆ-ŠEŠIĆ, Milena. „Politika programiranja – kulturni diverzitet i zabava na RT Vojvodina.“ *Kultura – časopis za teoriju i sociologiju kulture* br. 120–121 (2008): 217–244.
- JANKOVIĆ, Pavle. „Radio-drama.“ *Almanah pozorišta Vojvodine* 28 (1993): 134.
- NIKOLIĆ, Mirjana. „Јавни радио-дифузни сервис у Србији – трансформације у транзицији.“ У: МРИЋИЋ, Никола (ур.). *Anatomija radija*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, 2007.
- MILJKOVIĆ, Srđan. „Анализа стања у Радио Новом Саду.“ *Interni časopis radiodifuzne ustanove Vojvodine* (2008): 7.
- ROBINS, Kevin. „Ka transkulturnoj politici za evropski kosmopolitizam.“ У: МАЈНХОФ-УЛРИКЕ, Хана и Ана Триандафилиду (ур.). *Transkulturna Evropa*. Београд: Clio, 2008: 347–384.
- Zakon o zaštiti prava i sloboda nacionalnih manjina*, доступно на: <http://www.ombudsman.rs/attachments/Zakon%20o%20zastiti%20sloboda%20i%20prava%20nacionalnih%20manjina.pdf>, Приступљено 01. 12. 2010. у 22h

ИНТЕРВЈУИ:⁶

- Радован Балаћ, главни уредник Радија Нови Сад, 8. април 2010.
Бошко Бута, продуцент уметничке музике у Радију Нови Сад и бивши руководиоца
РЈ Посебни програми и уредник специјалних пројеката, 7. март 2010.
Нада Ђурчић, бивши вршилац дужности уредника Редакције драмског програма
Радија Нови Сад, 6. април 2010.
Павле Миливојевић, директор Радија Нови Сад, 15. април 2010.
Срђан Миљковић, самостални медијски аналитичар Републичке радиодифузне
агенције и бивши директор Радија Нови Сад, 16. април 2010.
Душан Стојичић, сниматељ Радија Нови Сад и координатор Тактонса, 23. март
2010.
Тибор Вајда, директор Завода за културу Војводине и бивши редитељ Редакције
драме Радија Нови Сад, 26. март 2010.

Lazar Jovanov

MULTILINGUAL DRAMA PROGRAM OF RADIO NOVI SAD A RELEVANT FACTOR IN THE PROMOTION OF CULTURAL DIVERSITY OF THE REPUBLIC OF SERBIA

Summary

Radio drama production in the languages of the host nation and national minorities has been an inseparable segment of the media policy of Radio Novi Sad for decades, and therefore of the cultural policy of the Republic of Serbia (at first in the former Yugoslavia, then in the Union of Serbia and Montenegro). As such it represents a kind of cultural richness and rarity, which has allowed an international cultural dialogue at the highest level. However, starting from the 2005/2006 season, the production of dramatic content of Radio Novi Sad has been drastically reduced and the Editorial radio drama program apparently disbanded. The main goal of this study was to examine the media policy of Radio Novi Sad in connection with the decision to disband the Editorial radio drama program and determine the reasons for the drastic reduction in the production of multilingual radio drama content of Radio Novi Sad. A particular aim of this study was to appeal to and point out the cultural significance of the production of drama programs in the languages of host nations and national minorities for the development of cultural diversity policy of Serbia. The first part of the research was conducted by collecting relevant data by analyzing the literature related to the field of management of radio and radio drama of creation, then by consulting professional journals, as well as collecting data from the Internet. The second part of the research was conducted using qualitative empirical research and in-depth interviews with current and former employees and the management of Radio Novi Sad.

Key words: radio drama, multilingual radio-drama program, national minorities, cultural diversity, interculturalism, transculturalism.

⁶ Аутор се захваљује свим саговорницима на указаном поверењу и непроцењивој помоћи.

БОШКО ШТУЛИЋ

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

ЗЛОЧИН И КАЗНА У ФИЛМУ МЕЧ-ЛОПТА ВУДИЈА АЛЕНА

САЖЕТАК: У овом есеју бавићемо се адаптацијом романа Достојевског *Злочин и казна* у филму *Меч-лопта* Вудија Алена, при томе третирајући термин адаптације као процес „претварања“ књижевног текста у филмски.¹ Међутим, како у овом случају није по среди само адаптација већ и другачија контекстуализација сижеа романа, осврнућемо се на теорију фикционалних светова књижевног теоретичара Лубомира Долежела. При овом интердисциплинарном приступу теми нећемо се строго држати поменуте теорије, већ ћемо се користити неким ставовима и објашњењима која су прикладна за појашњење односа прототекста романа и његове „постмодернистичке прераде“ у виду филма *Меч-лопта*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Вуди Ален, Достојевски, постмодернистичка прерада, прототекст, метафора, срећа (*luck*), морал, злочин, Раскољников, случај, нихилизам.

„Пре бих желео да имам среће у животу, него да будем добар.“

„Човек који је рекао 'Пре бих желео да имам среће у животу, него да будем добар' имао је дубок увид у живот. Људе је страх да се суоче са чињеницом да већи део живота зависи од среће. Застрашујуће је мислити да је толико ствари изван наше контроле. Постоје тренуци у мечу, када лоптица удари врх мреже и за делић секунде може да оде напред или да се врати назад. Уз мало среће она оде напред и ви побеђујете. Или можда не, те изгубите.“ У овом уводном монологу који говори протагониста филма Крис Вилтон из *off-a*, док гледамо како преко тениске мреже прелеће лопта, артикулисане су све премисе на основу којих сценариста (уједно и редитељ) изводи закључке, којима се супротставља идејном комплексу

¹ Коларић, Владимир. „Семиотичко заснивање проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевног дела“.

из романа *Злочин и казна*. Наиме, сам наслов филма *Меч-лојџи*, уједно и лајтмотив (који је у филму неколико пута вариран), метафора је за феномен среће описане у уводном монологу из којег се потом развија аргументација за сазнајну позицију агностицизма и етичког nihilизма. На овај начин Вуди Ален започиње полемику са Достојевским, односно са корпусом идеја и аргумената изнетих у *Злочини и казни* кроз различите ликове, али првенствено полемику са концептом морално устројеног света романа у којем казна следи након злочина.

На почетку *Меч-лојџе* редитељ доводи Криса Вилтона у везу са Раскољниковим на неконвенционалан начин. Наиме, у крупном кадру имамо насловну страну „Пингвиновог“ издања *Злочина и казне* (илустровано портретом младића у црном који свакако представља Раскољникова) које чита протагониста. Пошто одложи књигу и сада он пређе у први план, остварује се тренутна аналогија између протагонисте романа и јунака филма. Занимљиво је приметити да редитељ идентификује јунака применом металепсе², поступком који је већ опробао у својој краткој прози и филмском стваралаштву. Постоји још једна металептична минијатура у истој сцени. Пошто одложи роман, Крис узима „Cambridge companion to Dostoevskii“. Овај детаљ је значајан и као средство карактеризације лика, али и односа према прототексту (протолику). Наиме, када буде почео да се виђа са Клои, кћерком имућне породице, јунак ће се користити управо познавањем Достојевског, како би шармирао оца богате удаваче. Дакле, овај Раскољников се користи својим „образовањем“ како би заузео место у високом друштву. У поређењу са протоликом из романа који развија своју тезу о врсти људи за коју морал не важи, Крис је без сумње, због другачије контекстуализације, помало пародирани и снижени вид Раскољникова. Он је пензионисани тениски професионалац из британске провинције, који долази у Лондон да подучава тенису имућне чланове елитног спортског

² Металепса је књижевни троп, који се развио у уметнички поступак примењив (и примењиван) у свим наративним уметностима. Он подразумева да постоје два или више фикционалних светова у наративу који се спајају, рецимо пребацивањем лика из примарног фикционалног нивоа у секундарни фикционални ниво, на пример у роман *Госпођа Бовари*, као што се дешава у причи Вудија Алена *Случај Кујелмас*. Такође, пример за онтолошку металепсу у којој се различити фикционални нивои (светови) међусобно контаминирају (само у супротном смеру у односу на претходни пример) био би филм *Пурџурна каирска ружа* Вудија Алена у којем јунакиња гледајући филм у биоскопу сведочи призору изласка главног лика тог филма са биоскопског платна, те његовог уласка у њен свет, који је примаран фикционални ниво. Мери Лор Рајан дефинише овај поступак између осталог и на овај начин: „Металепса је гест грабљења који пролази кроз (фикционалне – Б. Ш.) нивое игноришући границе (светова – Б. Ш.), премештајући на нижи оно што би требало да је на вишем (фикционалном – Б. Ш.) нивоу и обратно“ (RYAN 2004: 441). Према мишљењу ове ауторке, металепса је „постала једна од омиљених играчака постмодерне културе и савременог критичког дискурса“ (RYAN 2004: 439). У случају *Меч-лојџе* нема мешања фикционалних нивоа ни светова, већ се један предмет из нашег стварног света нашао у свету филма, а то је управо прототекст *Меч-лојџе*, роман *Злочин и казна*.

клуба. Овако описан концепт за протагонисту делује као чисто пародирање Раскољникова, који је туторисањем петроградских ученика зарађивао за живот. Међутим, изненађује како је Вуди Ален успео да нађе меру и да упркос промењеном контексту сачува сиже романа као и да поред пародијске контекстуализације озбиљно проблематизује теме из *Злочина и казне*.

Нова контекстуализација ликова и приче одлика је оног уметничког поступка који Лубомир Долежел назива постмодернистичком прерадом класичних дела. Он прави паралелу између постмодернистичке теорије и постмодернистичког писања и објашњава је на следећи начин: „Постмодернистичка критичка теорија доводи у питање и ’коригује’ установљени и наслеђени књижевни канон. Постмодернистичке прераде класичних дела стреме истом циљу, али при том употребљавају књижевне поступке³; сучељавају се са канонским протосветом тако што конструишу нови, алтернативни фикционални свет“ (Долежел 2008: 213).

Веома значајна одлика овог поступка је та да постмодернистичка прерада није субверзивна спрема канонског протосвета из прототекста.

„Транспозиција задржава нацрт и главну причу протосвета, али их лоцира у другачије време и/или простор. Протосвет и свет-сукцесор су *паралелни*, а прерада испитује топику канонског света тако што га смешта у нови, обично савремен, историјски, политички и културни контекст“ (Долежел 2008: 213).

Компатибилност између ове теоријске артикулације и филма Вудија Алена веома је велика. Сиже протосвета је задржан у највећој мери, али је релоциран у Лондон двадесет првог века. Топика из *Злочина и казне* је на испиту нихилизма постмодерног човека за којег је Бог мртав већ више од столећа.

У литерарном свету Достојевског довољно је да се у расправи помене аргумент Божије егзистенције да би ликове натерао на промишљање о својим поступцима, затим кајање, а потом и на чињење (или нечињење). Тај свет је уређен, иако су међуљудски односи хаотични. Морални поредак је чврст, а темељи се на „чињеници“ егзистенције трансценденталног бића. За оне који сумњају у поредак и на одређени начин покушају да га доведу у питање или сруше (Раскољников, Иван Карамазов...) нужно долази до разуверавања у легитимност њиховог покушаја, пошто је поредак утемељен на божанском ауторитету. Насупрот овом стабилном „моралном свету“ Достојевског из деветнаестог столећа, у филму *Меч-лојџа* ликови су у Лондону с почетка двадесет првог века у друштву у којем се свет и све што се у њему догађа перципирају кроз призму срећног случаја. Најбоља

³ У случају *Меч-лојџа* и филмске, односно редитељске поступке.

илустрација овакве перцепције света јесте сцена из ресторана у којој се налазе Крис и његова имућна девојка Клои и њен брат Том са својом вереницом Нолом, која је некакав еквивалент Дуњи из *Злочина и казне*, али такође у себи интегрише и лик Лизавете и Соње. Она је пропала глумица из Колорада која има брак иза себе, два побачаја и сада планира да се уда за имућног момка из Лондона (како не би морала да се врати кући у америчку провинцију где би се суочавала са стидом због чињенице да није успела као глумица). Током вечере она се жали на своју каријеру, те је Том теши: „Само ти је потребна прилика!“. Крис се надовезује на разговор речима: „Мислим да је важно имати среће у свему“. На овај коментар Клои каже да верује у марљив рад, а не у срећу. Тада Крис објашњава своју нихилистичку мисаону позицију: „Напоран рад је обавезан! Али мислим да се сви плаше да признају колико велику улогу игра срећа! Чини се да научници све више и више потврђују да је сво постојање овде само слепим случајем.⁴ Нема сврхе. Нема плана⁵“. Даље током разговора Том се присећа шта је извесна Вики говорила: „Очај је линија најмањег отпора“, док Крис, не слажући се с тим, каже: „Ја мислим да је вера линија најмањег отпора!“. У складу са својим идејним полазиштима, Крис без устручавања започиње љубавну везу са вереницом свог шурака. Затим, када Том раскине са Нолом, она накратко одлази у Америку, а по повратку случајно се сретнувши са Крисом, они настављају своју аферу. Нола потом затрудни и захтева од њега да се суочи са супругом и каже јој за њихову везу, те да се разведе од ње. Ова уцена је једно од главних средстава мотивације за злочин у филму, што указује на идејно сиромаштво Криса у односу на Раскољникова, будући да све што он жели да добије, односно сачува злочином, јесте ушушкан друштвени положај. Управо је зато Вуди Ален за јунака ставио нихилисту који не верује нити има могућност да у било шта верује, будући да чак и наука признаје да су почеци свеколике егзистенције на планети пуки случај. „Нема сврхе. Нема плана.“ Само борба за опстанак јединки свим средствима у којима опстају најјачи.

Насупрот овом сиромаштву мотива, у роману имамо вишеструку мотивацију злочина. Наиме, Раскољников прво развија своју теорију о људима „рушиоцима“ који имају право да „газе законе“ и шаље је на објављивање у облику научног рада у часопису. За такав концепт

⁴ Прикладно је за нашу тему поменути како је Џорџ Бернард Шо из перспективе савременика критиковао Дарвинову теорију о природној селекцији. Драмописац је сматрао да је та теорија „прогнала ум из васионе, и створила заглупљујуће уверење да је живот низ случајности, које се не могу изменити ни контролисати људском вољом“ (Шо 2004: 116).

⁵ Ово имплицира и морални релативизам, или аморализам, што је значајно као средство карактеризације лика, јер будући нихилиста он не мора да правда пред Нолом свој покушај да је освоји. Једноставно је доследан свом одсуству уверења, или пак уверењу да нема у шта да се буде уверен.

инспирација и историјски прототип му је Наполеон. Дан пре него што ће убити, Раскољникову се догађају многе значајне ствари. Сведок је патње Мармеладова и његове породице, а као врхунац трагике те породице поражава га Соњина жртва. Затим у соби чита мајчино писмо и схвата да она помињући Дуњину удају, имплицитно нуди да се сестра жртвује за њега. За разлику од Мармеладова који прихвата кћеркину жртву, Раскољников гордо одбија сестрину. На концу низа тих потресних догађаја и спознаја, ражалости га и гневи приказу пијане шеснаестогодишње девојке у парку, коју вреба Свидригајлов. Насупрот све те беде као контрапункт стоји имућна стара лихварка, која безочно експлоатише гладне студенте. Све су то разлози који воде до кулминације Раскољниковог незадовољства и огорчења и који му дају аргументе за оправдање гажења „ваши“. Приликом исповедања Соњи, Раскољников јој даје рационалне разлоге за свој злочин. Желео је да постане Наполеон, да „прекорачи“, да убије без последица. „Ја... ја хтедох да се усудим, и убих... само хтедох да се усудим, Соња, ето то ти је сав узрок!“ (Достојевски 2008: 440).

Међутим, то што он говори о узроку, који је заправо разлог и део његовог предумишљаја, нису истински узроци које смо горе побројали. На крају крајева сам аутор је у писмима Катову навео узроке: „крајња немаштина, нестабилност јунакова у моралним схватањима и утицај ’недовршених’ идеја“ (РУСКА КЊИЖЕВНОСТ 1978: 172).

Као Раскољников и Крис у мраку собе планира убиство. Кључни догађај за развој сижеа романа свакако је злочин. У *Меч-лојџи* он се догађа пред крај филма, и већина ликова га интерпретира као несрећан случај. Видимо, дакле, да је у филму доследно спроведена концепција света без поретка у којем је парадигма (не)срећан случај. У делу Вудија Алена управо се начин на који већина перципира Нолино убиство може интерпретирати и као алегија за интелектуалну и духовну инертност људи који се не труде да продрну у суштину света и појава, него се задржавају на њиховој спољашњости, појавности. Одустаје се од могућности постојања било каквог смисла поред осталог и због неулагања труда у његово проналажење. Полиција и медији су Нолино страдање описали као несрећан случај – изашла је из лифта у тренутку када је провалник, убивши старицу, излазио из зграде. Ово објашњење се узима здраво за готово, а њено страдање коментарише са: „била је на погрешном месту у погрешно време“. Будући да Крис убија прво стару комшиницу и оставља трагове по њеном стану како би све изгледало као пљачка наркомана, потом хладнокрвно убија Нолу у ходнику, рекло би се да је овај Раскољников неупоредиво суровији, јер убија жену која носи његово дете. Код Достојевског то постоји само као могућност, пошто младић убија Лизавету (за коју се говорило да је

стално била трудна), а у филму Вудија Алена ова могућност је извесност, чиме је и злочин ужаснији.

Редитељска реализација сцене убиства у филму *Меч-лојџа* је врло успела. Она је таква зато што је Вуди Ален постигао праву меру између прераде романа и задржавања значајних, препознатљивих детаља, који реферишу на прототекст овог филма. Наиме, при првом интимном сусрету са Нолом, по њеном повратку из Америке, они одлазе у њен изнајмљен стан у згради у којој су, по њеним речима, провале честе. Том приликом Крис упознаје Нолину комшиницу, старицу која се жали на мишеве. На овај начин, Вуди Ален је поставио мизансцен за злочин. Зграда је пљачкана, те још један такав злочин са смртним исходом неће изазвати сумњу, а познанство са комшиницом ће добро доћи приликом извршења злодела. Детаљи који на најочигледнији начин повезују филм са прототекстом јављају се у сцени уласка Криса Вилтона код старице. Он прво упорно куца на њена врата, а потом почевши да губи хладнокрвност, јер се договорио са Нолом да се сретну у седам сати,⁶ почиње да лупа на комшиничина врата. Она опрезно отвори, задржи младића, као лихварка Раскољникова, и тек пошто јој се овај представи као пријатељ Ноле Рајс и подсети је да су се упознали оног дана када им се она жалила на мишеве, старица га пушта у свој стан. Други детаљ који је Вуди Ален прерадио, опет не до непрепознавања, постављен је у секвенцу када злочинац након убиства остане „заробљен“ у стану пошто неко споља куца и дозива станарку. Крис се тада наслони на оквир врата, помно слушајући и ишчекујући да нежељени посетилац оде.

Потоњи сусрет Криса Вилтона Раскољникова са лондонском полицијом у филму веома је различит од сусрета Родиона Романовича Раскољникова са петроградском полицијом у роману. Пре одласка у полицијску станицу Крис баца старичин похарани накит у Темзу (сећамо се да је јунак романа имао исту идеју – да баци покрадене ствари у Неву). Потез његовог тела, док то чини, асоцира на положај тенисера приликом сервиса. Последња ствар коју он баца у реку је старичина бурма. У крупном успореном кадру пратимо лет прстена ка реци. Међутим, он удара у ограду и пада назад на тло. Ова сцена кореспондира са монологом са почетка филма о срећи као битном фактору у животу и спорту, те о честом случају да ударац лоптице у врх мреже непредвидиво одлучује судбину тог поена. Ова асоцијација и подсећање и Крисово неуспешно пребацивање прстена преко „мреже“ свакако се тумачи као губитак „поена“. У наредној сцени полиција га испитује и он вешто избегава да призна да је имао љубавну аферу са Нолом. И све

⁶ У роману Раскољников сазнавши да ће Аљона бити сама у стану у седам сати навече користи ту прилику како би је убио и опљачкао.

то до тренутка када му иследник каже да је она водила дневник. У овом моменту преокрета све делује као да ће Вуди Ален бити доследан сижеу романа. Међутим, Крисово апеловање на професионализам полицајаца и молба да му не униште породицу („Имајте срца!“), будући да му је садашња супруга трудна, успева. Полицајци га пуштају, а један од двојице каже да они не доносе моралне пресуде, него само истражују злочине. Видећемо да је и овде прерада, иако створивши нови контекст и нови идентитет лика, задржала интуитивни темељ лика иследника. Наиме, у роману код иследника Порфирија Петровича испитивање и грађење случаја води се интуитивном перцепцијом. При другом, наравно „неформалном“ разговору у станици он каже Раскољникову: „Иследников посао – то вам је, тако рећи, слободна уметност, на свој начин, или нешто на то налик... хе-хе-хе!“ (Достојевски 2008: 355), те му због тога не треба формални разговор на којем Раскољников тада упорно инсистира.

Након Крисовог одласка из станице, следи сцена сна. Око поноћи он се буди у свом стану, пошто је задремао над лаптопом радећи, затим одлази у кухињу и тамо се среће са својим жртвама, Нолом и њеном временшном комшиницом. Убица објашњава прво својој некадашњој љубавници: „Нола! Није било лако. Али када је дошао тренутак, могао сам да повучем ороз. [...] Можеш да научиш да осећање кривице гурнеш под тепих и наставиш. Мораш! У супротном те затрпа“. Потом у просторију улази старица: „А, шта је са мном? Шта је са првом сусетком? Нисам била умешана у ове ужасне ствари. Зар то није проблем – што сам и ја морала да умрем, као недужни очевидац?“. Крис на ово одговара у духу Раскољникова пре извршења злочина, док је још рационално градио своју конструкцију аргумената којима ће правдати убиство. „Недужни се некада убијају зарад вишег циља! Ви сте били колатерална штета“. На овако суров одговор његова жртва га упита да ли је и његово сопствено дете било само неподвижена штета. На ово питање Крис софистички цитира Софокла. „Никада се не родити можда је највећа благодат од свих!“. Након овога, Нола опомиње свог убицу: „Спреми се да платиш цену, Крис! Твоји поступци су били трапави, пуни рупа. Готово као да их је починио неко ко моли да буде откривен!“. На крају, посебно при завршници свог говора, Крис је огорчен. Оно што он говори је вапај за правдом, смислом, односно сувисло устројеним светом у коме не влада слепи случај, него поредак. „Било би прикладно ако бих био ухваћен. Барем би постојао мали знак правде... нека мала мера наде за могућност смисла!“ За разлику од Соње у роману, која Раскољникова кори због његовог великог моралног преступа: „Од Бога сте отпали, а Бог вас је поразио, ђаволу вас је предао!...“ (Достојевски 2008: 440), Нола критикује Крису због чисто практичне и техничке недостатности његовог злочина, што ће довести до тога да буде ухваћен. Она помиње да ће он

платити цену, мислећи тиме на то да ће бити разоткривен и ухапшен, али то све остаје на нивоу права, евентуално правде, али не и морала, пошто њени аргументи не иду у правцу моралне проблематизације догађаја. То чини старица, поменувши и убијено нерођено дете.

Завршетак сна и Крисов коментар да би његово хватање указало да постоји „нека мала мера наде за могућност смисла!“ указује на то колико је он огорчен и колико вапи за постојањем смисла и сврхе. Када би ово сањао Крис, могли бисмо да кажемо да је ово у сну манифестована подсвест у којој се он дубоко каје због свог злодела. Али није он сневач. Ипак, иако за ово немамо други аргумент до само слободну асоцијацију, могли бисмо овај сан да повежемо са завршетком филма, али то ћемо учинити када будемо стигли до анализе краја *Меч-лојџије*. На овом месту адекватно је повући паралелу између овог сна и Крисовог покајања и Раскољниковљевог сна (или снова) са робије док је био болестан. Навешћемо цитат у целини:

„У болести му се причињавало као да је цео свет осуђен на жртву некаквој чудноватој, нечувеној и невиђеној куги, која иде из дубине Азије на Европу. Као да сви морају пропасти, осим врло мало њих изабраних. Појавише се некакве нове трихине, бића микроскопска, која су улазила у тела људска. Но та бића беху духови, обдарени умом и вољом. Људи који су их у себе примили, постајали би одмах бесни и луди. Али никад, никад људи нису сматрали себе за тако паметне и поуздане у истини, као што сматраху себе ти заражени. Никад није свет своје пресуде, своје научне закључке, своја морална убеђења и веровања сматрао поузданија и непоколебљивија. Читава села, читаве вароши и народи су се заражавали и залуђивали. Сви беху неспокојни и не разумеваху један другог, сваки мишљаше да само у њему једином борави истина, и мучио се је, гледајући друге, ударао је себи у груди плакао је и кршио руке. Нису знали кога и како да суде, нити су се могли сложити: шта да сматрају за зло а шта за добро.⁷

[...] Поостављаше најобичније занате, јер сваки предлагаше своје замисли, своје поправке, и не могоше се сложити наједном; застаде земљорадња“ (Достојевски 2008: 578). У сну су приказане све импликације радикалног нихилизма и егоизма и, што је врло значајно у структурном смислу, ово је контрапункт⁸ Раскољниковом тексту о прекршитељима, оним индивидуама које имају право да „прекораче“ моралне законе.

⁷ Стари проблем хомомензуре при одређивању морала и закона (још из доба Сократа и софиста).

⁸ Пишући о Достојевском и дијалогичности полифонијског романа, Бахтин вели: „Сви елементи структуре романа су у дијалогским односима, тј. они су контрапунктски супротстављени“ (2000: 42).

Код Достојевског Раскољников сања кошмар у којем не успева да убије лихварку Аљону, иако је упорно удара секиром, док му се она смеје. У *Меч-лојџи* сан је уснио детектив Барнер. Пробудивши се, он ускликне: „Крис Вилтон их је убио! Видим како је то учинио!“⁹. Дакле, епифанијски, посредством сна, његове сумње се искристалишу и открију кроз сновиђење.⁹ Међутим, иако детектив Банер успешно реконструише шта се заправо десило, што ствара ефекат близак драмској иронији, околности ипак иду на руку злочинцу. Старичин прстен који је испрва био метафора Вилтоновог пораза, проналази скитница и злочин бива приписан њему. Након свега Криса је заштитио друштвени положај и нешто далеко важније, у шта је заправо једино и веровао – срећан случај. Због оваквог исхода многи тумачи су склонили да *Меч-лојџи* називају *Злочином без казне*. (Оправданост овакве децидне формулације размотрићемо касније.)

Иако смо већ завршили са анализом сна, вратићемо се на Крисов одговор старици, који је врло значајан. Изнећемо наше мишљење као једну од могућности зашто он цитира Софокла, односно зашто у свом филму Вуди Ален повезује старог трагедиографа и Достојевског. Али пре свега да појаснимо контекст, односно порекло Софокловог цитата. Прикладно, послужићемо се другим цитатом, како бисмо то учинили.

„’Прича се древна бајка како је краљ Мида дуго ловио у шуми мудрог Силена, Дионисова пратиоца, а никако да га ухвати. Кад му је најзад пао шака, упита га краљ шта је за људе најбоље и најсавршеније. Укрућен и непомичан, демон ћути; док најзад, присиљен краљевим наваљивањем, уз грохотан смех не прасне овим речима: ’Бедни кратковечни роде, случаја и тегоба породе, зашто ме присиљаваш да ти кажем оно што би за тебе било најпробитачније да не чујеш? Оно најбоље – за тебе је сасвим недостижно: не бити рођен, не постојати, бити ништа. А друго по реду најбоље за тебе, то је – да убрзо умреш’“ (Ниче 2001: 63–64).

Дакле, Силен, учитељ Диониса, бога коме је посвећена трагедија, изговара оно што ће Крис рећи својим жртвама. Знамо да је за трагедију везано трагично осећање живота (проистекло из осећања пролазности и ефемерности наше егзистенције), које Ниче сматра да је аутентична одлика старих Грка. У филму Крис поклонивши Клои дискове са аријама (које вероватно пева Енрико Карузо), каже како: „Његов глас изражава све што је трагично у животу“. Теоретичари трагедије пишу како су трагично осећање и сама трагичка игра инкомпатибилне са хришћанском религијом

⁹ Нећемо бити минуциозни па рећи да пошто се у сну не јавља сневач, полицајац Банер, Вуди Ален није био веран психоанализи и чињеници да се его увек јавља у сну. Међутим, проблем је у томе што сан делује као драматуршка несувислост. Изгледа као недовољно мотивисана епизода, пошто би више смисла у драматуршком контексту имало да злочинац, којег подсвесно мучи савест, сања своје жртве.

и хришћанским погледом на свет. Шилер је писао да је у хришћанству немогућа трагедија, будући да су сви који страдају, Христовом жртвом, спасени. У овој постмодернистичкој преради, Раскољников у, ако можемо да кажемо постхришћанском (или пострелигиозном), свету као да нема могућност да се покаје и да кроз хришћанско испаштање (примање патње) окаје грех и створи перспективу за вечни живот, те се зато окреће силе-новском резигнираном песимизму.

Нихилизам света који приказује филм импутиран је такође и редитељским и сценаристичким интервенцијама. Чист је случај што су се Нора и Крис поново срели у галерији након њеног повратка из Америке, као и то што је она затруднела. Премиса да су свет и догађаји човеку несазнатљиви, те да је немогуће на њих утицати, потцртана је и тиме што када Крис трага за Нолом, не налази је, као и када покушава да зачне дете са својом супругом, којом се оженио ради положаја у друштву, то му не успева, док му са љубавницом то одмах пође за руком. (Она то тумачи тиме да је то жељено дете љубави, док он сматра да је њихов однос заснован само на пожуди.) Занимљив је обрт који се имплицира кроз злочин Криса Вилтона. То што је он конструктор убиства, које треба да личи на несрећан случај, и које људи тако тумаче, парадоксално је метафора за могућност постојања интелигенције иза онога што човек, са својим ограниченим сазнајним моћима, тумачи као случај.

Завршетак прве сцене у филму кореспондира са крајем филма. Наиме, на почетку *Меч-лојше* лоптица коју пратимо како прелеће преко тениске мреже удари у њен врх, након чега редитељ прибегава фриз фрејму, те из фејда улази у наредну сцену не приказавши исход поена. У последњој сцени у кадру је добро расположена шира породица која се окупила око Крисовог и Клоиног новорођенчета. Крис потом излази из кадра, камера затим швенкује на њега и видимо га крупно укадрираног и туробно загледаног кроз прозор, док се из off-а чује како се наздравља рођењу његовог сина. Оно што редитељ сада чини је врло ефектан начин да се потцрта парадигма која влада у свету који је представио. Деда новорођенчета верује да ће дечак бити велики у свему што науми. На ово бебин ујак Том каже: „Није ми важно да буде велики, само се надам да ће имати среће“. Потом Клои прилази замишљеном супругу и каже му да може да се клади на то да ће следеће дете бити женско. Крис се на то апатично насмеје и издвојен од других остане крај прозора. Болна иронија да је можда већ могао да има и ћерку делује као да има ефекта на злочинца. У овоме се можда може тражити нека асоцијативна аналогија, не и непосредна веза, са сном полицајца у ком се помиње нерођенче. Иначе, у последњој сцени понавља се музичка подлога са почетка филма, „Una fortiva lagrima“ („Једна потајно исплакана суза“) (у изведби Енрика Каруза), која нас својим насловом

подсећа на секвенцу након убиства у којој Крис у таксију (потајно) заплаче, али се одмах прибере. Њему ништа не значи новорођенче, зато што је он још увек у злочину. Прошло је девет месеци, а он је још увек обузет својим злоделом. И та његова измучена, замишљена прилика је последње што видимо у филму. Једнозначан одговор на питање да ли ће злочин бити кажњен остаје као и лопта која је ударила у врх мреже на почетку – замрзнут у ваздуху редитељском интервенцијом и може да значи победу злочинца исто колико и његов пораз.

У *Меч-лојџи*, постмодернистичкој преради *Злочина и казне*, прикажан је Раскољников који је похлепан и грамзив. Иза њега не стоји никакав идеолошки концепт, нема идеје о вишем човеку који због своје супериорности трансцендира општеприхваћени морал. Такође, нема ни историјског узора, него само позитивистичка теорија која објашњава постанак и развој човека пуким случајем, а његов опстанак искључиво егоистичним, личним ангажманом. Зато су средства за тај циљ неограничена. Зато је злочин прихватљиво средство да се очува позиција у високом друштву. Код Достојевског Раскољников се не користи похараним добрима, за њега је злочин највиши експеримент. Иницијација у прекршитеља или суров начин да спозна да је ва̑ш. Код Вудија Алена Раскољников нема готово никаквог идејног ни идеолошког упоришта. Његов је злочин само борба за опстанак у комформизму, и управо због тога је злочин апсурднији и суровији. А да ли је без казне? Одговор у овом филму нећемо добити. Лоптица је остала у ваздуху. И може да оде на било коју страну.

ЛИТЕРАТУРА

РУСКА КЊИЖЕВНОСТ. Књига 2. Сарајево, Београд: „Свјетлост“, „Нолит“, 1978.

УСПЕНСКИ, Ениса и Владимир Коларић (ур.). *У шпацирању за уметничком формом: између књижевности, филма, позоришта и других медија*. Зборник радова са међународне научне конференције. Београд: Факултет драмских уметности, 2012.

ВАНТИН, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevod Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World, 2000.

DOLEŽEL, Lubomir. *Heterokosmika – Fikcija i mogući svetovi*. Prevod Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

DOSTOJEVSKI, Fjodor Mihailovič. *Zločin i kazna*. Prevod Jovan Maksimović. Beograd: Feniks libris, 2008.

NIČE, Fridrih. *Rođenje tragedije*. Prevod Vera Stojić. Beograd: Dereta, 2001.

RYAN, Marie-Laure. „Metaleptic machines.“ *Semiotica* 150 (august 2004).

ŠO, Džordž Bernard. *Pigmalion*. Prevod Borivoje Nedić. Beograd: Plavi krug, 2004.

* Изводе из текста *Metaleptic machines* и реплике из филма *Меч-лојџа* превео је аутор.

CRIME AND PUNISHMENT IN WOODY ALLEN'S MOVIE *MATCH POINT*

Summary

This essay analyzes Woody Allen's adaption of Dostoyevsky's novel *Crime and Punishment* in the movie *Match Point* using the term adaptation as a process of transformation of a literary text into a movie script. However, since we are not only dealing with an adaptation, but also with a rather different contextualization of the novel's plot, we shall in addition observe the theory of possible worlds of fiction of the literary critic Lubomir Dolezel. This interdisciplinary approach shall not be strictly limited to the aforementioned theory. Rather, certain relevant points and explanations that shed light on the relationship between the prototext of the novel and its postmodernistic version, embodied in the movie *Match Point*, shall be used.

Key words: Woody Allen, Dostoyevsky, postmodern adaptation, prototext, metaphor, luck, moral, crime, Raskolnikov, case, nihilism.

СТЕВАН БУГАРСКИ
Независни истраживач, Темишвар

ПОТЕРНИЦА ЗА НУШИЋЕМ У ОКОЛИНИ ТЕМИШВАРА 1913. ГОДИНЕ

САЖЕТАК: У раду је приказан поверљиви акт бузјашкога Среског начелства из 1913. године, којим се наређује позорност у вези с могућим доласком Бранислава Нушића на подручје Бузјашког среза. Бузјаш је град и бања у Тамишкој жупанији (сада у Румунији).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранислав Нушић, Бузјашка бања, Бузјашки срез.

Акт о налогу за праћење Бранислава Нушића на подручју Бузјашког среза у Тамишкој жупанији 1913. године налази се у Тамишкој жупанијској управи Националнога архива Румуније у Темишвару, у фонду Општине Бузјаш, свежањ 15/1913, акт бр. 2.

Бузјаш је место на 35 км јужно од Темишвара. У оквиру Угарске, до 1918. носио је назив Бузјашка Бања и био седиште истоименог среза у Тамишкој жупанији. Бузјаш је зацело бања са неколико целебних извора. Целебност бузјашке бање помиње архимандрит Павле (Кенгелац) у свом *Лестіесївословију* 1811, а први лекар балнеолог био је око средине XIX века др Ђорђе Чокрљан.

Кроз бању је пролазило и ту на лечењу или на одмору боравило бројно и угледно друштво (између осталих, био је и цар Фрања Јосиф I). У том склопу није било немогуће да бану и непожељне личности, међу које је сврстан и Бранислав Нушић.

Акт је на мађарском језику, на једној, дактилографисаној страници, а гласи:

[Препис]

A Buziásfürdő főszolgabirajától

Szám: 49 eln. szám / 1913.

Tárgy: Nusicz Branimir megfigyelése

Valamennyi jegyző és körjegyző Úrnak

1912. évi augusztus hó 23-án 66. biz. szám alatt kelt rendelettemmel kapcsolatban értesitem, hogy bizalmas uton nyert értesükésem szerint Nusic Branimir belgrádi író is azon egyének közé tartozik, kik a nagy szerb propaganda érdekében különösen buzgó tevékenységet fejtenek ki.

Nevezett befolyásos tagja a „Narodne Odbrana“ nagyszerb egyesületnek s számos izgató hirlapi közlemény szerzője. ezenkívül különböző szert dalegyletek elnöke is melyekkel már gyakran járt Boszniában és Herczegovinában, valamint Horvát-Szlavonnországoaban is.

Fölhivom ennél fogva hogy amennyiben nevezett hatósága területén megjelenék őt bizalmasan figyelje meg, és az eredményről hozzám haladéktalanul jelentést tegyen.

Nemleges jelentés mellüzendő.

Buziásfürdő, 1913 évi julius hó 2-án.

[потпис нечитак]

Főszolgabíró

[На полеђини печат регистратуре:]

Buziásfürdő község

Érkezett: 1913 Jul 3.

1231 szám. Melléklet: [непопуњено].

LI szám: [непопуњено]; Utoszám: [непопуњено]; Előadó: [непопуњено].

Egyelőre tudomásul 913 VII/5.

[потпис нечитак]

Selejtezési határidő 10 év.

[Превод:]

Од стране Среског начелства Бузјашке Бање

Бр. 49 зап. Бр. / 1913.

Предмет: Праћење Нушића Бранимира

Свим бележницима и окружним бележницима!

У вези с мојом наредбом од 23. августа године 1912, под поверљивим бр. 66, обавештавам вас да, сходно мојим сазнањима до којих сам дошао поверљивим путем, писац Бранимир Нушић спада у особе које спроводе посебно ревносну делатност на пољу ширења великосрпске пропаганде.

Именовани је утицајан члан великосрпског удружења „Народна одбрана“ и аутор бројних агитаторских публикација; осим тога и председник је разних

певачких дружина, с којима је често путовао по Босни и Херцеговини, као и по хрватско-славонској држави.

Због тога вас упозоравам, за случај да се именовани појави на подручје под вашом надлежношћу, да га тајно пратите и мене о резултату неизоставно известите.

Негативни извештај није пожељан.

Бузјашка Бања, 2. јула 1913.

[потпис нечитак]

срески начелник

[На полеђини печат регистратуре:]

Општина Бузјашке Бање

Примљено 3. јула 1913.

Бр. 1231. Прилог [непопуњено]

Инвентарски број: [непопуњено]; Каснији број: [непопуњено]; Издао:

[непопуњено]

Примљено к знању 5. јула 1913.

[потпис нечитак]

Гранични рок за чување: 10 година

Бранислав Нушић није у то време био непознат немачкој и мађарској јавности и уопште на територији тадање Аустроугарске. Према подацима забележеним у ретроспективној *Српској библиографији. Књије 1868–1944*, књига 12, његова дела су превођена и издавана у Лајпцигу (1903, 1904, 1909), Будимпешти (1903), Бечу (1903, 1909), Турчијанском Св. Мартину (1903), Прагу (1902, 1907), Мостару (1909), Загребу (1912), Липтовском Св. Микулашу (1912)

Ипак, очевидно, информација бузјашкога среског начелника о Нушићу није била поуздана, а погрешна већ у самој назнаци имена сумњиве особе. Било је и мало вероватно да би се Нушић, који је у то време учествовао у балканским ратовима и боравио у Младеновцу, Врању, Битољу и Скопљу, могао изнебуха затећи у Бузјашком срезу. Због тога није чудо што се никакав извештај о том предмету даље не среће.

Међутим, наведени акт среског начелства сведочи о широкој популарности, ето надалеко познатога Бранислава Нушића, али и о болећивој предострожности аустроугарских власти непосредно пред избијањем светског рата.

Szám: 1014. 2282.

1913.

Típus: Német Brandair megfigyelés.

Valamennyi jegyző és körjegyző Urnak.

1912 évi augusztus hó 23-án 66 biz. szám alatt kelt rendelet-
mel közölni szeretném, hogy bizalmas úton nyert értesülésem szerint
német Brandair belgrádi irodája azon egyének közé tartozik, kik a nagy
cserb propaganda érdekében különösen buzgó tevékenységet fejtenek ki.

Nevetett befolyásos tagja a "Morozna Căbrana" magyarszerb egyesület-
nek a számos ingató hitványi munkáit végzi. ezenkívül különböző szert
szervezetek élnöke is melyekkel már gyakran járt Boszniában és Herzego-
vinában, valamint Magyar- Csakvonnorandokban is.

Ugyhivon emellett arra hogy amelyiben nevezett hatósága területén
megjelennek út bizalmasan figyelje meg, és az eredményről hosszú
közvetlenül jelentést tegyen.

Hemleges jelentés mellőzendő.

Budapest 1913 évi július hó 2-án.



1000/1014.

1913

1913 JUL. 23.

1231

Melléklet:

L. szám:

szám:

hely:

Lin

ROMÂNIA
ARHIVELE NAȚIONALE
SERVICIUL JUDEȚEAN TIMIȘ

Solejtozói határis 10, óv

Stevan Bugarski

ARREST WARRANT FOR NUŠIĆ IN THE VICINITY OF TIMISOARA IN 1913

Summary

The paper reviews a confidential document of the Buzjaš county administration from 1913, which orders the attention regarding a possible arrival of Branislav Nušić to the region of the Buzjaš country. Buzjaš is a town and a spa in the Tamiš region (now in Romania).

Key words: Branislav Nušić, Buzjaš spa, Buzjaš county.

МЕЛИТА МИЛИН

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ФРАГМЕНТИ БИОГРАФИЈЕ НА ПОЖУТЕЛОЈ ХАРТИЈИ: ПРЕПИСКА У ЗАОСТАВШТИНИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ*

САЖЕТАК: У чланку се описује преписка која представља део заоставштине Љубице Марић која се чува у Архиву САНУ и Музиколошком институту САНУ. На основу прегледа ове врло обимне грађе могу се реконструисати нека раздобља живота ове композиторке, пре свега она из периода између два светска рата. Иако је нагласак на сфери приватности, преписка садржи и извесне податке који осветљавају стваралачки лик Љубице Марић. Међу кореспондентима било је, поред чланова породице, и колега композитора, редитеља, ликовних уметника, књижевника, музичара.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Љубица Марић, преписка, српска музика XX века.

Највећи део преписке која је предмет овог рада чува се у Архиву Српске академије наука и уметности,¹ док се остали део налази у Архиву Музиколошког института САНУ². Сва писма су прегледана и пописана, а тек предстоји њихова стручна архивска обрада. Велики обим ове преписке,³ као и њена садржина, указују на то да је Љубица Марић (1909–2003) сачувала већину писама, дописница, разгледница и честитки које је током свог дугог живота добила. Она је заиста била прималац скоро свих ових писама, а сачуван је и изванредан број оних која је добијала њена мајка Катарина Марић, најчешће намењених и кћерки. У преписци су и писма која су оне

* Овај чланак представља резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

¹ У наставку чланка: Архив САНУ

² У наставку чланка: Архив МИ САНУ

³ У Архиву САНУ је сачувано 749 писама, дописница, разгледница и телеграма, док их у Архиву МИ САНУ има 180.

слале једна другој, као и ближој породици – обично сестрама Катарине Марић, Милице Марић⁴ и Љубице Ђорђевић⁵.

До сада су, поред три писма која је Љубица Марић послала Славку Остерцу – два 1933. и једно 1936⁶ (СВЕТКО 1988: 243–244) – објављена и писма која је између 1929. и 1933. године написала Јосипу Славенском, свом првом професору композиције⁷. Од осам писама, шест су послата из Прага, једно из Берлина и једно из Добрне у Словенији (Милин 2010). У Архиву МИ САНУ налази се дописница⁸ којом Славенски обавештава своју ученицу да му је Јозеф Сук (Josef Suk) јавио да ће је примити у своју класу, затим писмо које је послао Љубици Марић у Праг⁹, у којем јој честита на „лепومه успеху“ њеног хора *Туџа за ђевојком* на слави „Обилића“ и обавештава је о такође успешном извођењу своје *Балканофоније* у Загребу; најзад, сачувана је и дописница у којој позива Марићеву на састанак с њим и Предрагом Милошевићем „због Ристића“¹⁰. У истом архиву су и два писма и једна дописница, добијени од Славка Остерца¹¹.

Да би се разумели садржај и контекст преписке Љубице Марић, неопходно је имати нека основна знања о њеној ближој и широј породици, као и амбијенту у којем је живела. Њен отац Павле (Јагодина, 1863 – Вратарница код Зајечара, 1913) био је зубни лекар, школован у Прагу, а имао је и значајну официрску каријеру – био је у чину резервног мајора када је погинуо у Другом балканском рату. Његов брат Драгутин такође је погинуо у рату (није познато када тачно), а имали су и две сестре¹². Пре удаје за Павла Марића (1908) Катарина Ђорђевић била је наставница ручног рада у пожаревачкој гимназији. Оставши рано удовица с малим дететом, посветила се с великом преданошћу неговању и образовању даровите и болешљиве кћерке. Финансијску и сваку другу подршку добијале су највише од Катарининих сестара Милице Марић, такође удовице, и Љубице Ђорђевић, које су живеле заједно у Београду. Њихова браћа Драгутин Ђорђевић Цета¹³ и

⁴ 1880–1956.

⁵ 1886–1942.

⁶ Писмо из Стразбура од 13. јула 1933. потписао је и Војислав Вучковић.

⁷ Налазе се у Легату Јосипа Славенског у Београду.

⁸ Датирана је са 1. октобром 1929. године.

⁹ Датирано је са 25. новембром 1929, али послато је скоро месец дана касније, о чему говори кратки накнадни допис од 18. децембра.

¹⁰ Дописница је од 6. априла 1939.

¹¹ Писма од 24. априла 1933. (на српском, латиницом) и 6. јуна 1933. (на немачком) односе се на финансирање извођења њеног Дувачког квинтета на фестивалу Међународног друштва за савремену музику у Амстердаму; у дописници од 18. фебруара 1936. реч је о припремама за „Недељу југословенске културе“ у Прагу.

¹² То су биле Лепосава, удата Леко (1871–1915), и Даринка, удата Радовић (1875–1922). О овим и другим подацима везаним за породицу Љубице Марић вид. у: Милин 2009: 84 *passim*.

¹³ 1881–1914.

др Селимир Ђорђевић¹⁴ (Јокић 1992) страдали су током Првог светског рата, тако да су од најближе родбине имале још само Димитрија – Миту Ђорђевића¹⁵, новинара, ожењеног Даринком, Мијаила Ђорђевића, о којем се мало зна, Ђурицу (Ђоку) Ђорђевића, начелника Ваљевског округа, ожењеног Зорком, и Милана Ђорђевића, поштанског чиновника.

Како је Љубица Марић живела са својом мајком током скоро целог свог студирања у Прагу и Берлину, потом и у Загребу и поново у Прагу, писма која су једна другој упућивале настајала су у периодима привремене раздвојености, на пример када је једна од њих морала да обави неке административне послове, обично везане за добијање државне стипендије, слање композиција на конкурсе, тражење посла и слично, а разлози раздвојености била су и летовања у бањама или на мору. Од септембра 1938. године, када се Љубица Марић запослила у Музичкој школи „Станковић“, живеле су привремено са мајчиним сестрама, после чега су се уселиле у стан на последњем спрату нове зграде у Улици Џорџа Вашингтона 36, што ће бити последња адреса и једној и другој. До запослења Љубице Марић живеле су у великој материјалној оскудици, јер је очева пензија била недовољна за живот у иностранству, тако да је мајка морала да зарађује шијући, а вероватно радећи и неке друге послове који су је исцрпљивали. Отуда честе опомене у писмима да се чува и одмара што више. Током боравака у Загребу (1934–36. и 1937–38) и поново у Прагу (1936–37) Љубица Марић је доприносила кућном буџету дајући часове музике, диригујући (два пута у Коларчевој задужбини у Београду), можда и преписујући ноте. Обе су очекивале да ће у Загребу моћи да се запосли као професор четвртстепене музике – отуд појачани контакти с Алоисом Хабом (Alois Hába) тих година – али до реализације ове идеје није дошло.

Катарина Марић је умрла 1964. године, доживеши да види велике успехе своје кћерке са делима која су у јавности била изванредно оцењена – кантатом *Песме њросџора* (1956), *Пасакаљом* за оркестар (1959), *Окџои-хом I* за оркестар (1959), *Византијским концерџом* за клавир и оркестар (1959), *Ostinatom super thema octoicha* (1961) за клавир, харфу и гудачки квинтет (или оркестар), камерном кантатом *Праї сна* (1963) и мелодијском рецитацијом *Чаробница* (1964). Велика сатисфакција за мајку била је свакако и Октобарска награда коју је Љубица Марић добила за *Песме њросџора* (1957), као и њен избор за дописног члана САНУ 1963.

Није било могуће установити идентитет једног броја кореспондената у сачуваној преписци, а надамо се да ће то бар делимично бити решено путем будућих контаката с некима од композиторкиних пријатеља.

¹⁴ 1866–1915.

¹⁵ 1861–1941.

Треба напоменути да је већина ових писама недатирана, тако да је било потребно потражити податак о датуму на поштанском печату, који је, пак, често сасвим блед, тако да су у спискове у тим случајевима уношени само претпостављени датуми. Скоро сви текстови преписке могли су бити ишчитани, иако су рукописи понекад врло нечитки, а само мали део остао је недешифрован.

У овом раду биће дат опис грађе у хронолошком следу, уз скретање пажње на неке појединости које су остале нејасне и које ће захтевати даље истраживање.

Најстарији датум носи разгледница од 2. октобра 1907,¹⁶ коју је извесна Милица упутила Катарини Ђорђевић, тада наставници гимназије у Пожаревцу. Из ње сазнајемо да ће „цела поштована породица“ Ђорђевић ићи скоро из Јагодине. Знајући за податак да се др Селимир Ђорђевић, један од Катаринине браће, преселио из Јагодине у Ваљево 1907. године, закључујемо да је један део породице раније живео у тим градовима заједно с њим.¹⁷

Следеће писмо, од 9. марта 1909,¹⁸ сачувано без коверте, посебно је интересно јер се у њему коментарише рођење Љубице Марић (по свему судећи, њена мајка се током претходне, 1908. године, удала за Павла Марића, зубног лекара). Писмо је потписано са „Тица“, а послато је у Крагујевац из Ваљева, што можда указује на то да га је написала Катаринина сестра Даница која је вероватно тамо становала заједно са братом Селимиром. Прималац писма је „Тица“,¹⁹ заправо Љубица Ђорђевић, најмлађа сестра, како се може закључити по садржини писма. У њему се, поред четврте сестре, Милице, која је такође била у Ваљеву, спомиње и брат Селимир.

9. март 1909. [по данас важећем календару: 23. март] Писмо из Ваљева.²⁰

Прима: Тиче [Љубица Ђорђевић]

Шаље: Тица [Даница Ђорђевић?]

„Мило моје Тиче, /²¹ Честитамо Павлу и Кати Младенце и ћерку а теби, Тиче, сестричину. / Па како је мала ћера? Сигурно вам задаје доста

¹⁶ Архив САНУ. Пошто се време у Србији тада још рачунало по старом, јулијанском календару, у питању је био 16. октобар по новом.

¹⁷ Њихов отац Цветко Ђорђевић умро је 1898, док је мајка Софија живела до 1919.

¹⁸ Архив САНУ. Подсећамо да је реч о старом календару, тако да је писмо послато 23. марта.

¹⁹ Интересно је да је током целог живота и Љубица Марић у породици носила надимак Тица, док су је колеге студенти у Прагу звали Срна.

²⁰ Архив САНУ.

²¹ Косе црте указују на нов ред у тексту.

посла. / Сад вам можда и неће долазити толико гостију као што би да није дошла ћера, али можда баш зато и хоће. Ми шаљемо ову тарту и слатко у овоме пакету а трговац вам је сигурно већ послао ћилим. Ми смо се обратили Сеши и казали смо јој нарочито да буде стара мустра јер је много лепша и сви то кажу и да буде величине као и наши што су а цена такође као и наши од 125 дин. само што су сад скупљи [...] / Сliku Павлову сам такође за Младенце израдила као мали поклон од мене а пошто овде нема рамова то је шаљемо овако а ви је урамите како ви хоћете. Слика се свима допада и Селимир каже да сам га тако потрефила да више не може бити. Главна је да је слика верна. / Ми би и бољи поклон учинили али ово време и трзавице па није човек ни зашта расположен. Код нас је велико узбуђење а сигурно и тамо, ко зна можда ће већ кад ти будеш читала ово писмо да се зна или је рат или свршетак целе ове кризе. / Ове ајнлаге шаљемо Кати и теби а намештајте их овако: прво раздели косу [...] / Пишите нам свакога дана макар картом док Ката не буде сасвим добро и нека се чува у свему да се не бринемо. / Ми смо као што сам ти писала прележали инфлуенцу а грдна је редња само још ја нисам, али ја јој нисам наклоњена, нисам је ни у Пожаревцу лежала, само ја и Ката тада нисмо. Милица још није сасвим прележала попустило је сасвим али још чува собу и стога сам ја у већем послу па и немам толико времена ни да ти пишем. / За тарту нам је баш жао што нисмо нашли нигде бутера, торта је руска, нова. / [...] Лаку ноћ Тицо! (сутрадан:) [...] Данас добисмо ваше карте, дакле Радмила је на знамење име, како ли ће бити право? Кад ћете је крстити? Ваљда о Ускрсу па све о једном трошку. / [...] Од свију нас срдчан поздрав Павлу, Кати, Радмили и теби. Највише те поздравља и љуби твоја Тица. Доцније ћу и Кати израдити слику само не знам са које фотографије“.

Од неколико писама из ратног периода 1912–1917, фаталног за породицу Љубице Марић, јер су тада страдали њен отац Павле, стриц Драгутин Марић и ујаци Драгутин – Цета Ђорђевић и др Селимир Ђорђевић, као и теча др Димитрије Марић, Миличин муж, нарочито је потресно оно које је 29. октобра 1914. Данки (Даници) Димитријевић послао њен муж Добривоје из Ваљева. У њему он описује како, у предаху између битака, борави код шурака Селимира Ђорђевића и разгледа ствари (међу њима је била и виолина) које су припадале Драгом – Цети, погинулом почетком тог месеца. Из дописница које је Катарина Марић добијала током 1916. и 1917. од сестре Љубице из Јагодине²² види се да је са малом Љубицом становала у Београду, у Улици Проте Матеје 62²³. Само је једна од тих

²² Архив САНУ. По свему судећи, Љубица је, заједно са Милицом, чији је муж погинуо у рату, тада становала код сестре Данице (Данке), чији је муж имао кућу у том градићу. По писму од 24. септембра 1921. види се да су и даље у Јагодини.

²³ Нисмо могли да установимо да ли је тај стан припадао некоме од родбине или су га изнајмиле.

дописница имала другу адресу: Београдска 38. Тешко је утврдити када су се преселиле у Ваљево – можда 1918. или следеће године. У архивима недостаје преписка из тог периода. Познато је, међутим, да се Љубица Марић уписала у ваљевску гимназију 1920, а да у школским документима стоји да је претходно завршила основну школу у истом граду. Из Ваљева су се 1923. или 1924. преселиле у Београд, где су становале у Улици војводе Миленка 26, у кући покојног деде Милана Марића²⁴.

Младе године Љубице Марић биле су обележене болешћу чију тачну дијагнозу не знамо, али је свакако била повезана са радом плућа и срца, тако да се кроз скоро сва писма из међуратног периода провлачи тема бриге за здравље, потребе за одмарањем, јачом исхраном и чувањем од прехладе. Неидентификовани пошиљалац карте од 2. августа 1926, адресоване: *Љубица Марић, Вршац, „Санийас“*,²⁵ распитује се за њено здравље и температуру. Ипак, била је довољно здрава да се с јесени 1929. године упути на студије у Праг. Међутим, већ током студентске године 1931/32. била је због болести спречена да редовно похађа наставу, како стоји у документима на Конзерваторијуму.²⁶ О томе говори и писмо које је 8. септембра 1931. њена мајка Катарина добила од мајке Војислава Вучковића, Десанке. Одломци из овог писма пружају уверљиве доказе мука кроз које су кћерка и мајка тада пролазиле, али и осветљавају топлу и саосећајну природу Војислављеве мајке, која је, осим тога, отворено исказивала своје одушевљење Љубичиним талентом за музику.

8. септембар 1931. Писмо.²⁷

Прима: Katarina Marić, Zagreb, Klinika profesora Šercera

Шаље: Десанка Вучковић

„Драга госпођо Марић, / пре 2 дана дошли смо с пута – из Скопља – а тада добих и Ваше писмо. – Хвала Богу, ето, збринули сте и то! Сад је већ много лакше, јелте? – Што је најтеже било, прошло је. / Знам, потпуно саосећам. Вама је, наравно, теже јер сте сами. – Али ја мислим да је величина мајчине бриге и бола таква да ма како, и ма са киме се делило, увек је мајкин део несразмерно већи од осталих. / [...]. Мени је било тешко можда колико и Вама и ако нисам била сама. Наравно лакше је утолико што бар оне друге бриге, материјалне природе, опадају. / Но сад, хвала Богу, све је свршено. Сад ће Ваша мала тичица да пропева. Она је то чинила целим својим бићем и раније без обзира на какве сметње, али сада у толико више. /

²⁴ Отац Милан Марић, Љубичин деда (1840–1917), био је чиновник Управе фондова. Његова жена Настасија живела је од 1856. до 1928.

²⁵ Архив САНУ.

²⁶ У писму Катарини Марић од 9. маја 1932. породични пријатељ М. (или Л.) Лазаревић пита: „Је ли изгубљен сваки траг оном белају који је Љубицу довео пред операцију?“ Архив САНУ.

²⁷ Архив САНУ.

Бане [Војислављево надимак] пише како му је празно у Прагу без Вас. Иначе ради те му време пролази брзо. Концерти почињу. – Пише нам о једном којим је дириговао Малко и који смо ми чули на радију. – Али о томе нећу. Ви ћете већ зимус довољно уживати у тим дивотама. Знаш да мала једва чека да оде, али свакако најпрече је да лепо оздрави. Све ће се надокнадити. Она ће све надокнадити, ако би за друге и било тешкоћа. Само да лепо мирно сачека оздрављење. – Она неће замерити што се пријатељи и поштоваоци њеног талента и непотребно брину и саветују. Зна се да велики људи не припадају само себи! – Жели што скорије оздрављење и свако добро – Дес. Вучковић. // Молим Вас поздравите драгог и поштованог Dr-a Šercera.“

У сачуваној преписци честе су и опомене од стране сестара Катарине Марић, односно тетка Милице и Љубице, упућене како Љубици Марић тако и њеној мајци, да треба да чувају нерве, нарочито у кризним ситуацијама, као што су припреме за пут и селидбе, а њих је било доста.

Из наведеног писма Десанке Вучковић, као и из неких других, сазнајемо да је Љубица Марић, као студент, изазивала дивљење својим композиторским даром.²⁸ Нарочито је на велики одјек наишла вест да је 23. јуна 1931. на концерту апсолвентата Сукове класе са успехом изведен њен Гудачки квартет. Била је запажена и као диригент, о чему она сама пише мајци из Стразбура, где је учествовала на музичко-драмском семинару (јули–август 1933) који је водио Херман Шерхен (Hermann Scherchen):

[...] Inače sam tako dobro i naročito se ugodno osećam što su svi tako pažljivi prema meni a naročito posle probe sa orkestrom me cene i svi mi o tome govore kao o velikom uspehu. Sutra opet dirigujem orkestrom i sad već tako dobro zvuče kako treba. Izgleda da se više ni najmanje ne bojim. Tako osećam da je orkestar u mojim rukama kad dirigujem [...].²⁹

Сва писма мајци Љубица Марић је започињала са „Драга моја мамице“ и обраћала јој се са „Ви“, док се мајка њој обраћала са „Драга Тицо моја“. Марићева је била свесна огромних напора које је мајка улагала да би она могла да се посвети својим студијама што растерећенија од свакодневних брига. Без обзира на сав тај труд и пожртвовани рад, ипак су често биле у великој беспарици. Помагале су им, колико су могле, мајчине сестре Милица – Миче и Љубица – Љуба, Љубаче, које су и саме врло скромно живеле у Београду. Оне су се, између осталог, ангажовале око решавања питања стипендије за своју сестричину, као и покривања разних трошкова везаних за њену каријеру. И брат Димитрије – Мита Ђорђевић, новинар и публи-

²⁸ Вид. нпр. писмо Љубице Ђорђевић својој сестри Катарини Марић од 19. маја 1931, у којем јој преноси да је Јован Зорко, вративши се из Прага, рекао да је „Тица врло вредна и [да је] много сви хвале, нарочито њен професор [...]“ Архив САНУ.

²⁹ Писмо је послато 19. августа 1933. Архив САНУ.

циста, био је спреман да искористи своја познанства ради обезбеђивања неке добробити за њу, а бар једанпут се укључио и брат Ђурица – Ђока Ђорђевић. Из писма од 26. новембра 1929³⁰, које шаљу Дивна и Милан, чији идентитет нисмо утврдили, сазнајемо да су, вероватно ради добијања стипендије за студије, контактирали Ацу Димитријевића – претпостављамо да је то био угледни дивизијски генерал и маршал двора – као и Александра Белића, познатог лингвисту и академика. Било је потребно и доста ангажовања око извођења Дувачког квинтета на фестивалу Међународног друштва за савремену музику (МДСМ/ISCM) у Амстердаму јуна 1933, јер је требало финансирати не само путне трошкове, већ и платити организаторима 200 холандских форинти. У Архиву МИ САНУ чува се копија писма које је 13. маја 1933. написао Живојин Балугџић, посланик Краљевине Југославије у Берлину (где је Љубица Марић тада живела), М. Меренсу (Mehrens), почасном конзулу наше земље у Амстердаму, молећи га да тражену суму авансира холандској секцији МДСМ-а, да се не би задоцнило чекајући да Министарство просвете донесе одлуку. На полеђини писма Љубица Марић је, вероватно после много година, оловком записала: „И ово је Мама!“ Око наступа у Амстердаму било је заиста пуно активности, а поред родбине, посебно се за „ту ствар“ заузео Јосип Славенски.³¹

Кореспонденција коју смо прегледали пружа увид и у мобилност Љубице Марић и њене мајке, тако да сазнајемо да су током скоро трогодишњег првог боравка у Прагу, од јесени 1929. до лета 1932, становале код госпође Марије Риглове (Marie Rieglová) у улици Zborovská 594/9, у делу града који се зове Смихов (Smichov). Изгледа да су током једногодишњег боравка у Берлину, од септембра 1932. до августа 1933, стално биле на истој адреси: Grolmannstraße 59a/II, Charlottenburg. До лета следеће, 1934. године, биле су у Београду, вероватно заједно са Милицом Марић и Љубицом Ђорђевић, у Улици војводе Миленка 26, а једно примљено писмо адресовано је на четврту сестру, Даницу Димитријевић, Сарајевска 23. Дописница коју је Љубица Марић послала мајци 24. јула 1934.³² сведочи о томе да је она тада већ била у Загребу. Према одсечку од једне признанице, може се закључити да су, бар у октобру 1934, композиторка и њена мајка становале у Дежелићевој улици 60/II. Током 1935, до новембра, писма су стизала на poste restante у Загребу. Та година је, иначе, била посебно мучна за Љубицу Марић, као и њену мајку и целу породицу, јер је провела неколико месеци у затвору, због веза са комунистима (Вучковић 1968б: 48 и Милин 2009: 69). Дописнице које је Катарина Марић у том периоду

³⁰ Архив САНУ.

³¹ Вид. писма од 11, 12. и 13. маја 1933. која су Милица Марић и Љубица Ђорђевић слале сестри Катарини Марић у Берлин. Архив САНУ.

³² Архив САНУ.

добијала од сестара из Београда садрже алузије на критични догађај: спомиње се њено „обилажење Љупчета“ (9. јуни 1935), као и nelaгода у случају да буду морале да одговарају на нека питања (14. август 1935), док је током јесени тема била малаксалост и нервоза код младе композиторке (3. децембар 1935).³³ Нова загребачка адреса новембра те године је Илица 135, од децембра 1935. до септембра следеће године је Подоље 22/III, са кратким прекидом у јулу када је адреса била Херцеговачка 3/IV. Од септембра 1936. оне су поново у Прагу, првог месеца на адреси Grand Pansion, Dostalova ul. 18/IV, Praha–Bubeneč, од октобра до априла следеће године то је била била Narodní Obrani 13/III, а потом, све до краја боравка у Прагу, до јула, Sadova ul. 977/V.

Није до краја јасно, а то није било ни ужој породици у Београду,³⁴ зашто се Љубица Марић вратила у Праг и тамо с мамом остала још годину дана (1936–1937). Зна се да је пратила курс четвртстепене музике код Хабе, али главни разлог је вероватно била жеља да започне праву композиторску и диригентску каријеру, кад већ у Југославији то није могла. У дописници коју шаље мајци у Београд 10. децембра 1936. спомиње да држи приватне часове, али не наводи шта конкретно предаје. У тој истој дописници додаје: „Верујте да ћу бити друкша. Морам!“, што се може протумачити као потреба да мајку умири због свог нервозног понашања, које се на сличан, директан или индиректан начин, спомиње на више места у кореспонденцији. Вероватно најлепши догађај те године десио се 29. јануара 1937, када је дириговала концерт на Радио Прагу – дела Остерца, Сука, Новака и Ј. Кр. Баха. Из дописнице од тетка из Београда, која је стигла неколико дана касније, закључује се да јој баш тог дана када је одржан концерт није било добро, „али хвала Богу кад је ипак она добро дириговала“.³⁵ У дописници од 28. фебруара 1937.³⁶ Љубица Марић наводи да ради на Трију. То дело је она много касније, у Годишњаку САНУ за 1977. означила као *Четвртстепени трио* за кларинет, тромбон и контрабас и навела да је био умножен и изведен у Прагу 1937, о чему немамо ближих података. У наставку исте дописнице, Марићева спомиње извесног Тиру³⁷ који је тражио да се то дело, када буде завршено, изведе на фестивалу D37.³⁸

Пре повратка у Југославију, Љубица Марић проводи десетак дана у Паризу, где присуствује XV фестивалу МДСМ-а (20–27. јуни 1937).³⁹ На

³³ Сва три писма су у Архиву САНУ.

³⁴ Вид. дописнице од 15. и 18. септембра и 19. октобра 1936.

³⁵ Архив САНУ.

³⁶ Архив САНУ.

³⁷ Пошто рукопис није читак, могуће је да је име те особе другачије.

³⁸ О овом позоришном фестивалу пише В. Вучковић (1968а: 638–641).

³⁹ На основу потврде о примљеној резервацији, сазнајемо да је боравила у хотелу „Mont-Blanc“, 51 Rue l’Auriston (близу трга Етоал). Архив САНУ.

том фестивалу су премијерно изведене *Ритмичке тримасе* за клавир Милоја Милојевића, а познато је да је Јосип Славенски био врло незадовољан што Остерц, као представник југословенске секције овог друштва, није успео да издејствује да се тада изведе његова *Релиофонија* (СВЕТКО 1988: 325–330). У Архиву МИ САНУ чува се једна симпатична разгледница из Париза, послата 27. јуна 1937, на адресу Катарине Марић у Прагу. У њој се може прочитати најпре поздрав од Јосипа Славенског: „Драга госпођо, ево чувам Вашу кћерку Љубицу и шаљем Вама најтоплије поздраве“. Неколико речи дописала је и сама Марићева, док остала четири потписанисмо успели да дешифрујемо. Љубица Марић се потом срела с мајком у Добрни код Цеља (бањи у којој су неколико пута раније боравиле), претходно путујући преко Француске и Италије (јавила се теткама из Ђенове 6. јула 1937). У августу је била на мору, у Сушаку, док је мајка остала у Добрни. У дописници од 9. августа пише, између осталог: „Sad radim sa decom jedan mali hor 2 sata dnevno a utopak je priredba. Tako malo posla imam i fino ide, sa decom se sjajno slažem i umem da ih zabavim za vreme probe tako sami traže da produžimo probu. Vežbamo ujutro i posle spavanja, tako se za mene ništa ne treba da brinete, 'Ništa, ništa, ništa, ništa. Dr. V. V.'“⁴⁰. Без сумње, ово последње је иронична алузија на Вучковића, а има их још неколико у преписци, о чему ће касније бити још речи.

Из дописнице коју је Љубица Марић 22. августа 1937. из Загреба послала мајци у Београд, на адресу Курсулина 30,⁴⁰ сазнајемо да ће Хаба подржати њену молбу (која се сигурно односила на наставу четвртстепене музике у Загребу), да је „optimista u toj stvari“, па додаје: „Ovde imam toliko i takvih prijatelja kakve u Beogr. nikad nisam imala i sad imam više izgleda ovde za rad nego u Beogr. Svi su me dočekali kao svog čoveka i starog poznanika“. У наставку помиње породицу Хегедушић (сигурно се највише дружила са Крстом Хегедушићем, познатим сликарем), затим Васу Богданова, блиског Мирославу Крлежи и самог „autora Petrice [...] s kojim smo svi skoro svake večeri“. Крлежу помиње и у дописници од 26. августа 1937⁴¹: „... сео дан смо били са Крлежом“. У дописници од 23. августа тражи Чолак-Антићеву адресу да би му Хаба писао. Сигурно је мислила на Миливоја П. Чолак-Антића, пуковника у пензији, с којим је фамилија њене мајке била у сродству, јер је он био унук Чолак-Анте Симеуновића (Милин 2009: 83). Додаје да ће следеће недеље ићи са Хабом у Бјеловар на неки народни фестивал. У дописници од 5. септембра 1937.⁴² јавља мајци да је цело преподне провела са Хабом и да је он писао фирми Ферстер (Förster) тражећи да јој инструмент продају за 30 хиљада чешких круна, без интереса. За

⁴⁰ Архив САНУ.

⁴¹ Архив САНУ.

⁴² Архив САНУ.

исту ствар би требало да се заложи и Чолак-Антић. У дописници пише и да има двоје деце (ђака), а навела је и своју тадашњу адресу у Загребу: Стрељачка 5/V. Од средине октобра мајка је поново у Загребу, а нова/стара адреса гласила је: Херцеговачка 5/IV. Преписка из тог другог загребачког периода одсликава неспокојност због неуспеха око наставничког ангажмана, али и одлучност да се посао ипак потражи у Београду. Извесна нада пробудила се почетком 1938. године постављањем књижевника Вељка Петровића за директора Радија, јер га ујак Димитрије Ђорђевић одлично познаје, а и сама Љубица се раније састајала с њим.⁴³ О сличним изгледима размишљају тетке из Београда које, реагујући на нешто што су прочитале о Ловри Матачићу, пишу: „Кажу да је он овде врло омиљен и сматрају га за најбољег дириг. Сад имамо више наде да ћете и ви јесенас да дођете“.⁴⁴ Због свега тога, Љубица Марић се вратила у Београд током јуна 1938, док је мајка остала у Загребу да припреми селидбу. У другој половини јула Љубица је на Хвару, док је мајка у Добрни. Вероватно су зато касно добиле дописницу од Хабе, послату из Прага 9. јула 1938, а адресовану на Херцеговачку улицу у Загребу. Хаба се интересује за нотни материјал њеног четвртстепеног Трија који би се извео следеће сезоне у Прагу. На основу преписке можемо да закључимо да је Катарина Марић била у Загребу све до краја августа и тек тада успела да организује селидбу за Београд. У дописницама које јој је слала кћерка наговештава се сигурно запослење (у Музичкој школи „Станковић“), а као професори који се залажу за њу спомињу се Коста Манојловић, Јован Бандур и Миленко Живковић. Знамо да је посао заиста добила и да је од 1. септембра 1938. до 1945. у овој школи предавала теоријске предмете.

Преписка из времена боравака у иностранству и у Загребу даје извесне индикације о пријатељима и познаницима Љубице Марић, мада најчешће није лако да се они прецизно идентификују. Тако, на пример, имамо само нејасне представе о томе ко су били „симпатични ликови из Метроа“ (познате прашке кафане) које Десанка Вучковић, мајка Војислава, спомиње у писму Катарини Марић од 24. марта 1931⁴⁵:

„Мила г-ђо Марић, / Код куће сам од пре 3 дана, али само половином душе. – Друга је остала тамо. [...] Хвала Богу да се све лепо свршило, а Ви и ја бисмо могле па дуго разговарати о свему овоме као што смо то тамо чиниле са тако потпуним разумевањем како се не налази често. / Мислим на познанство са Вама као на добит у животу и захвална сам му за то јер знам колико је неиздашан. / Мислим на ретку деликатност и истинску доброту Вашег срца као на скровите савршено лепе творевине природе које човек

⁴³ Писмо од 17. јануара 1938. Архив САНУ.

⁴⁴ Дописница од 24. маја 1938. Архив САНУ.

⁴⁵ Архив САНУ.

види овда-онда у животу, али које не заборавља никад. Мислим и добро ми је од те помисли. Чини ми се да сам се обогатила једним вишим, финим богатством: Ви, Ваша мила тичица, г-ђа Херман, – па у даљој перспективи они симпатични ликови из Метро-а, итд. – Одмарам се у угодности куће, али ми одмор није потпун. Недостаје ми неко коме је угодност много потребнија, а он је се лишава. Али, тешим се, Бог је подарио младост човеку и њеној стихијској снази све одолева. / Пишите ми, г-ђо Марић. Биће ми тако као да смо поседеле у Вашој пријатној соби, или у Метро-у. / Вашу милу малу (која је мала само у једном извесном смислу, а чију величину ми знамо) – и Вас срдачно и топло поздравља и воли Дес. Вучковић.“

Осим Вучковића, то друштво су свакако чиниле и чешке и југословенске колеге – студенти, међу њима Предраг Милошевић, Станојло Рајичић, Марјан Козина, касније и Оскар Данон, Карел Анчерл (Karel Ančerl), Валтер Зискинд (Walter Süsskind), Никола Петровић (Милин 2009: 52–53). Врло срдачни и топли односи између Љубице Марић и Војислава Вучковића покварили су се после извесног времена, а о разлозима за то немамо поузданих података. У Архиву МИ САНУ сачувано је неколико дописница и писама који су само разбацани каменчићи у мозаику који покушавамо да попунимо. Није датирана разгледница послата на адресу Љубице Марић у хотелу „Осејава“ (?) у Макаарској⁴⁶, а могуће је да је написана у лето 1930. На поштанском печату ове разгледнице, која приказује нову брану код Ужица, не види се датум, а на марки стоји назив државе од пре 1929: Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. „Главни“ писац је Вучковић, док су се Предраг Милошевић и мајке Војислава и Љубице дописале, као и две друге особе које не можемо да идентификујемо. Вучковић је ту написао: „После Хајднове и твоје Paukensschlag симфоније зажелели смо страшно да си с нама (Предраг и ја у четири руке). Твој Вучковић“. Познато је да је на концерту у Београду 18. јануара 1935. Љубица Марић дириговала управо споменуто симфонију, коју је вероватно студирала још неколико година раније. Сачувана је још једна недатирана карта (са фотографијом једне сцене са Чарлијем Чаплином у филму *Свејлосџи велетрага*)⁴⁷ која је била разумљива само за примаоца, Љубицу Марић. Није стигла поштом, већ је предата лично. На месту адресе стоји, Вучковићевим рукописом: „Мики-и“, што би упућивало да је то био надимак којим јој се обраћао, док у простору резервисаном за поруке стоји: „Мој обрачун с њима”: / 1) Doležil / 2) Malko (Vižlovka, Čes. Filh.) / 3) Premiera Quinteta / 4) Netematska (1/4 tonska) muz. / 5) Deskriptivna m (kam. opera) / 6) Pijaškova ljubav = Mikievo poslednje pismo“. На маргини, усправно, пише: „Živela Kariera!!!“. Нема

⁴⁶ Архив МИ САНУ.

⁴⁷ Архив МИ САНУ.

потребе да се одгонета смисао ове поруке, али могуће је приметити да она одаје велику блискост, а сасвим је могуће и љубавна осећања која су Вучковић и Љ. Марић делили („Пријашко“ је био један од Вучковићевих надимака, а понекад се потписивао са „Јашко“). Истовремено, кратки списак као да сумира њихове битне преокупације (нетематска и дескриптивна музика, каријера, итд.). „Мој обрачун с њима“ представља директну алузију на Крлежину полемичку књигу објављену 1932. године, па се може претпоставити да је карта написана те исте године. Додајемо, узгред, да се Вучковић током сукоба на књижевној левици крајем тридесетих година нашао на супротној страни од Крлеже, који га је оштро напао у свом памфлету *Дијалектички антибарбарус* (Вучковић 1968б: 64 и Томашевић 2009: 182). Једно Вучковићево писмо је, ипак, датирано: 31. октобар 1932.⁴⁸ Потписано је поново са „Пријашко“, а прожето је егзалтацијом пошто су стигла два писма од „Микија“, „*tog dragog stvora koji tako neštedice rasipa radost oko sebe*“. У истом писму Вучковић јавља да ради своју прву четврт-степену композицију:

[...] Nema veće radosti Miki, od osećanja da stvaraš zbilja novu muziku, koja je isto tako velika kao Mozartova, па наставља: Meni sad sasvim drukčije izgledaju mnoge stvari kojima sam se nekad oduševljavao. Ja sad punim grudima verujem da je Hindemith jedan reakcionaran muzičar i da poslednjeg Schönberga treba shvatiti kao traganje za novim zvukom koji bi bio adekvatan novoj sadržini muzike – traganje za ¼ tonovima.

Haba o tome misli drugačije, али то је зато јер он и „Bläserquintett“ гледа као музика, а не као један карактеристичан феномен за промену музичке садржине. Formu smo do sad menjali Miki – сад ćemo променити садржину (prelaz iz kvantiteta u kvalitet).

„Poslednji Schönberg“ – то је herojstvo. Taj човек је био исто onako nekompromisan као што је сад Haba (i као што ćemo бити ми Miki?). Blagodareći tome postalo је јасно да музика која неће да буде реакционарна т.ј. да пође натраг од onoga што је створио Schönberg, или да остане на tome може бити једино четврттоńska [...].

Вучковић у том писму најављује да би радо дошао из Прага у Берлин да види Љубицу Марић, и то је заиста учинио. О томе имамо и сведочење Влајка Беговића, њиховог пријатеља:

[...] Бане и Љубица Марић отишли су 1932. године у Берлин. Тамо сам био у октобру те године. Довршио сам послове са Димитријем Влаховом и Миланом Горкићем, а онда потражио Банета и Љубицу (звали смо је „Срна“).

⁴⁸ Архив МИ САНУ.

Становали су у Schillergasse или Goethegasse, негде код Tiergartena. Састали смо се код Љубичине мајке, разговарали дуго о заједничким познаницима, о Прагу и Берлину [...] (Вучковић 1968б: 183)

До разлаза између Љубице Марић и Војислава Вучковића дошло је вероватно средином 1935. због раније споменуте афере око хапшења због пронађеног компромитујућег комунистичког материјала у загребачком стану Љубице Марић: обоје су били у затвору, такође и Драгутин Чолић (она у Загребу, њих двојица у Београду), с тим да је Вучковић остао врло кратко јер се његов отац око тога ангажовао, позивајући се на његову болест, док никаква интервенција није покренута (или се бар не зна за њу) да би се ослободила Љубица, која је, као што је познато, била изузетно крхког здравља. Тек је акција коју је Алојс Хаба преузео преко МДСМ-а донела плода (Милин 2009: 47). Крајем 1935. Вучковић се упознао са Фани Политео и убрзо оженио њоме. Љубица Марић је у то време живела у Загребу, па у Прагу и поново у Загребу, дефинитивно се настањујући у Београду 1938. Да нису сасвим прекинули контакте сведочи карта из Прага од 31. децембра 1938,⁴⁹ којом Вучковић жели Љубици Марић много среће у новој години.

О извесном ривалитету који је постојао међу њима има успутних опаски у неким писмима. Тако, на пример, у дописници коју Љубица Марић 8. јула 1933.⁵⁰ шаље мајци из Стразбура и Берлин стоји и ово:

[...] Ali to je tako prijatno i veselo a osim toga on [Scherchen] meni obično kaže da ujutru spavam i da ne moram na jutarnje časove, prema tome se ni malo ne naprežem. On mi savetuje stalno da se negujem, da mnogo jedem i stalno me zove kod njih. Kazao mi je (ali da zadržim za sebe) da sam ja mnogo talentovanija od Vučk. ne samo za dirig. nego i za kompoziciju jer sam uopšte jedan sasvim izvanredan muz. talenat (izgleda da on o meni malo drukše misli nego prof. Seling [...]) [Емил Зелинг је био њен професор у Берлину].

У сличном тону је и кратак осврт на Вучковића у писму мајци од 19. августа 1933, такође из Стразбура:

[...] Vučk. još ne diriguje orkestrom. Scherchen ga više ne voli i uvek mi govori kako sam mnogo talentovanija [...].

Није сачувано ниједно писмо или дописница из ратних година. Тај период је свакако био изузетно тежак, чак и опасан за њу (с обзиром на њене везе с комунистима) – потврду за то налазимо у писму које је много

⁴⁹ Архив МИ САНУ.

⁵⁰ Архив САНУ.

година касније примила од свог ђака из времена окупације, доктора Александра Петровића.⁵¹ У том несрећном раздобљу умрли су њени вољени ујак Димитрије – Мита Ђорђевић (1941) и тетка Љубица – Љуба Ђорђевић (1942). Године 1945. запослила се као доцент на Музичкој академији у Београду, где је радила до пензионисања 1969.

Кореспонденција која је била сасвим ретка током прве послератне деценије, постала је много живља 1956. године, али, супротно очекивањима, ниједно писмо не односи се на њену кантату *Песме њросџора* која је са великим успехом премијерно изведена 8. децембра те године. Главна тема током лета била је како наћи најповољнији смештај у бањи Врњци за Љубицу Марић и њену мајку. Блиска рођака Брана Димитријевић, кћерка Љубичине тетке Данице – Данке, била је, по свему судећи, на друштвеном положају који јој је омогућавао да олакша сређивање разних бирократских формалности. Она је, тако, помогла својим рођакама да се сместе у вили „Горица“ у Врњцима, а док су оне биле тамо, успешно се ангажовала око добијања пасоша за пут на XIX фестивал нове музике у Венецији крајем септембра те године.⁵²

Из раних шездесетих година прошлог века потичу карте и писма примљени од Енрика Јосифа (из Италије, где је боравио осам месеци), Владе Петрића, редитеља, с којим је припремала говорни ораторијум *Слово свейлосџи* (ова духовита писма у којима се често дописивала његова супруга Дара Чаленић, глумица, стизаће Љубици Марић до краја њеног живота), вокалне уметнице Драгославе Николић, која је премијерно певала *Чаробницу*, студената којима је предавала на Музичкој академији.⁵³ Сачувана су и три писма и једна дописница (откуцана на писаћој машини, са потписом) од Павла Стефановића,⁵⁴ музичког писца и естетичара, која сведоче о блиском пријатељству између њих. Поетична и филозофски обојена, она носе печат ауторовог специфичног стила писања. У дописници од 18. августа 1964. стоји, између осталог: „Znam da od mamine postelje (od čarobnog ćilima nad gradovima, planinama, sazveždima, decenijama, Cerskom bitkom, tvojom Stojnom i Todorom) ne odstupiš zadugo [...]“. Два писма из јуна 1967. адресована су на Ортопедску клинику у Вишеградског улици, у којој је Љ. Марић лежала због повреде ноге.

⁵¹ Писмо од 24. децембра 1986. Архив САНУ.

⁵² Ангажовала се и око докумената за Павла Стефановића и Душана Драговића. На венецијанском фестивалу били су и Душан Радић и Константин Бабић.

⁵³ Њихова имена су: Марк (Качинари?), Ђани (Giani), Францина, Стефан и Крист (Лекај), Ђими (Gjimi), сви из Приштине, као и Јосип. Углавном су се јављали са службења војног рока, а поздрављали су редовно и професоркину мајку. Францина, Стефан и Крист изразили су жаљење што је нису срели на Бијеналу савремене музике у Загребу 1961, али прихватили су објашњење за њен недолазак које су добили од Винка.

⁵⁴ Архив МИ САНУ.

Преписка Љубице Марић с пријатељима нарочито се проредила у годинама које су уследиле после смрти њене мајке новембра 1964. Тај тужни догађај она је врло болно доживела, стога је разумљиво што није била у стању да заврши компоновање једне раније поручене композиције. Наиме, сачувана су четири писма која је током 1964. добила од Јосипа Стојановића,⁵⁵ директора Музичког бијенала у Загребу, из којих сазнајемо да је у јуну био склопљен уговор за њено ново дело које би се премијерно извело на следећем Бијеналу, али у децембру Стојановић изражава жаљење што то дело, *Глас* за сопран и симфонијски оркестар, неће моћи бити завршено на време (то је сазнао од чланова програмске комисије Бијенала који су се с њом састали током Југословенске музичке трибине у Опатији). Као што је познато, овог дела нема у списку композиција Љубице Марић.

Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година преписка је постала динамичнија: сачувана су доста бројна писма од др Александра Петровића (радио у Институту за национално здравље и медицинска истраживања у Стразбуру), Леле Марковић из Ваљева, Леле Туфегџић, сликарке и наставнице ликовног васпитања (судећи по дечјим цртежима које је обично додавала), Милице Средојевић (вероватно пријатељице из младости), књижевника Свете Бркића, Душице Прокофјев⁵⁶ из Газалкента у Ташкентској области, СССР. У кореспонденцији из осамдесетих и деведесетих година запажају се карте од интерпретатора њених дела – Војина Драшкоковија, Срђана Грујића, Маје Јокановић, Миомире Витас, Борислава Чичовачког.

Преписка сачувана у Архиву САНУ и Архиву МИ САНУ од интереса је пре свега за истраживаче биографије Љубице Марић,⁵⁷ али она обогађује и наше представе о музичком животу и контактима међу музичарима, не само унутар Југославије пре и после Другог светског рата, већ и у ширим, међународним оквирима. Поред тога, могла би да буде корисна и за историчаре приватног живота у Србији и Југославији у XX веку, с обзиром на то да нуди велики број података о начину живота скромне српске грађанске породице, пружајући грађу за изучавање тема као што су образовање и еманципација жена у том раздобљу, породична солидарност, начини провођења слободног времена, избор дестинација за путовања и одмор.

Као и увек када је кореспонденција једносмерна, без увида у одговоре и реакције друге стране, читањем преписке Љубице Марић стичемо само делимичну представу о догађајима који се коментаришу. Било би необич-

⁵⁵ Архив МИ САНУ.

⁵⁶ 26. септембра 1973. она пише да, нажалост, није могла да присуствује концерту на чијем програму је била и музика Љубице Марић, одржаном два-три дана раније у Москви.

⁵⁷ О биографији композитора, конкретно Љубице Марић, као интегралног дела пројекта монографије о њој, вид.: MILIN 2010.

но да су изгубљена или уништена сва писма која је Љубица Марић слала својим кореспондентима, тако да се може очекивати да се у будућности обнародује постојање бар извесног броја оних сачуваних у приватној својини прималаца или њихових потомака. На тај начин би се допунила сазнања која су добијена из досада познате преписке. Многе појединости ће ипак заувек остати непознате, међутим, није ни неопходно да буду откривене јер је већина њих у сфери приватног и интимног, и без утицаја на стваралаштво. За истраживаче опуса Љубице Марић било би драгоцено да из тих писама, која ће се можда једног дана појавити, добију прилику да сазнају нешто више о њеним уметничким преокупацијама и ставовима, композиторским идејама и плановима. До тада, сачувана преписка у архивима САНУ и Музиколошког института САНУ остаће један од значајнијих извора за проучавање тих области њеног делања и деловања.

ЛИТЕРАТУРА

- Вучковић, Војислав. „Commedia dell’arte – данас (Поводом прве интернационалне конференције авангардних позоришта).“ У: Вучковић, Војислав. *Сингуле, есеји, кривице*. Редактор Властимир Перичић. Београд: Нолит, 1968: 638–642.
- Вучковић, Војислав. „Грађа за биографију Војислава Вучковића.“ (грађу прикупила Марија Корен) У: Вучковић, Војислав. *Војислав Вучковић, уметник и борац*. Редактор Властимир Перичић. Београд: Нолит, 1968: 13–93.
- Локић, Зоран. „Др Селимир Ђорђевић, лекар ваљевске Болнице.“ У: Илић, Живко (ур.). *Ваљевска Болница 1914–1915*. Ваљево: Српско лекарско друштво – подружница Ваљево, 1992: 81–85.
- Милин, Мелита. *Љубица Марић, 100 година од рођења: Тајна – Тишина – Творење*. Београд: Галерија САНУ, 2009.
- Милин, Мелита. „Прашки културни амбијент као подстицај за профилисање раног стваралаштва Љубице Марић.“ У: Веселиновић-Хофман Мирјана и Мелита Милин (ур.). *Праг и студенцијски композиције из Краљевине Југославије*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010: 17–37.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскрићу Истјека и Запада. О дијалогу традиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт САНУ и Нови Сад: Матица српска, 2009.
- CVETKO, Dragotin. *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988.
- MILIN, Melita. “Life and work’ studies: organic unity or fragmented mini narratives.” У: MARKOVIĆ, Tatjana and Vesna Mikić (eds). *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*. Belgrade: Faculty of Music, 2010: 329–336.

FRAGMENTS OF BIOGRAPHY IN ARCHIVES:
LJUBICA MARIĆ'S CORRESPONDENCE

Summary

The author of the article gives an account of the correspondence of the outstanding Serbian composer Ljubica Marić (1909–2003). The greatest part of the letters and postcards, received mainly by Ljubica Marić herself, are kept in the Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, whereas the rest are located in the Archives of the Institute of Musicology SASA. Since almost all the letters are connected to the private sphere of the composer's life, studying them could be useful for filling some lacunae in her biography, but it could be also interesting to scholars who are investigating private life in Serbia and Yugoslavia in the 20th century. However, Marić's correspondence also contains data on her professional life as a composer and her plans for composing. Most of her correspondents in the period between the two world wars were members of the family, whereas after 1945 they were composers, artists, writers, musicians.

Key words: Ljubica Marić, correspondence, Serbian music in the 20th century.

СТЕРИЈИНО ДРАМСКО ШТИВО ИЗ
УГЛА ТЕОРЕТИЧАРА ДРАМЕ

Сава Анђелковић, *Драмаиџурија Стеријиних комедија*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2012. [Уредница Оливера Цибула, Припрема за штампу и дизајн корица Бојан Јовановић, Штампарија Сајнос Нови Сад]

Књигу једноставног наслова *Драмаиџурија Стеријиних комедија* имала сам срећу да ишчитавам у рукопису, пре непуне две године. Сећам се свог доживљаја када сам књигу угледала почетком ове календарске године – привукла ме је елегантним изгледом, примереним форматом. Као да зрачи отменошћу, али и успостављеним теоријским системом. Овакве књиге су новина код нас. Изглед књиге је у идеалном сагласју са садржином.

Др Сава Анђелковић појављује се новом књигом која је резултат дугогодишњег истраживања комедија Јована Стерије Поповића. Јован Стерија Поповић написао је тринаест комедија: *Помиреније, Лажа и њаралажа, Тврдица или Кир Јања, Покондирена њиква, Зла жена, Превара за њревару, Волиебни маџарац, Симџаиџија и аниџаиџија или Чудноваша болести, Џандрљиви муж или Која је жена добра, Судбина једној разуми, Београд некад и сад и Родољубици*, које се све равноправно посматрају у књизи.

Сагледава их на нивоу драматургије, на коме покушава да им одреди све њихове драматуршке компоненте. У уводном делу аутор објашњава да *драмаиџурија* подразумева уметност композиције позоришног текста, мислећи првенствено на сценско искуство. Међутим, *драмаиџуријски* покрива теоријско размишљање о драми. Аутор следи Шерера који у оквиру драматургије разликује „унутрашњу структуру“, односно начин на који су створени ликови и акција у делу, и „спољну структуру“, која се тиче проблема поставке тог дела. Наравно, у његовој анализи предност је дата унутрашњој структури.

Зато је текст и насловио *Драмаиџурија Стеријиних комедија*. Као добар познавалац теоријске литературе, он покушава да драмско ткиво Стеријино сада прочита из угла теоретичара драме, илуструјући све теоријске постулате драмским цитатима. Књигу је композиционо осмислио, па се после „Увода“, појављују: „Организација грађе“ (подела на чинове, подела на призоре); „Различите врсте примарног драмског текста“ (Дијалог / реплике контакта, референцијалне реплике, емотивне реплике, реплике побуне, реплике о језику); „О Стеријиним комич-

ком дијалогу“ (монолог, монологске реплике, апарте); Развој драмске приче и ликови у њој (експозиција, заплет, перипетије, расплет, завршне реплике); „Просторно-временски односи“ (Простор / затворен простор, отворен простор, Време / различити типови времена, драмско време и евоцирано време, временски прекиди, историјско време и време у комедији Родолупци); „Комика“ (Екстралингвистичка комика / мимика и гест, радње. Вербална комика / речи и неспоразуми, игра речима, понављање и ритам, преувеличавање, контрасти, компарације, интерференција серија); „Испољавања комике“ (комика ситуације, комика карактера, комика нарави). Наравно, ту је и закључно разматрање и библиографија, невелика, али са значајним именима, релевантним теоретичарима драме.

Дијалог је одредница драме, од њеног настанка до данашњих дана, па је стога разматрање о дијалогу (за аутора овог приказа) можда једно од најинтересантнијих и најслојевитијих делова текста зато што открива многе нијансе. Ту је иновативно његово читање и систематизовање дијалогских деоница као емотивних, реплика контакта, слојевито разматрање монолога и посебно тумачење *јовора айарше*.

Занимљиво је поменути и мишљење Јована Стерије Поповића када у разликовању монолога („самоговор“) и дијалога („разговор“) каже да је монолог „нешто што је противно разговору у којем човек изражава своје мисли и осећања без реципрочног изражавања“. Аутор такође закључује да савремена теорија о монологу, као специфичној врсти примарног драмског текста, како по бројности тако и по резултатима истраживања, знатно заостаје за радовима који се баве дијалогом. Стерија монологске деонице у комедијама назначује дидаскалијама: *сам* или *сама*.

Айарше јовор је познат још у античком позоришту. То је посебан вид драмског текста и за разлику од дијалога и монолога не среће се у другим врстама књижевних текстова. Не припада монологској врсти текста, премда га неки аутори у драмском тексту сматрају монологом. Апарте заузима место у оквиру дијалогских реплика или постоји као посебна реплика у дијалогу. С особинама и дијалога и монолога, апарте је врста тајног говора једног лика, чија је чујност ускраћена другим ликовима. Стерија текстом апартеа карактерише ситуацију или лик, оно што се не може изрећи у присуству тих ликована. Апарте одређује и психолошка стања ликована, како оних који их изговарају тако и других учесника дијалога. Стерија то исписује као гласно размишљање лика, што није директно упућено публици, већ је то морал који се оглашава само Стеријиним апартеом.

Време, ништа мање значајна одредница, посматра се тематским груписањем у тринаест Стеријиних комедија. Време, како закључује Сава Анђелковић, није задавало веће проблеме Стерији. Екстрасценско време је понекад срачунато тако да не би много одступало од евентуалног сценског времена (касне једночинке), мада врши дисперзију драмског и кондензованог позоришног времена у истој комедији (*Волишебни мајарац*). Поступак сажимања времена, да би комад добио на ритму, примењује се у комедијама са више чинова. Оне се догађају у оквиру 24 сата или мало дуже.

Аутор открива смисао за суптилну анализу функционисања Стеријине комике, која произлази из секундарног и примарног драмског текста.

И на крају може се констатовати да је нова књига Саве Анђелковића *Драматургија Стеријиних комедија* значајан допринос проучавању „оца српског театра“, Јована Стерије Поповића, то је „библија“ теоријског приступа Стеријиним комедијама. Ове књиге су резултат дугог рада, промишљања, дугог зрења и дубоког проучавања. Позоришни музеј показао је значајан удео претходних година у публиковању Стеријиних књига.

Весна Крчмар

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности

UDC 789.983

Владан Радовановић, *Музика и електроакустичка музика*,
Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци,
Нови Сад 2010, 441 стр.*

Почетак настанка монографије *Музика и електроакустичка музика* Владана Радовановића, једног од најистакнутијих савремених српских стваралаца и теоретичара уметности, лоцира се пред крај осамдесетих година прошлог века. Било је то време у коме је аутор, поред респектабилног корпуса разноврсних уметничких остварења којима је снажно и трајно обележио најпровокативније токове послератне авангарде, за собом већ имао читав низ значајних теоријских расправа¹ у којима су се поступно кристалисале његове идеје и теоријски постулати како о музици по себи тако и о специфичним феноменима електроакустичке музике.

Будући и сам међу првима који су се стваралачки смело отиснули у авантуру откривања, упознавања и освајања електроакустичких звучних предела и сфера, тог, према ауторовим речима – „новог света музике“, посвећен такође испитивању и померању његових граница, као и његових релација са „старим светом музике“, но, пре свега и суштински, од почетка те авантуре па све до данас фокусиран на артикулисање сопственог композиторског идентитета на размеђима музичких (и не само музичких!) медија, Владан Радовановић је упо-

* Овај рад резултат је пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Приказ је такође део ширег истраживања обухваћеног студијом *Prolegomena za raspravu o teorijskom diskursu Vladana Radovanovića o muzici*, у штампи (*Treći program*, 2012).

¹ Попис Радовановићевих теоријских расправа о музици видети у библиографији ауторових написа у монографији *VLADAN. Sintezijska umetnost*. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац, 2005: 193–198. Хронолошки списак Радовановићевих штампаних текстова о музици (од 1957. до 1986. г.) објављен је у прилогу чланка Мирјане Веселиновић [Хофман]: „Објављени текстови Владана Радовановића о музици.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 1 (1987): 206–208.

редо, деценијама, с подједнаком аналитичком и критичком пажњом помно пратио и темељно проучавао развој теоријске мисли о проблемима уметности уопште. При томе су, природно, с обзиром на питања која су спонтано израњала из ауторове композиторске праксе, управо разматрања о електроакустичкој музици заузимала централно место.

Незадовољство понуђеним одговорима у написима других, али и потреба да своје личне ставове до краја аргументује, исклеше и избруси, те да формира једну чврсту, логички утемељену и прегнантну структуру сопствених теоријских, поетичких и естетичких погледа на музику и, посебно – електроакустичку, препознају се као примарни Радовановићеви мотиви да на темељу сопствених претходних искустава, пре нешто више од три деценије започне нови циклус отвореног дијалога о многобројним кључним „музичким“ темама, проблемима, појмовима и појавама.

Књига *Музика и електроакустичка музика* представља управо заокружење тог ауторовог посвећеног, надасве озбиљног и продубљеног интелектуалног прегнућа да артикулише нове, личним гестом маркиране, а претходним методолошким захватом чврсто утемељене дефиниције основних појмова музике и електроакустичке музике. Чињеница да су поглавља под називима „Шта је музика?“ и „Шта је електроакустичка музика?“ позиционирана као два завршна у формалној композицији студије (13. и 14. поглавље), одаје истовремено Радовановићеву намеру да брижљивом диспозицијом елемената настајуће и нарастајуће теоријске структуре у претходећем дискурсу, читаоцу корак по корак пружа увид у аргументе коначних генералних закључака. О њима ће, као кључним доприносима Радовановићевог рада, касније бити више речи.

Посматрајући макроформу књиге – која на 418 страница обухвата 14 обимних поглавља², за којима следе импресивни прилози – обимна Библиографија и Индекс имена, као и прецизно артикулисан Индекс појмова – уочићемо да аутор здање своје теорије гради поступно, узимајући за полазиште опште услове настанка и развоја (1. поглавље), историјске и поетичке аспекте појаве електроакустичке музике (2. поглавље) те значајно питање класификације (3. поглавље). Суверено информишући читаоца о техничким и технолошким аспектима феномена (4. поглавље), аутор такође пружа и детаљан увид у високо организован, такорећи енциклопедијски калеидоскоп свих релевантних стваралаца и њихових остварења како у међународним тако и музичким центрима бивше Југославије (5. поглавље). Међутим, већ током ових, првих пет поглавља, чија је функција тек на први поглед превасходно информативна, Радовановић започиње да артикулише и тка контрапункт тема које ће се у даљем току расправе издвојити као

² Предговор 1. Услови (7–15); 2. Историја и поетике (15–85); 3. Класификације (85–95); 4. Електроакустичка музика, модернизам и постмодернизам (95–125); 5. Електроакустичка музика у Југославији (125–157); 6. Наука, технологија и музика (157–175); 7. Опажање електроакустичке музике (175–203); 8. Електроакустичка музика и друштво (203–229); 9. Процес компоновања у електроакустичком медију (229–251); 10. Савремена и електроакустичка музика (251–271); 11. Значење, деловање, језик (271–337); 12. Модалитети, планови, хијерархија (337–369); 13. Шта је музика? (369–391); 14. Шта је електроакустичка музика? (391–418); Прилози: Библиографија (419–426); Индекс имена (426–433); Индекс појмова (433–439).

константе његовог социолошког и естетичког, превасходно теоријског, али и аутопоетичког дискурса.

При томе се, као типична одлика Радовановићевог метода обраде сваке од тема артикулисаних у насловима поглавља, и то не само уводних, издваја својеврсни дедуктивни поступак оличен у неколико фаза: након постулирања проблема, следи прегледно излагање водећих ставова о датој теми из пера ауторитета, потом њихова детаљна микроанализа и дискусија, те, у продужетку – изношење личног погледа као елемента комплексног процеса постулирања генералног теоријског гледишта, који ће, како смо напоменули, тек у својеврсној двострукој *Codi* пружити одговоре на онтолошка питања о појавама којима је студија посвећена.

На овај начин апстрахован, јасно је да је Радовановићев метод чврсто утемељен на принципима формалне логике према којој је аутор, како нам је и сам једном приликом саопштио, још од младости неговао посебан афинитет. Потреба за „истинитим исказом“, за посве прецизним терминолошким одређењем појава о којима је реч, стоји у самој бити Радовановићевог теоријског дискурса. Стога се свако од појединачних поглавља – наведимо нпр. поједине наслове: „Електроакустичка музика, модернизам и постмодернизам“ (4.), „Наука, технологија, музика“ (6.), „Електроакустичка музика и друштво“ (8.), доживљава као својеврсни трактат, но, такав трактат, који, с обзиром на функционални редукционизам ауторовог метода и компримованост исказа, истовремено представља нуклеус једне потенцијалне монографске студије за себе.

Већ споменута уводна поглавља, те посебно оно посвећено електроакустичкој музици у Југославији, представљају по себи заокружене мини-монографије које већ у овом обиму и форми дају истакнути допринос националној литератури о музици XX века. Висок ступањ информативности остварен у овим сегментима књиге не одаје само сувереност ауторовог увида у разнолике спектре продукције електроакустичке музике; он почива на ауторовом непосредном личном искуству композиторског рада и сазревања које је ишло у корак са технолошким развојем медија. Више и, могуће је, значајније од тога, један, каткад дискретан и ненаметљив, а каткад волуминозан и експониран у први план, али стално присутан и аргументован стваралачки глас непрекидно прожима прегнантно ткиво Радовановићевог непресахлог теоријског преиспитавања појединачних специфичности музичких медија: многи ауторови закључци изнети у овој књизи непосредно исходе као релевантни резултати многобројних експеримената остварених у Радовановићевој креативној звучној лабораторији. А када је реч о испитивању граница музичких светова, ту ће се аутор-мислилац неприкосновено, као што је то толико пута демонстрирао и природом свог ликовног опуса, увек аутентично огласити са свог терена.

Док ће Радовановићев дух немирно и незауоставиво – на плану стварања – током осамдесетих година паралелно, све до данас, наставити трагања у правцу откривања новог, аутентичног и непоновљивог, концентрација и артикулација личног теоријског подухвата реализованог у књизи *Музика и електроакустичка музика* у неку руку доноси разрешење, синтезу, (за сада) коначну формулацију Радовановићевог поимања света музике уопште. Раскошно ткиво ове књиге могло

би се оправдано оквалификовати као својеврсно „тотално дело“, као синтетички спис у коме ниједан битан елемент егзистенције и доживљавања музике није остао пренебрегнут. Као што ни мишљења релевантних естетичара, филозофа, лингвиста, семиотичара нису прећутана, већ су, напротив, најпре зналачки и брижљиво одабрана, активно укључена у ауторову аналитичко-теоријску процедуру. Ако се само на крају књиге погледа обиман индекс имена, добија се недвосмислена слика о високој ерудицији писца, али и о његовој жељи да електроакустички медиј буде исцрпно и објективно репрезентован увидом у најистакнутија остварења његових многобројних колега, поготово домаћих, што по себи представља истакнут допринос Радовановићевог рада.

Обиман индекс појмова је „свет за себе“, својеврсни речник од аутора признатих и прихваћених, или пак сасвим опозваних појмова, али и новостворених, новообликаних термина чије значење није могуће денотирати без ближег увида било у Радовановићев теоријски дискурс, било у његову стваралачку поетику: јер се у интегралном опусу овог јединственог ствараоца једно и друго свагда прожимају, проистичући један из другог, или пак равномерно коегзистирајући. Индекс појмова сведочи, међутим, о својству Радовановићевог метода на који смо већ указали: на потребу за редом, прецизношћу, логичком исправношћу. Из те потребе за одређеношћу, Радовановић је неједанпут смело отворио многа питања која су из аспекта теорије и естетике музике ушли у класичне агенде ових дисциплина и била сматрана апсолвираним темама.

У спектру дискутованих питања нашла су се тако разматрања посвећена општијим темама, на пример, из области психологије музике: музичкој когницији и перцепцији, питању перцепције времена уопште; покренута су и разрешена питања која се односе на појам *сџектиралне* музике, док је значајну пажњу аутор посветио и што прецизнијем позиционирању електроакустичке музике у контекст модернизма и постмодернизма као два доминантна, према ауторовом тумачењу, мегастила.

У првом приказу који је пропраатио појаву Радовановићеве монографије, Мелита Милин је посебно истакла ауторов допринос у правцу прецизнијег одређења постмодернизма: „Узимајући у обзир категорије ексклузивности и популарности, [Радовановић је] класификовао постмодернизам на виши – езотеријски, и нижи – егзотеријски, додајући да је могућа и класификација која би се ’укрстила’ са претходном: на неелектронски и електронски постмодернизам“ (99–100).³ Осврнувши се и на неортодоксну периодизацију и избор критеријума за разликовање модернистичке и постмодернистичке естетике, ауторка је такође указала на гледиште према коме се, из Радовановићевог угла, дела неокласицистичке фазе Игора Стравинског (заједно са опусима Арва Перта (Arvo Pärt), Џорџа Рочберга (George Rochberg) и Луиса Андрисена (Louis Andriessen), могу сврстати у високи постмодернизам (стр. 100), док се *Класична симфонија* Сергеја Прокофјева (1917) позиционира као прво постмодернистичко остварење (121).⁴

³ Милин, Мелита. „Владан Радовановић: *Музика и електроакустичка музика*.“ *Музикологија* бр. 13 (2012): 193.

⁴ Исто.

Пропуштени кроз призму Радовановићеве аналитичко-семантичке пажње, у књизи *Музика и електроакустичка музика* такође су под знак питања доведени поједини појмови који, чини се и данас, посве легитимно заступају дисциплину музичке семиотике, а која, опет, као уосталом, и реч по себи, за самог Радовановића представља посебан изазов. „Да ли је музика језик?“, „Шта она значи?“, те, нарочито – „Како она делује?“ – та три, за аутора, чини се, кључна питања, детаљно су размотрена у обимном, 11. поглављу под називом „Значење, деловање, језик“.

Уколико би се као најзначајнији Радовановићев резултат и допринос остварен у овом раду издвојило „одређивање појма и опсега музике“, тада би његов дијалог са Сузаном Лангер (Susanne Langer), Умбертом Еком (Umberto Eco), Жан Жаком Натјеом (Jean-Jacques Nattiez), Леонардом Мејером (Leonard Meyer), Стивенем Дејвисом (Stephen Davies) – споменимо овде тек неколицину еминентних аутора чије ставове Радовановић у овом поглављу дискутује – могао разумети као прекретнички корак учињен у правцу заснивања сопствене теорије. Према Радовановићу, „музика није језик“, то јест, она нема карактер природног језика, те, пошто се од њега – као и све друге нелингвистичке уметности у довољној мери разликује, стога јој припада и посебно име. Појам *јевсџик* само је један од посве нових термина које Радовановић уводи у семиолошки дискурс или, прецизније, у сопствену *музичку релационику*. Друга два кључна појма његовог теоријског дискурса у вези са овим питањима су *акџион*, као јединица непосредног деловања, и *морфон*, који обухвата знакове, актоне и јединице облика. Према аутору, *јевсџик* је пре принцип него систем који служи за изражавање и комуникацију. Ако у *јевсџику* музике постоји нека врста синтаксе у виду науке о музичким облицима, посебна праграматичка правила за коришћење широког репертоара морфона нису одређена. Стога, сугерише Радовановић, „уместо израза 'језик', за музику и већи део уметности треба користити израз 'јевсџик' који означава релативно неограничен скуп рашчлањених и сливених разночулних јединица које, на основу шире постављених принципа, образују квалитетске јединице што непосредно делују“ (307).

Од самих почетака активног учествовања у креирању сопствених звучних предела и сфера, Владан Радовановић није посустајао ни у потрази за што прецизнијим одређењем самих појмова музике и електроакустичке музике. Са сазревањем и усложњавањем апарата и структуре његовог укупног музичко-теоријског дискурса, временом су се све јасније помањали и профилисали стожерни елементи семантички прецизно утемељених и свеобухватних коначних дефиниција. Својеврсна рекапитулација тог сложеног процеса ауторове артикулације одговора на питање онтолошког статуса музике и електроакустичке музике извршена је у закључним поглављима књиге, за које се истовремено може рећи да представљају сажет, али поуздан водич кроз еволуцију музичке естетике и филозофије музике од античког до савременог доба. Не презајући од критичких опаски упућених ауторима чије ставове разматра, Радовановићев полемички дискурс остаје сталожен, озбиљан и чврсто поткрепљен, док сувереност с којом тка мрежу аргумената на путу до сопствених генералних дефиниција пружа

само још једну у низу потврда о ауторовој високој компетентности, ерудицији и о ненаметљивој отмености његовог духа.

С обзиром на чињеницу да књига *Музика и електхроакустичка музика* репрезентује до сада најкомплекснији, најзаокруженији и најзрелији Радовановићев подухват на подручју науке о музици, то јест – теоријског дискурса о музици, овде ћемо интегрално навести каденционе параграфе последњих поглавља у којима се аутор коначно и прецизно одређује према појавама којима је студију у целини посветио:

На основу досадашњих разматрања, предложио бих прво једну ужу дефиницију музике, која би важила до појаве конкретне музике и коришћења неамбијенталних звукова. У том смислу, дефинисао бих музику као уметност испољену помоћу претежно намерних, у погледу свих својстава, звучних структура које естетски дејствују квалитетским јединицама на осећања, и обликом на разум. Шире бих музику дефинисао – после појаве конкретне музике – као уметност испољену помоћу претежно намерних, у погледу свих својстава, звучних структура које, као неамбијенталне, естетски дејствују квалитетским јединицама на осећања и обликом на разум, а као амбијенталне – могу пренети разуму ужи облик значења. (389)

Електхроакустичка музика је врста музичке уметности засноване на електронској технологији, која је у почетку поседовала обележја стила и представљала авангарду, да би, досезањем компјутерско-семплерске технологије и омогућењем разних приступа и стилова, постала моћан медиј кадар да заступа комплетан свет музике. (418)

Познаваоци Радовановићевог теоријског опуса неће бити изненађени констатацијом да књига *Музика и електхроакустичка музика* није од оних које ће читалац с лакоћом прочитати „у једном даху“: као и већина ауторових претходних, амбициозно конципираних радова, и ова комплексна Радовановићева монографија доноси мноштво података и нових интерпретација, те захтева и директно позива на темељно, студиозно проучавање, активно преиспитивање и поновно промишљање о сложеним, меандрираним и дивергентним токовима којима су се не само музика већ и теоријска мисао о њој кретали у прошлости, посебно новијој. Задовољство нам је да већ изреченим, у пуној мери афирмативним оценама ауторовог доприноса науци о музици придружимо оцену Мелите Милин према којој монографија *Музика и електхроакустичка музика* Владана Радовановића далеко надилази локални значај и представља врхунски допринос српској теоријској литератури о музици уопште.⁵

Кашарина Томашевић

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд

⁵ Исто.

Моба, *Ошвор' ѿорше*, Логистика, СОКОЈ, 2010.

Женска певачка група „Моба“, након две аудио-касете и два компакт-диска, својим последњим издањем *Ошвор' ѿорше* наставља свој првобитни циљ и мисију очувања српског сеоског вокалног наслеђа у свом оригиналном облику, која као таква постаје императив целокупне њене делатности, дуге пуних двадесет година. Током овог периода постојања, „Моба“ је истрајала и истрајава на свом путу трансмисије традиције, и ненаметљиво опстаје у својој улози медијатора између традиције и, како сталних конзумената ове врсте музике тако и оних који се са истом сусрећу по први пут. Материјал је сниман у периоду између 2003. и 2007. године, у сарадњи са сниматељем Зораном Јерковићем, да би коначни дизајн био осмишљен 2010. године, када је диск и издат. Публиковање овог издања делимично је помогло Министарство културе Републике Србије.

Сам компакт-диск представља тренутак генерацијског пресека два периода у „Мобиним“ раду. Један је обележен саставом који је деловао до средине прве деценије XXI века (Сања Ранковић, Јелена Јовановић, Александра Павићевић, Звездана (Анастасија) Остојић, Јелена Главаш, Драгана Јовић, Јелена Мартиновић) док други марkira долазак подмлатка који броји две нове чланице (Ана Милосављевић и Маја Стојановић). Смена генерација, очигледно је, наступа постепено, а важна је информација да су две нове чланице, као и Јелена Мартиновић и Драгана Јовић, стицале знања о сопственој музичкој традицији од Сање Ранковић, иза које стоји дугогодишњи педагошки рад у оквирима ове области, и која, заједно са Јеленом Јовановић, има богато педагошко искуство у раду на семинарима посвећеним управо српском вокалном наслеђу. На овај начин, „Моба“ продужава своје постојање, постављајући га у временски неограничени оквир, и на тај начин искључиво служи горе поменутој циљу.

У оквиру наступа у нашој земљи и ван њених граница (између осталих издвајају се гостовања у Француској, Грчкој, Литванији, Русији, Пољској, Мађарској затим на значајном фестивалу „Volk und Tanz“ у Немачкој итд.) чланице на трибинама и фестивалима држе и предавања о извођачким аспектима приступа одређеној стручној материји и научном доприносу који из тога може да произађе, што је у складу са савременим токовима етномузикологије и примењене етномузикологије.

Претпостављено свесно деловање групе на педагошком пољу очигледно је и у одабиру нумера; избор од укупно двадесет и једне песме је и овога пута направљен тако да се обухвате различити стилови певања (једногласно – солистичко и групно, и двогласно певање – хетерофоно, хетерофоно-бордунско, бордунско и хомофоно) присутни у вокалној традицији Срба са територије матичне земље а затим и Босне, Црне Горе и Хрватске, отелотворени у песмама годишњег и животног циклуса на нивоу обредног и обичајног. На тај начин конципиран, ЦД свакако може да користи младим стручњацима у појашњавању основних одлика вокалне сфере ученицима средњих музичких школа, и продубљивање

тих знања на академијама и високим школама (уз паралелно коришћење оригиналних записа), с обзиром на чињеницу да су песме отпеване на професионално завидном нивоу.

У свакој од песама могу се, врло лако, уочити јасне карактеристике одређеног стила; свакој је посвећено одређено време током којег су се чланице саживеле са духом и самим контекстом мелодија. У том смислу, свакако треба споменути веродостојно приказану, специфичну високу и отворену импостацију гласа уз истовремено затворено изговарање појединих вокала, својствено обредним лазаричким песмама Пчиње (бр. 1), затим јасно и одсечно означавање синкопираних сегмената у песми забележеној у Петровцу на Мору (бр. 8), као и суптилан израз љубавне песме са Косова, изведене групно једногласно (бр. 3).

Индивидуалне, свакако ненамерне интервенције, огледају се управо у последњем наведеном примеру, пре свега на пољу орнаментике, на којем се јављају квцајући тонови, као последица гласнијег певања стегнутог грла, које, будући да је пример научен из транскрипције Миодрага Васиљевића у ком нема одговарајућих знакова за извођење истих (и с обзиром на чињеницу да је Јањево окренуто ка градској средини Приштине) излази из оквира „веродостојног“, али не нарушава постигнут критеријум естетског.

Песма љубавне тематике из Пчиње посебно се издваја својом једноставном мелодиком али истовремено врло снажном изражајном нотом (бр. 10).

Преслушавајући примере мелодија *на џлас*, запажа се нејасна експресивна профилисаност пратећег гласа, који у појединим случајевима губи на снази (бр. 7, 16). Песме *на џлас* су посебно звучно интригантне због постојећег, доминантног интервала секунде, која, као велика, понекад чини конструкциони елемент читаве песме (бр. 2).

Сведен дизајн насловне стране књижице (аутор: Јован Глигоријевић) истовремено је изузетно симболичан; слика затворене сеоске порте комуницира са називом компакт-диска, алудирајући на позив да се отвори срце и, уопште, свест за овакву врсту песама и да се градски човек тим путем врати својим коренима, односно самом себи. Неизоставне драгоцене информације о, пре свега, певачком наслеђу које је представљено на овом издању, уз подробна објашњења о заступљеним стиливима певања, затим о чланицама групе, као и о жанру којем свака од песама припада са јасном назнаком о извору (теренски снимци, објављена аудио-издања и транскрипције) устаљена су пракса сваког досадашњег „Мобиног“ издања, па и последњег које је пред нама. Дате су на високом професионалном нивоу, који врло често мањка издањима овакве врсте, а целокупан садржај преведен је на енглески језик, па је, стога, доступан и слушаоцима ван српског говорног подручја.

Ошвор' њорше заслужује да се нађе у колекцији како професионалаца тако и шире публике, јер представља драгоцену благо у које је уткан по део свакога од нас. Са нестрпљењем ишчекујемо нови подухват, сада већ можемо рећи – култне певачке групе „Моба“.

Сузана Арсић
Независни истраживач

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврамовић, Зоран 91
Ајнштајн, Алфред (Einstein, Alfred) 71
Ајхштет, Ернест 26, 31
Албрехт, Густав (Albrecht, Gustav) 25, 41
Александер, Викторије де (Alexander, Victoria D.) 129
Андрић, Иво 128
Анић, Шиме 173
Анојанакис, Финос (Anoyanakis, Fivos) 14
Антешевић, Небојша 169–194
Антонић, Милан 133
Антоничек, Теофил (Antonicek, Theophil) 25
Ануј, Жан (Anouilh, Jean) 118
Апија, Адолф (Arpia, Adolphe) 181
Арбатски, Јуриј Иванович (Арбатский, Юрий Иванович) 63, 65, 70, 75
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 129
Артур, Данто (Artur, Danto) 174
Атанасијевић, Слава 29, 30
Атанасов, Вергилиј (Атанасов, Вергилий) 14
Атанасовски, Срђан 9
Бајагић, Момчило Бајага 147
Бајић, Исидор 29, 30, 32, 34
Бајшански, Милан 64, 72
Балабин, В. П. 26
Балашевић, Ђорђе 147
Балстид, Анреас (Ballstaedt, Andreas) 29, 32
Бандур, Јован 65
Барачки, Ненад 57
Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johann Sebastian) 71
Бачић, Љубиша 119
Бекет, Самјуел (Beckett, Samuel) 116, 119
Белини, Винченцо (Bellini, Vincenzo) 67
Белић, Александар 93
Берт 180
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 25, 66, 71
Бизинг, Фридрих (Büsing, Friedrich) 24
Бингулац, Петар 64, 67, 82
Бинички, Станислав 43–62
Бихаљи Мерин, Ото 124
Бован, Владимир 18
Богдановић, Милан 93, 94
Богдановић, Милан П. 64
Богдановић, Снежана 116, 120
Бојић, Вера 24
Бок, Џери (Bock, Jerry) 135
Бокачо, Ђовани (Boccaccio, Giovanni) 107
Бортњански, Дмитриј Степанович (Бортнянский, Дмитрий Степанович) 44, 52, 53
Босиљчић, Иван 145, 146
Боскет, Тири (Bosquet, Thierry) 178
Бошковић, Романа 172, 173, 175
Бошњак, Бранко 95
Бошњаковић, Милица 79
Брадић, Небојша 116, 127, 128, 136, 137, 143
Брамс, Јоханес (Brahms, Johannes) 71
Бреговић, Горан 146
Брехт, Бертолт (Brecht, Bertolt [Berthold]) 118, 139

- Бродил, Јосиф 29
 Брож, Милош 30, 31, 38
 Броз, Јосип Тито 117, 126
 Бублил, Ален (Boublil, Alain) 135
 Буе, Ами (Boué, Ami) 12
 Булатовић, Никола 133, 137, 146, 151
 Буњак, Петар 25
 Буташ, Богдан 79
 Буташ, Вера 79
 Бутер, Ингеборг (Buter, Ingeborg) 133
 Buchanan, Donna 84
- Вагнер, Рикард (Wagner, Richard) 66, 67, 69, 70, 71, 72
 Вајл, Курт (Weill, Kurt) 139
 Вајнман, Александар (Weinmann, Alexander) 24
 Вајтхед, Алферд Норт (Whitehead, Alfred North) 185
 Вајхсл, Јосиф 24
 Валожић, Велимир 25
 Варница, Невена 105–114
 Васиљевић, Слободан 16, 18
 Васић, Александар 63–76
 Вебер, Карл Марија фон (Weber, Carl Maria von) 71
 Ведрал, Вацлав (Vedral, Václav) 64, 69, 70
 Велисављевић, Јулија Сида 36
 Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe) 66, 67, 68
 Верфел, Франц (Werfel, Franz) 71
 Весели, Франц (Wessely, Franz) 24, 25
 Веселинов, Станка 117
 Веселиновић, Б. 26
 Весњин, Александар 171
 Ветрановић, Мавро 112
 Видић Расмусен, Љерка 82
 Видмајер, Тобијас (Widmeier, Tobias) 29, 32
 Вилар, Жан (Vilar, Jean) 117
 Вилијамс, Рејмонд (Williams, Raymond) 175
 Вилијамс, Тенеси (Williams, Tennessee) 116, 118, 120, 121, 131
 Вилсон, Ленфорд (Wilson, Lanford) 116, 121
 Винавер, Станислав 93
 Влаховић, Митар 12
- Возаровић, Глигорије 24
 Вокер, Чет (Walker, Chet) 136
 Враз, Станко 17
 Вујаклија, Милан 173
 Вукановић, Татомир 16, 17
 Вукдраговић, Михаило/Михајло 64, 81
 Вукмановић, Јован 12
 Вукобратовић, Михаило 133, 134, 136, 138, 142
- Габријели, Андреа (Gabrieli, Andrea) 72
 Гаваци (Gavazzi), Милован 12
 Гајбел, К. 24
 Гајдел, Ф. М. (Geidel, F. M.) 31
 Геј, Џон (Gay, John) 139
 Георгијевић, Стефан М. 26
 Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) 71, 94, 128
 Глишић, Милован 117
 Глук, Кристоф Вилибалд фон (Gluck, Christoph Willibald von) 68, 71, 75
 Гојковић, Андријана 12, 13, 14, 15, 16
 Голубовић, Видоје 86
 Гонцић, Светислав 136
 Горбатов, Борис Леонтјевич (Горбатов, Борис Леонтъевич) 117
 Горецки, Хенрик (Górecki, Henryk) 183
 Горки, Максим (Горький, Максим / Пешков, Алексей) 118
 Грачанин, Предраг 86
 Греј, Камила (Gray, Camilla) 170, 171
 Грицкат, Зинаида 64
 Гроздановић, Добрица 79
 Грубић, Марко 144
 Грујић, Анте 84, 85, 86
 Грујић, Јован 137
 Грујић Влајнић, Сања 80
 Гундулић, Циво 110, 111, 112, 113
 Гуно, Шарл (Gounod, Charles-François) 34, 67
- Д'Албер, Ежен (d'Albert, Eugen) 69, 75
 Д'Енди, Венсан (d'Indy, Vincent) 70
 Давид, Филип 125
 Давичо, Луј 64
 Дајк, Чарлс (Дукс, Charles) 70
 Данило I, књаз 26
 Данић, Данило 63, 71, 72, 75
 Де Тревил, Ивон 28

- Дебиси, Клод (Debussy, Achille-Claude) 69, 75
- Девић, Богдан 125
- Девић, Драгослав 12, 13, 14, 80, 82
- Дедић, Арсен 146
- Дедић, Миња 118
- Денић, Александар 180, 184
- Дент, Едвард (Dent, Edward Joseph) 70
- Дехтјарев 44
- Димитријевић, Димитрије 26
- Димитријевић, Јулијана 30
- Димов, Вентислав (Dimov, Ventsislav) 78, 79
- Динуловић, Предраг 118, 123
- Динуловић, Радивоје 172, 173, 175, 176, 177
- Добријевић, Јелена 45
- Добронић, Антун 64, 69
- Домазет, Сања 122
- Доницети, Гаetano (Donizetti, Gaetano) 67
- Дорић, Радослав Златан 122, 127
- Доубек, Хуго 28
- Дравић, Милена 120
- Драгутиновић, Бранко М. 64, 66, 67, 69
- Дракулић, Наташа 146
- Драшкић, Љубомир Муци 120, 124, 125
- Држић, Марин 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118
- Дугалић, Небојша 143
- Думнић, Марија 77–90
- Дупуи, Гзавије (Dupuis, Xavier) 133
- Ђаја, Милка 64
- Ђаковац, Дејан 12
- Ђаковић, Богдан 45
- Ђермеков, Душан 24
- Ђоковић, Милан 124
- Ђорђевић, Александар 129
- Ђорђевић, Бора 146
- Ђорђевић, Владимир Р. 14, 17, 23, 26, 34, 35, 81
- Ђорђевић, Димитрије 79, 87
- Ђорђевић, Иван 137
- Ђорђевић, Н. 26
- Ђорђевић, Тихомир 85
- Ђурђевић, Владимир 128, 129, 131
- Ђурић Клајн, Стана 24, 64, 67, 71, 85
- Ђурковић 122
- Ђурковић, Никола 45
- Еберле, Ј. (Eberle, J.) 31, 41
- Еко, Умберто (Eco, Umberto) 187
- Енгелман (Engelmann) 31, 41
- Ерак, Милан 125
- Ерцег, Мира 120
- Есхил (Αἰσχύλος) 116, 120
- Жежел, Мери 64
- Живановић, Марија 125
- Живић, Марко 127, 128, 129
- Живковић, Миленко 63, 64, 68, 75
- Живковић, Радмила 116
- Живуловић, Жика Серафим 119
- Жуњић, Слободан 71
- Закић, Мирјана 9–22
- Зеви, Бруно (Zevi, Bruno) 178
- Златановић, Момчило 17, 18
- Ибзен, Хенрик (Ibzen, Henrik) 180
- Иванишевић, М. 26
- Ивковић, Ђорђе 26
- Игњатовић, Јаков 117
- Иго, Виктор (Hugo, Victor) 140, 141
- Илић, Добрила 125
- Илић, Драгослав 125
- Илић, Иван 146
- Јаковљевић, Стеван 127
- Јакшић, Душан 119
- Јакшић, Ђура 27
- Јанковић Бегуш, Јелена 133–152
- Јастребов, Иван С. (Јастребов, Иван С.) 18
- Јевтић, Бобан 134, 143
- Јеремић Молнар, Драгана 24
- Јовановић, Бранка 69
- Јовановић, Димитрије 136
- Јовановић, Драган 136
- Јовановић, Жарко 80
- Јовановић, Јелена 9–22
- Јовановић, Каменко Ј. 23, 26, 27, 30, 41
- Јовановић, Павле Ј. 23, 26, 27, 30, 41
- Јовановић, Паја 31
- Јовановић, Соја 117, 118, 123, 124, 131, 136
- Јовановић, Ср. 26
- Јовановић, Тома 26
- Јованчић, Лале 79
- Јовић, Рагислав 116

- Јоновић, Петар 28
 Јофе, Роланд (Joffé, Roland) 176
 Јоцић, Лука 28
 Јоцић, Софија 28
- Кадијевић, Александар 178
 Калауз, Алојз (Kalauz, Alois) 24, 25, 29, 32, 41
 Кантор (Kantor, Michael) 138
 Канусо, Николе (Canuso, Nichole) 186
 Капор, Момо 119
 Карађорђевић, Клеопатра 25
 Карађорђевић, Полексија 26
 Каракашевић, Миливоје 26
 Карановић, Мирјана 120
 Караџић, Вук Стефановић 15, 23
 Караџић, Милан 121
 Кастальски, Александар Дмитријевич (Кастальский, Александр Дмитриевич) 54
 Касторф, Франк (Castorf, Frank) 180
 Каћански, Стеван Владислав 44
 Качулев, Иван 14
 Кенрик, Џон (Kenrick, John) 138
 Киш, Данило 119
 Клаић, Никола 173
 Клоц, Фолкер (Klotz, Volker) 165
 Кнежев, Димитрије 79
 Кнежевић, Дубравка 126
 Ковач, Корнелије 146
 Ковачевић, Душан 124, 125, 131
 Ковачевић, Живорад 83
 Ковачевић, Крешимир 70
 Ковачевић, Сениша 129
 Ковачић, Анта 91, 92, 97, 98, 99, 102, 103
 Којић, Драган 27
 Кокановић Марковић, Маријана 23–42
 Кондеми, Хозе Марија (Condemi, Jose Maria) 178
 Коњовић, Петар 65
 Копривица, Сташа 128
 Копривица, Стеван 122, 126, 131
 Корфеско, Никола 28
 Коџић 81
 Кочијанте, Рикардо (Cocciantе, Riccardo) 140
 Кошничар, Софија М. 91–104
- Крадохвил, Винценц (Kratochwill, Vinzenz) 24
 Крез, Серж (Creuz, Serge) 192
 Крлежа, Мирослав 180
 Кронбергерл 24
 Крстић, Љиљана 120
 Крстић, Петар 29, 34, 81, 83, 84, 85
 Куленовић, Скендер 124
 Кулунџић, Јосип 92, 123
 Кунц (Kunze, Michael) 136
 Кустурица, Емир 147
 Кухач, Фрањо 13
 Кучера, Карло 86
- Лабар, Бертран (Labare, Bertrand) 139
 Лабиш, Ежен (Labiche, Eugène) 117
 Лазић, Владимир 125, 126, 136
 Лаком, Робер (Lacombe, Robert) 142
 Лалић, Иван В. 156
 Ланер, Ј. 25
 Лаушевић, Жарко 120
 Лашић, Љиљана 125
 Леваи, Силвестер (Levay, Sylvester) 136
 Лепуш Полић 91, 92, 99, 100, 101, 102, 103
 Лесковац, Милена 174
 Линин, Александар 14, 17, 18
 Лист, Франц (Liszt, Franz) 25, 65, 66, 70, 75
 Лорка, Федерико Гарсија (Lorca, Federico García) 117
 Lortat-Jacob, Bernard 87
 Луисоти, Никола (Luisotti, Nicola) 178
 Лукјанова, Татјана 115, 116, 117, 119, 120, 131
- Мађели, Паоло (Magelli, Paolo) 120, 131
 Мајербер, Ђакомо (Meyerbeer, Giacomo) 67
 Максимовић, Даница 146
 Ман, Томас (Mann, Thomas) 71
 Манојловић, Коста 64, 70
 Манојловић, Марко 128
 Манчић, Владимир 136
 Маринети, Филипо Томасо (Marinetti, Filippo Tommaso) 94
 Маринковић, Јосиф 45, 54, 56
 Маринковић, Ранко 120
 Марјановић, Петар 123
 Марјановић, Раде 136

- Марковић, Александар 79
 Марковић, Горан 127, 128, 131
 Марковић, Загорка 16
 Марковић, М. 26
 Марковић, Оливера 116, 118, 119, 131
 Марковић, Раде 116, 118, 119, 120, 123, 125, 131
 Марковић, Слободанка 125
 Матсушима, Маико (Matsushima, Maiko) 186
 Меденица, Иван 143, 155, 157, 158
 Медић, Ивана 133–152
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Мејерхолд, Всеволод Эмильевич) 170
 Мекдон, Мартин (McDonagh, Martin) 121
 Мекети, Пјетро (Mechetti, Pietro) 25, 41
 Мекети, Тереза (Mechetti, Theresa) 25
 Менделсон, Феликс (Mendelssohn-Bartholdy, Felix) 34, 71
 Мергл, Карло 29
 Мијач, Дејан 120, 122
 Мијовић, Јелена 147
 Миладиновци, браћа 17
 Милберг (Mühlberg) 31
 Милер, Артур (Miller, Arthur) 118, 121, 131
 Милер, Хајнрих Фридрих (Müller, Heinrich Friedrich) 24, 25, 41
 Милетић, Светозар 27
 Миливојевић, Никита 116, 120, 121, 131
 Милићевић, Милан Ђ. 14
 Миловук, Јосиф 24
 Милојевић, Боривоје 15
 Милојевић, Милоје 34, 44, 45, 66, 67, 68, 69, 70
 Милосављевић, Александар 127
 Милошевић, Владо 82
 Милошевић, Ива 136
 Милошевић, Предраг 64, 66
 Миљковић 81
 Мирецки, Франђишек (Mirecki, Franciszek) 23
 Мисаиловић, Миленко 169, 177, 179, 181, 182, 185
 Митровић, Мирослав 119
 Мићуновић, Вељко 118
 Михаиловић, Даријан 136
 Миховиловић, Лука 137
 Мичел, Бил (Mitchell, Bill) 189
 Младеновић, Кокан 133, 134, 136, 137, 140, 143, 144, 145, 149, 151
 Мокрањац, Стеван Стојановић 46, 53, 56, 57, 59, 60, 80
 Молијер (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 108, 110, 117, 119
 Монтеверди, Клаудио (Monteverdi, Claudio Giovanni Antonio) 111, 112
 Монтено, Кемал 146
 Мопасан, Ги де (Maupassant, Henri René Albert Guy de) 175
 Моросан, Владимир 54
 Морфидис Нисис, Александар 24, 29, 32, 45
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 34, 68, 69, 70, 71, 75, 161
 Мрожек, Славомир (Mrozek, Sławomir) 121
 Муњин, Бојан 148
 Муфтић, Теуфик 13
 Нађ, Виктор 137
 Наљешковић, Никола 110
 Настасијевић, Момчило 64
 Недељковић, Ивана 133
 Немирович Данченко, Владимир Иванович (Немирович-Данченко, Владимир Иванович) 142
 Николић, Владимир 17, 18
 Николић, Драган 121
 Николић, Јован 117
 Николић, Паја 82, 85
 Николић, Софка 82
 Николић, Стевица 86
 Николић, Тијана 10, 14
 Николић Николић, Даница 146
 Нинковић, Бода 128
 Нинковић, Пеле 128
 Новак, Виктор 64
 Новаковић, Стојан 24, 25
 Новковић, Милица 129
 Нушић, Бранислав 43, 45, 92, 117, 118, 119, 120, 123, 180
 Обер, Данијел (Auber, Daniel) 67
 Обреновић, Александар 123, 124
 Обреновић, Драга 123
 Обреновић, Јулија 26
 Обреновић, Милош 25

- Обреновић, Михаило 26
 Огњановић, С. Ф. 26
 Огњеновић, Вида 120
 Олби, Едвард (Albee, Edward Franklin) 120, 121
 Olsen, Poul Rovsing 14
 Олујић, Гроздана 122
 Охлопков, Николај Павлович (Охлопков, Николай Павлович) 170
- Павић, Јовица 116
 Павић, Синиша 129
 Павловић, Драгољуб 105–114
 Павловић, Јован 26
 Павловић, Мика 95
 Павловић Барили, Милена 122
 Паганини, Николо (Paganini, Niccolò) 65, 66
 Пајевић, Арса 26
 Панаотовић, Марија 32
 Пандур, Томаз (Pandur, Tomaz) 183
 Пантић, Михајло 155
 Паскаљевић, Михајло Бата 116
 Патон, Алан (Paton, Alan) 118
 Пауновић, Миленко 34
 Пауновић, Синиша 92
 Пачу, Јован 28, 33
 Пашић, Феликс 117, 119, 121, 125
 Пашовић, Харис 120
 Пејовић, Роксанда 14, 15, 44, 45, 72
 Пекић, Борислав 116, 119, 120, 121, 122
 Первић, Мухарем 126
 Пери, Јакопо (Pegì, Jacopo) 112
 Перичић, Властимир 24, 52, 53
 Перковић, Ивана 43–62
 Перу, Ален (Perroux, Alain) 138, 140
 Петровић, Атанасије Поп 14
 Петровић, Верослава 44, 45
 Петровић, Даница 24, 25, 26
 Петровић, Драган 128
 Петровић, Ђорђе 13
 Петровић, Нинко 117
 Петровић, Петар С. 117
 Петровић, Растко 154
 Петровић, Снежана 13
 Петровић Ћирић, Катарина 192
 Пијаде, Моша 117
 Пирсон, Мајк (Pearson, Mike) 189
 Питигрили (Pitigrilli, Dino Segre) 94
- Пламондон, Лик (Plamondon, Luc) 140
 Плаут 107, 108
 Плештина, Милан 125
 Покорни, Фрањо 29
 Поленаковић, Харалампје (Поленакловић, Харалампие) 17
 Полиц, Пјер Валтер (Police, Pier Walter) 137
 Попадић, Владимир 137
 Попаз, Душан 85, 86
 Попов, Душан 28
 Попов, Чедомир 28
 Поповић, Богдан 93, 94,
 Поповић, Богдан А. 154
 Поповић, Василије 116
 Поповић, Ђорђе 23, 26, 27, 31, 41
 Поповић, Јанићије 43
 Поповић, Јован Стерија 119, 120
 Поповић, Кирило 23, 26, 27, 31, 41
 Поповић, Константин 31
 Поповић, Марица 91, 92, 95, 96, 97, 102, 103
 Поповић, Миливоје Мавид 117
 Поповић, Танасије 95
 Поповић Драговић, Ирена 133, 147, 148
 Портер, Кол (Porter, Cole) 135
 Премате, Зорица 144
 Претнер 24
 Примовић, Паскоје 112
 Пристли, Џон Б. (Priestley, John B.) 118
 Протић, Ружица 79
 Пучини, Ђакомо (Puccini, Giacomo) 67, 72
 Пушкаш, Золтан 137
- Радивојевић, Југ 136, 137, 184
 Радовић, Миодраг 94
 Раду, Шандор 86
 Раичевић, Горана 105
 Рајковић, Ђорђе 24
 Рандхартингер, Бенедикт (Randhartinger, Benedict) 44
 Ранкић, Зоран 116, 125
 Рапајић, Светозар 135
 Репак, Салко 117
 Рибар, Иван 117
 Рибникар, Стана в. Ђурић Клајн, Стана
 Риђички, Хелена 26

- Ринучини, Отавио (Rinuccini, Ottavio) 111, 112
Ристић, Маја 115–132
Ристовски, Лазар 116, 126
Роџерс, Ричард (Rogers, Richard) 135
Рубинсон, Голдина (Rubinson, Goldina) 72
Рубинсон, Фрида (Rubinson, Frieda) 72
Русел, Рајмон 186
- Савин, Егон 126, 131
Савковић, Роналд (Savkovic, Ronald) 183
Сајиновић, Веби 16
Сакс, Курт (Sachs, Curt) 13
Самлаић, Ерих 63, 64, 70, 71, 75
Самојлов, Григорије 92
Сартр, Жан Пол (Sartre, Jean-Paul Charles Aumard) 158
Свобода, Јосиф 29
Секулић, Исидора 93
Секулић, Лазар 32
Секулић, Софија 24
Селенић, Слободан 122, 125, 131, 166
Селимовић, Меша 180
Симоновски, Методи 17, 18
Синико, Франческо (Sinico, Francesco) 45
Сич, Данијел 128
Скрјабин, Александар (Скрјабин, Александр Николаевич) 65, 75
Славенски, Јосип 65
Сметана, Беджих (Smetana, Bedřich) 34
Соколи, Рамадан (Sokoli, Ramadan) 14
Србић, Даница 164
Србљановић, Велизар 125
Сремац, Стеван 144
Сремчевић, Миладин 81
Стајић, Мита 23, 26, 28, 29, 31, 32, 41
Стајн, Џозеф (Stein, Joseph) 135
Стамболић, Петар 117
Стаменковић, Владимир 124, 125, 126, 157, 164, 166
Станиславски, Константин Сергејевич (Станиславский, Константин Сергеевич) 142
Станковић, Корнелије 24, 25, 29, 30, 32, 45
Станојевић, Милена 78
- Стивенсон, Роберт Луис (Stevenson, Robert Louis) 128
Стојановић, Алиса 121
Стојановић, Дубравка 78, 80
Стојановић, Павле И. 24
Стојановић, Слободан 119, 122, 126, 127, 131
Стојиљковић, Властимир Ђуза 116, 120, 125, 127, 148
Стојиљковић, Дејан 184
Стојменовић, Драган 137
Стокс, Мартин (Stokes, Martin) 78
Стошић, Божидар 127
Супан, издавач 24
Суша, Ања 121
- Тадић, Љуба 116
Таиров, Александар Јаковљевич (Таиров, Александр Яковлевич) 170
Тамер, Ентони (Tammer, Anthony) 11, 12
Тасић, Ана 128, 148
Тасовац, Предраг 117
Текелија, Сава 24
Тен, Иполит (Taine, Hippolyte) 66
Тешић, Ђурђа 137
Тијардовић, Иво 87
Тодоров, Манол 14
Толингер, Роберт 27, 33
Томандл, Миховил 27, 65
Томић, Иван 128
Томић, Катарина 10
Томић, Мића 116
Топаловић, Мита 27
Траиловић, Мира 135
Трандафил, Марија 27
Трбојевић, Спиридон 45
Тркуља, Јелена 146
Тројановић, Сима 16
- Ћирилов, Јован 135
Ћопић, Бранко 119
Ћосић, Добрица 122, 124
Ћурчић, Петар 26
- Унковски, Слободан 120
Урбан, Јован 29, 32
Урошевић, Атанасије 15
Урошевић, Милан 86
- Фејдо, Жорж (Feydeau, Georges) 119

- Филиповић, Миленко 15
 Фрајт, Јован 33
 Франк, Сезар (Franck, Césaire) 70
 Фремpton, Кенет (Frampton, Kenneth) 170
 Фрљић, Оливер 133, 147, 151
 Фуке, Игњат 26
- Хајдаровић, Мустафа 81
 Хајдн, Франц Јозеф (Haydn, Franz Joseph)
 Хајне, Хајнрих (Heine, Heinrich) 96
 Хаклик, Владимир 31
 Хамерстајн, Оскар (Hammerstein, Oscar)
 135, 138
 Ханслик, Едуард (Hanslick, Eduard) 72
 Хартман, Р. 24
 Хаслингер 24
 Хауард, Памела (Howard, Pamela) 172
 Хаџиманов, Васил 11
 Хаџић, Антоније 28
 Хегел, Георг Вилхелм (Hegel, Georg
 Wilhelm Friedrich) 157
 Хендл, Георг Фридрих (Georg Friedrich,
 Händel) 71
 Херман, Џери (Herman, Jerry) 135
 Хеџел, Ерих 174
 Хигинс, Колин (Higgins, Colin) 120
 Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf) 94
 Хофман, Ана 79
 Хочевар, Антон (Hočevar, Anton) 27
 Христић, Јован 117, 118, 153, 154, 155,
 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
 164, 165, 166, 167, 168, 179, 188
- Цакић, Срђан 175, 177, 179, 181, 183, 192
 Цанкар, Иван 100, 118
 Цвајг, Стефан (Zweig, Stefan) 71
 Цвијановић, Светислав Б. 26
 Це, Јосиф 27, 33
 Црвчанин, Миливоје 53
 Црепуљаревић, Весна Д. 153–168
 Црњански, Милош 91–104, 122, 123, 131
- Чајковски, Петар Иљич (Чайковский,
 Пётр Ильич) 44, 52
 Чекановски, Ана (Czekanowska, Anna) 14
 Честертон, Гилберт Кид (Chesterton,
 Gilbert Keith) 171
- Чехов, Антон Павлович 117, 118, 153,
 163, 164, 165, 166, 168, 175, 180, 188
 Чижек, Драгутин 27, 37
 Чипчић, Весна 126
 Чкановић, Драги 79
 Чолић, Драгутин 64
 Чолић, Здравко 146
 Чуми, Бернард (Tschumi, Bernard) 173
 Чучиловић, Милан 127
- Jenkins, Jean 14
 Џимревски, Боривоје 17, 18
 Џонсон Гарлингхаус, Естер (Jonsson
 Garlinghouse, Esther) 80, 86
 Џуџев, Стојан (Джуджев, Стојан) 14
- Шајтинац, Угљеша 122
 Шварц, Рикард 63, 64, 65, 70, 71, 75
 Шекнер, Ричард (Schechner, Richard) 186
 Шекспир, Вилијем (Shakespeare, Wil-
 liam) 108, 110, 139, 146, 166
 Шенберг, Клод Мишел (Schönberg, Cla-
 ude-Michel) 135
 Шербеџија, Раде 120
 Шикеле, Рене (Schickele, René) 71
 Шин, Мајкл (Sheen, Michael) 189
 Широла, Божидар 64
 Ширс, Овен (Sheers, Owen) 189
 Шкаљић, Абдулах 13
 Шлезингер, Јосиф 31
 Шлемер, Оскар (Schlemmer, Oskar) 186
 Шмит, Ерик Еманиел (Schmitt, Eric-Em-
 manuel) 121
 Шопен, Фредерик (Chopin, Frédéric-
 -François) 65, 75
 Шотра, Здравко 144
 Штраус, Јохан (Strauss, Johann) 25
 Штраус, Јохан Син (Strauss, Johann Stra-
 uss Son) 25, 31
 Штраус, Рихард (Strauss, Richard) 34,
 69, 75
 Шуберт, Франц (Schubert, Franz) 34, 71
 Шуваковић, Мишко 172, 174, 179, 183,
 185, 186, 187, 190, 191
 Шуман, Роберт (Schumann, Robert) 25,
 34, 71
 Шутановац, Данијела 34

Регистар сачинила
Тајијана 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, рубрику СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

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 њарениџа и Циџирана лиџература* 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: mtisma@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

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. *Српски народ и његов језик*. 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. *Српски народ и његов језик*. 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. *Српски народ и његов језик*. 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. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички љиручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио 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, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лиџерату̀ра

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лиџерату̀ра*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном 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 абецедним 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 лиџерату̀ра наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Моно̀графска љубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и 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 развоју: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.
МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском језику*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корисним 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:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, Несиба. *Руске изабране у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.
БОРЂЕВИЋ, 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 књижевски*. 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.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилој у серијској јубликацији:

Прилој у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Лешојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилев рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21.12.2004: 5.

Монојрафска јубликација досјуйна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилој у серијској јубликацији досјуйан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов јериодичне јубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилој у енциклоједији досјуйан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

Рецензенти *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику 49/2013*

Александар Васић
Мирјана Веселиновић Хофман
Зоран Т. Јовановић
Каталин Каич
Мелита Милин
Данка Лајић Михајловић
Даница Петровић
Ира Проданов
Душан Рњак
Катарина Томашевић
Ениса Успенски

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: mtisma@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: mtisma@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 49/2013 закључило 1. VII 2013.
За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Тајјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Слађана Новаковић, S&N book, Ср. Каменица
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 Зоран Т. Јовановић. – 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 омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање