



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

50

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
2014

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

50

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
2014

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 Етномузиколошки извори о инструменту <i>кавалу</i> на територији Србије и Македоније (Наставак рада из прошлог броја)	9
Dr MIRJANA ZAKIĆ and dr JELENA JOVANOVIĆ Ethnomusicological Sources about the Instrument <i>Kaval</i> in Serbia and Macedonia	24
Др МИХАЛ БАБИЈАК Статус позоришта у постмодерном друштву	25
Dr MIHAL BABIAK Status of Theater in the Postmodern Society	31
Мр НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ Епистемологија сценографије у позоришту данас	33
Mr NEBOJŠA ANTEŠEVIĆ Epistemology of Scenography in the Theaters Today	58
Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН Ка бездну: Драматургија тишине у гудачком квартету <i>Play Strindberg</i> Иване Стефановић	61
Dr MIRJANA VESELINOVIĆ HOFMAN Towards a Bottomless Pit: The Dramaturgy of Silence in the String Quartet <i>Play Strindberg</i> by Ivana Stefanović	71
РАДОШ МИТРОВИЋ Основна разматрања питања темпоралности унутар камерне опере <i>Петербург</i> и књижевног дела Андреја Белог	73
RADOŠ MITROVIĆ Basic Considerations of the Issues of Temporality in the Chamber Opera <i>Petersburg</i> and the Literary Piece by Andrei Bely	79
Мр МИЛЕНА С. ЗОРИЋ Славенизми као вид карактеризације ликова варалица у Стеријиним комедијама <i>Лажа</i> и <i>паралажа</i> и <i>Покондирена тиква</i>	81
Mr MILENA S. ZORIĆ Slavenisms as a Form of Characterization of Cheaters in Sterija's Com- edies <i>Laža i paralaža</i> and <i>Pokondirena tikva</i>	91

Др ВЕСНА О. МАРКОВИЋ	
<i>Госпођици Л. Д. (Ленки Дунђерској) у сјоменицу – часно жртвоприношење Лазарево</i>	93
Dr VESNA O. MARKOVIĆ	
<i>To Miss L. D. (Lenka Dundžerski) in the Memorial Book – the Honorable Sacrifice of Lazar</i>	102
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР	
Театарске уметнице о својој професији кроз перо Милоша Црњанског – интертекстуална разматрања (II)	103
Dr SOFIJA M. KOŠNIČAR	
Female Theater Artists on Their Profession through the Pen of Miloš Crnjanski – Intertextual Considerations (II)	118
Др АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ	
Словенофилство и српска музикографија између светских ратова . .	119
Dr ALEKSANDAR VASIĆ	
Slavophilia and Serbian Musicography Between the Two World Wars . .	131
Др ДРАГАНА В. ЈОВАНОВИЋ	
Диригентска интерпретација <i>Литургије Св. Јована Златоустог</i> за три женска гласа Петра Коњовића	133
Dr DRAGANA V. JOVANOVIĆ	
Conductor's Interpretation of the <i>Liturgy of St. John the Chrysostom for Three Female Voices</i> by Petar Konjović	151
Др ГОРАН ГАВРИЋ	
Механицистичко схватање позоришних покретних лутака	153
Dr GORAN GAVRIĆ	
Mechanistic Understanding of the Puppet Theater.	164
Др ИВАНА ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ	
<i>Људи у њуђем џеџу</i> – Изгубљена драма Ранка Младеновића	165
Dr IVANA IGNJATOV POPOVIĆ	
<i>People in Someone Else's Pocket</i> – Ranko Mladenović's Lost Play	172
МИЛИЦА ЗАЈЦЕВ	
Владимир Логунов, уметник лирских играчких снова: Поглед из критичарске ложе	173
MILICA ZAJCEV	
Vladimir Logunov, Artist of Lyrical Dancing Dreams: A Critic's View . .	190

ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА
СТЕВАН СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ
100 година од смрти
ON THE OCCASION OF A JUBILEE
STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC
A Centennial of His Death

Др ЂОРЂЕ С. КОСТИЋ	
Јавно и приватно код Станковића и Мокрањца. Литерарне рефлексije	191
Dr ĐORĐE S. KOSTIĆ	
Public and Private with Stanković and Mokranjac. Literary Reflections	199
Др БОГДАН ЂАКОВИЋ	
Црквени хорски жанр и модернизација српске музике: трансформација Мокрањчевог наслеђа у делима следбеника.	201
Dr BOGDAN ĐAKOVIĆ	
The Sacred Choral Genre and the Modernization of Serbian Music. The transformation of Mokranjac's heritage in the work of his disciples.	213

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ВЕСНА ПЕНО	
Трагом незабележених црквених мелодија из времена турократије	215
Dr VESNA PENO	
On the Trace of Unnoted Church Melodies from the Time of Turkocracy	222
Др ВЕСНА КРЧМАР	
<i>Скица за портрет: Руџици Сокић умесило некролога</i>	
<i>Memories of Ružica Sokić (A Sketch for a Portrait)</i>	223

ПРИКАЗИ
REVIEWS

ДР ИВАНА ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ	
У свету луткарске магије – <i>Позориште луњака „Пиноккио“: израизведбе 1999–2012.</i>	231
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР.	235
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	243
РЕЦЕНЗЕНТИ	249

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

ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ ИЗВОРИ О ИНСТРУМЕНТУ КАВАЛУ НА ТЕРИТОРИЈИ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ*

САЖЕТАК: Рад представља други део резултата синтетичких истраживања постојећих извора о кавалу који се односе на подручје Србије и Македоније, са циљем паралелног сагледавања разнородних података о овом инструменту на датој територији, ради употпуњења досадашњих знања и стицања поуздане основе за даља проучавања. После првог рада (који је дао увид о кавалу на основу ликовних, етнографских и литерарних извора), овај доноси преглед постојећих података из домена етномузикологије. Уз поуздана сазнања о самој музичкој грађи, етномузиколошки извори омогућавају обухватнији поглед и доношење одређених закључака у вези са распрострањеношћу и разним аспектима коришћења кавала у музичкој пракси Србије и Македоније.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кавал, етномузиколошки извори, Србија, Македонија.

Студија о етномузиколошким изворима о кавалу представља логичан наставак претходне, у којој је дат преглед ликовних, литерарних и етнографских података о овом инструменту на простору Србије и Македоније (Закић, Јовановић 2013). Увидом у резултате старијих и новијих истраживања створена је основа за продубљивање постојећих сазнања и формирање нових смерница за будућа синтетичка етномузиколошка разматрања. Специфичност кавала на овом простору – једноделне, полупопречне, дугачке, цилиндричне и отворене свирале чији се горњи крај завршава оштрим кружним бридом, са осам рупица за свирање (седам на предњој и једном на задњој страни) и четири *јласнице* – испољава се

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

кроз његове конструкционе, акустичке и техничко-извођачке могућности. Циљ рада је да, у складу са доступном грађом, расветли питања из оквира дијахронијске и синхронијске перспективе, као и да маркира антропогеографске факторе значајне за егзистенцију и формирање репертоара овог инструмента. Кроз принципе градње и свирања на кавалу, сагледава се и учешће припадника различитих етницитета као носилаца ове праксе. Подаци ће бити елаборирани у оквиру три тематске целине: прве две су конципиране у складу са географским одређењем кавала, а трећа доноси увид у позиционирање кавала у музичким праксама друге половине XX и с почетка XXI века, као и у његов третман у (ре)конструисању националних идентитета.¹

Извори о кавалу у Србији

Најстарији помени о кавалу на територији Србије потичу из прве половине XX века. Најпре, географски уопштеније податке оставио је композитор и мелограф Владимир Ђорђевић, белешком да је кавал „највише распрострањен по Косову и по крајевима где Арнаути живе“ (ЂОРЂЕВИЋ 1926: 388). Запажање да „у кавал свирају највише Арнаути“ употпуњено је коментаром о могућој примени кавала и као пратећег инструмента у њиховој пракси, уз чију свирку „остало друштво пева“. Ђорђевић такође напомиње да се кавали свирају у пару – или у бордунском двогласу или унисоно (нажалост, не даје никакву сугестију о евентуалном територијалном или етничком разграничењу ова два начина свирања; Исто). Ни потоњим Ђорђевићевим белешкама да је кавал коришћен „на Косову и око Косова“ (ЂОРЂЕВИЋ 1931: XII) ареал простирања овог инструмента није омеђен прецизно, будући да овај навод реферира и на територију данашње јужне Србије и на простор северне Македоније.

Конкретније податке о примени кавала на терену Србије и Македоније у назначеном периоду дао је немачки етномузиколог Петер Бремзе (Peter Brömse; TAMMER, интернет извор). Истражујући народне музичке инструменте и свираче у јужној Југославији 1934. године, Бремзе је пронашао примерке „дуге свирале без писка“ у региону Урошевца (село Неродимље) на јужном Косову (деталније о томе вид. ZAKIĆ 2012) и у појединим градовима северне Македоније (TAMMER, интернет извор; вид. у наставку овог текста). Уз фотографију свирача на кавалу – Албанца са Косова, Бремзе

¹ За потребе овог рада коришћена је расположива, делом објављена литература, у вези са кавалском праксом на територији Србије и Македоније. Услед великог обима звучне архивске грађе (реч је пре свега о архивима у Београду и Скопљу), овог пута није могао бити стечен пун увид у њен садржај; самим тим, и коментари у вези са овим делом грађе дати су само парцијално. Теми архивских снимака кавалске свирке потребно је посветити посебну студију, што је један од праваца будућих етномузиколошких истраживања.

апострофира и његове речи да за свирање на отвореном простору користи метални кавал због већег интензитета звука, док се за извођење у затвореном простору радије опредељује за инструмент од дрвета. На Бремзеа је посебан утисак оставило сазнање о старинским мерама израде кавала: дужина инструмента је у конкретном случају одговарала величини девет извођачевих песница, а растојање између отвора – ширини његовог прста (Исто). Констатацију да сви снимљени кавали производе исту лествицу (иако потичу са различитих локалитета и, по свему судећи, представљају продукт различитих градитеља), Бремзе доводи у везу са општом, чврсто утемељеном и широко распрострањеном традицијом израде кавала (Исто).

Извесно је да је кавал био присутан на територији Метохије, у околини Пећи (уз приложену фотографију стоји податак: „‘Кавал’ Раушића“, Пећ; Пешић 1974: 87; Марковић 1984: 90–91). О заступљености кавала у областима југоисточног Косова сведоче и истраживања америчког етнокореолога Роберта Лајбмана (Robert Leibman), који је 1972. године забележио кавалску свирку у области Гњилана (село Коретиште), од извођача муслиманске вере (ЗАКИЋ 2012),² од кога је снимљена и једна српска песма. Кад је реч о Албанцима као носиоцима кавалске праксе на Косову и Метохији, истиче се област Ругова на западу ове територије, где се у другој половини XX века неговао и презентовао албански фолклор. То, између осталог, илуструју и снимљени примери свирке на два кавала (*Фоно архив МИ САНУ*, трака 44, снимила Р. Петровић), као и мелодије у извођењу инструменталног ансамбла, који чине дуо кавала, лист и тамбура (Девећ, ур., [б. г.] б, А/6).

Занимљиво је да читав низ теренских снимака свирања Срба на кавалу потиче из села Штрпце у Сиринићкој жупи, из различитих временских периода. Подударност свих ових налаза сведочи о континуитету живе традиције свирке на кавалу код Срба на овом локалитету (вид.: ЗАКИЋ 2012). Етнокореолог Милица Илијин је у Штрпцу 1957. године снимила инструменталне верзије народних песама и једну играчку нумеру у извођењу кавала, као и певање уз кавалску пратњу (*АРХИВ МИ САНУ*, Све-ске М. Илијин, 7). Године 1960. извођаче на овом инструменту и певање уз кавал забележио је етномузиколог Миодраг Васиљевић, а 1964. новинар Ђорђе Зоркић (ЗАКИЋ 2012). Тридесет година касније, 1997, сличне налазе у Штрпцу имала је етномузиколог Злата Марјановић.³ За потребе Радио Приштине начињени су трајни снимци кавала из овог места, такође

² Аутори овом приликом изражавају захвалност Роберту Лајбману, будући да је своје теренске снимке проследио колегама у Србији како би их учинио доступним за даљу научну обраду. За посредовање у томе захваљујемо колегиници Селени Ракочевић.

³ Ови снимци се налазе у личној архиви З. Марјановић.

и уз певање Славице Реџић.⁴ Почетком XXI века, приликом теренских истраживања која су обавили сарадници Балканолошког института САНУ, етнолингвиста Биљана Сикимић у Штрпцу је забележила свирање на кавалу (Дигитална база Балканолошког института САНУ). У периоду од 2002. до 2005. кавалску праксу на терену Штрпца (и суседних места на подручју Сиринићке жупе) истраживале су и снимале етномузиколози Мирјана Закић, Јасминка Докмановић и Светлана Азањац (*АРХИВ СЕД-а*).⁵ Током наредних година (2009. и 2012) ово стање је потврђено и теренским снимцима кларинетисте и кавалисте Милоша Николића и Мирјане Закић (ЗАКИЋ 2012).⁶ Континуитет кавала у пракси Срба у Сиринићкој жупи очуван је првенствено захваљујући свирачима Веселину Бошковићу и Миладину Бошкоћевићу из Штрпца. Истраживања са овог терена указују на могућност употребе кавала као солистичког инструмента и инструмента у дуету (два кавала), са бордунском пратњом и/или тежњом ка унисоном извођењу, а користи се и као пратња певању. Његов опус чине готово искључиво инструменталне верзије традиционалних песама које су део локалног репертоара.

У суседним жупама шарпланинског региона,⁷ вишедеценијска примена кавала регистрована је у музичкој традицији становништва Призренске горе. Најпре, на заступљеност кавала у Гори указао је Миодраг Васиљевић, на основу теренских истраживања у Броду 1946. године, уз напомену да је наишао и на примерак инструмента израђеног „од италијанског митраљеза“ (ВАСИЉЕВИЋ 2003: XV, 414–415). Боравећи на овом терену у периоду од 1959. до 1966. године, дански етномузиколог Бирте Треруп (Birthe Traerup) бележи пастирску функцију кавала и информише о начинима његове употребе, кроз: солистичко извођење; дуетску формацију (два кавала) са двогласном бордунском фактуром; специфично вокал-

⁴ Ове снимке је 1998. године тадашња музичка уредница Српске редакције Радио Приштине љубазно послала Музиколошком институту САНУ, ради научног проучавања и архивирања. Снимци су послати на молбу сараднице Института Ј. Јовановић. Убрзо затим уследило је бомбардовање Србије од стране снага НАТО и нестанак Српске редакције Радио Приштине.

⁵ На основу овог материјала реализован је документарни филм *Крснй њог Шаром* у режији Слободана Симојловића (Београд, производња: 2005–2008).

⁶ Будући да је од 1999. године Београд постао ново расадиште српских мелодија уз кавал са Косова и Метохије, прва јавна извођења кавалских мелодија из Штрпца одиграла су се у Београду, почев од 2000, на концертима неотрадиционалних ансамбала „Моба“ и „Бело платно“. Снимци кавалиста из Штрпца били су такође драгоцени звучни материјал за практичан рад на предмету Традиционално певање (Етномузиколошки одсек МШ „Мокрањац“ и Одсек за етномузикологију ФМУ). Послужили су и као основа за израду семинарског рада студента етномузикологије Катарине Томић (Томић 2006).

⁷ Потребно је напоменути да је на простору Средачке жупе забележена примена инструмента под називом *кавал*, али са 6 рупица и краћих димензија, што би одговарало карактеристикама *шуйељке* (Шипић 1997: 33–34). О сличним терминолошким нејасноћама вид.: Закић, Јовановић 2013: 12.

но-инструментално обликовање, где извођач наизменично пева и свира строфе (TRAERUP 1974: 212). Потврду о континуираној пракси свирања на кавалу у Гори дају потоње белешке и публиковани снимци чобанских мелодија и импровизација на кавалу и полукавалу у оквиру свадбеног обреда, који су резултат истраживања етномузиколога Сање Станковић (Ранковић), вршених током последње деценије XX века (СТАНКОВИЋ 1993: 12; РАНКОВИЋ 2013).

Новији етномузиколошки извори потврђују присуство кавала и у појединим областима југоисточне Србије, граничним са територијом Бугарске, где је кавалска пракса изразита. Тако се у босилеградском Крајишту кавал евидентира као пастирски инструмент и као инструмент у заједничком музицирању са још једним кавалом, или са тамбуром и тапаном, а понекад и са гајдама (о његовој солистичкој примени сведочи и транскрипција једне играчке мелодије; РОГАНОВИЋ 2002: 55, пример 105). У околини Владичиног Хана свирка на кавалу је регистрована као пратња игри (што илуструју и записи једног чочека, три ора и једне игре на соло кавалу; ИВАНОВИЋ 2009: 30, 100–103). У пиротском крају назначена је пастирска улога кавала, а забележени су примери играчких мелодија (вид. приложене четири транскрипције, вид. ДЈАКОВАС, 1993: 120–123, примери 128–131). Троделна конструкција кавала из околине Пирота упућује на везу са бугарским кавалом.

Извори о кавалу у Македонији

На подручју Македоније о кавалу је више писано; тој теми су посвећени краћи радови, фокусирани на поједине аспекте ове традиције, а она је и предмет неколико синтетичких студија и монографија.⁸

Ипак, и у случају Македоније, први подаци о кавалу датирају из прве половине XX века.⁹ Констатујући заступљеност кавала, као што је већ речено, „по Косову и око Косова“ (ЂОРЂЕВИЋ 1928: XV), Владимир Ђорђевић оставља и подробен опис израде кавала у радионици у Скопљу, чији су градитељи овог, али и других инструмената (гајди, дудука, шупељки, зурли) припадали словенском етницитету.¹⁰ Истиче важност улоге кавала као чобанског инструмента, речима да се верује да „кад овце пасу, а кавал

⁸ Нажалост, ауторима овог текста у време његовог писања није био доступан најновији рад о кавалу у Македонији, истраживача Драгана Даутовског, јер се налазио у фази припреме за штампу.

⁹ Унеколико изненађује да знаменити сакупљач народних умотворина Марко Цепенков не помиње кавал у своја три описа музичких инструмената који су били у употреби у XIX веку на простору данашње Македоније (ови описи, како изгледа, потичу из 1889; вид.: LININ 1968: 520–521).

¹⁰ Потоњим истраживањима дошло се до податка да се кавал у овој радионици крајем шездесетих година више није израђивао, због недостатка одговарајућег алата (TODEVSKI 1970: 7–8).

свира, оне су врло веселе“ (ЂОРЂЕВИЋ 1926: 388). Извођење песама такође наводи као главни део кавалског репертоара (1928: XV).

Ђорђевићева истраживања у Македонији проширио је композитор и мелограф Милоје Милојевић, који је ове крајеве посетио 1928. и 1929. године. Он је „свесно желео да употпуни музички инструментаријум македонских крајева и оним инструментима које Ђорђевић у својим проучавањима није обухватио зато што ‘се њима Срби ретко служе’“ (ГОЛКОВИЋ 1990: 28). Милојевић нотира постојање инструмента под називом *кавал* и *кафал* у месту Слатина (централна Македонија), у охридском и струшком крају. Начинио је и портрет свирача са кавалом, Јонуса Салијевића из Слатине (Исто: 20).

Из истог временског периода потиче и податак Јеремије Павловића о кавалу као „чобанском“ и „народном – сиротињском“ инструменту у музичкој традицији источне Македоније, у Малешеву (1929: 325), без етничког одређења носилаца ове праксе.

Током тридесетих година XX века Петер Бремзе даје конкретније информације о свирачима на кавалу у Скопљу и Гостивару, уз напомену да су извођачи превасходно Албанци муслиманске вере (ТАММЕР, интернет извор). У том контексту, Бремзе прилаже фотографију која иницира питања у вези са положајем руку и тела свирача. Што се тиче положаја руку, дата фотографија приказује двојицу кавалиста из Скопља са различитим позицијама леве и десне руке при свирању. Поводом тога, Ентони Тамер (Anthony Tammer) скреће пажњу да је пракса горње позиције десне руке карактеристичнија за источнији део Балкана (Исто). Кад је реч о положају тела при свирању, Киро Тодевски наглашава да је он одређен приликама извођења (свирање на свадби подразумевало је да кавалисти стоје, док је учешће на другим веселима и седељкама давало могућност извођења у седећем положају; ТОДЕВСКИ 1970: 30–32), али указује и на разлику кад је реч о припадницима другачијих етницитета. Истиче, наиме, да је код албанских свирача уобичајено да „седе на поду на оријентални начин, један према другоме окренути, на коленима“, налик на седећи положај староегипатских флаутиста (ТОДЕВСКИ 1970: 31–32; НИКОЛИЋ 2003: 3), док кавалисти словенског порекла практикују да при свирању стоје или седе, али не у описаном карактеристичном положају (ТОДЕВСКИ 1970: 31–32). Ова запажања упућују на могућности даљих сагледавања назначених аспеката кавалске свирке у ширем културном контексту.

О кавалу у Македонији највише је писано током друге половине XX века, углавном у оквиру обимнијих радова истраживача музичког фолклора: Вере Кличкове, Васиља Хациманова, Методија Симоновског, Александра Линина, као и опсежне монографије Кира Тодевског.

Кличкова говори о кавалима дугим 800 до 1000 mm (1960a: 227). Она наводи два различита термина, којима сугерише различите категорије овог

инструмента, синтагме: *меден кавал*, чија је израда у Прилепу започета после 1912. године (Исто: 779) и *обични „чобански“ кавали*, као „стари [...] народни музички инструменат“ (Кличкова 1960б: 780).¹¹ Посвећујући већу пажњу проблематици градње кавала, Кличкова указује и на два аспекта његове израде: занатске – с посебним освртом на радионицу за традиционалне инструменте у Прилепу (Кличкова 1960б)¹² и ручне – уз констатацију да кавал израђују овчари, посебно Албанци у околини Скопља и у северозападној Македонији, тетовском и гостиварском крају (Кличкова 1960а: 227; 1960б: 780).

Подаци о распрострањењу кавала код Арбанаса у (северо)западној Македонији у складу су и са белешком Митра Влаховића, да инструмент с тим именом користе „сви Арбанаси око наше [југословенске државне] границе [од југоисточне Црне Горе] до Дебра“ (1960: 318).

У написима о кавалу у Македонији, истраживачи су сагласни да је карактеристично свирање у дуету, у пару кавала, и то у бордунском двогласу (Кличкова 1960а: 227; TODEVSKI 1970: 46–49; ХАЦИМАНОВ 1959: 174; 1974: 578) чије се деонице именују као „мушки“ кавал – онај који изводи мелодију, и „женски“ – онај који изводи пратњу у виду лежећег тона (Кличкова 1960а: 227; TODEVSKI 1970: 48; DEVIĆ 1977: 36; GOJKOVIĆ 1989: 110; ATANASOV 2001: 425). На поменути врсту двогласа као одлику кавалске свирке у Македонији на својеврстан начин упућује и фотографија снимљена почетком шездесетих година XX века, а приложена монографском издању Шпире Кулишића (KULIŠIĆ 1966: фотографија 44; вид. такође ТАММЕР, интернет извор). Наиме, на фотографији, која вероватно потиче из села Теарце на јужној падини Шар-планине, према Тетову,¹³ приказана су двојица овчара, по чијем положају прстију се може претпоставити да свирају у бордунском двогласу (вид. Илустрацију 1). Према констатацији Кира Тодевског, бордунски начин свирања уобичајен је код македонских свирача, док је за Албанце карактеристичније унисоно извођење (1970: 48–49). С друге стране, Васил Хациманов истиче као типичне саставе од два, три, па и четири кавала, што резултира „интересантном архаичном полифонијом“ код Албанаца у западној Македонији (1974: 577).

¹¹ Оваква одређења су у складу са употребом истоветних појмова у турском квалификовању кавала (ATANASOV 2001: 425).

¹² Према информацији коју је добио Киро Тодевски, кавал се крајем 60-их година само изузетно израђивао у занатској радњи у Прилепу (TODEVSKI 1970: 9).

¹³ Ова претпоставка се чини оправданом с обзиром на следеће: да је реч о региону Шар-планине, да су једина места из којих потичу фотографије из тог краја (према приложеној карти) Штрпце у Србији и оближње Теарце у Македонији, као и да се у списку фотографија сасвим прецизно указује на фотографије из Штрпца, док се Теарце не помиње, и, најзад, да једино уз ову слику стоји податак о Шар-планини, док уз слике из Штрпца то није наведено. Другачије је тумачење свирача и градитеља кавала Е. Тамера, да је реч о кавалистима „са северне стране македонске границе“ (ТАММЕР, интернет извор).



Илустрација 1: Чобани на Шар-планини свирају кавале; фотограф: Драгољуб Каџић; Kulišić 1966, фотографија бр. 44.

Ретки су помени праксе да свирка на кавалу може пратити игру. У том смислу, у литератури се наилази на противречне податке. На основу својих теренских налаза из околине Дебра, Љубица и Даница Јанковић констатују да се кавал само изузетно помиње као пратња игри (1948: 99). Хаџимановљеви наводи о томе да се на кавалу мањих димензија и, ређе, дужим примерцима али у вишем регистру изводе играчке мелодије (1959: 174) илустровани су једним нотним примером из региона Тетова; реч је о *ору* под називом *жејшварско*, свираном на кавалима (вероватно на два кавала унисоно, судећи по једногласном запису; вид. Хаџиманов 1968: 137, 141, пример 8). Ова мелодија, међутим, по својим музичким карактеристикама, пре асоцира на инструменталну верзију (жетварске) песме, него на мелодију ора.¹⁴

¹⁴ Будући да Хаџиманов наводи да је материјал за рад прикупљао великим делом и на фестивалима традиционалног стваралаштва (Исто: 137), врло је могуће да овај податак потиче из контекста сцене, то јест, да је *жејшварско оро* на кавалима било спремљено за потребе јавног извођења, као својеврсна стилизација или инструментална надградња традиционалне песме за контекст извођења на сцени.

Од Хаџиманова сазнајемо и да су у западној Македонији у употреби инструменти различитих дужина: краћи примерци, *џура* кавали, око 600 mm, средњи примерци од 700 до 800 mm сагласно дужини од 7 до 8 песница, а мера дужих примерака, *каба* кавала, износила је до око 900 mm, односно 9 песница (1974: 577–579). Ови налази су подударни са резултатима истраживања Кира Тодевског у скопском региону. Он је од чувеног градитеља и свирача Исљама Фератија из села Арачиново сазнао чак за пет типова инструмента различитих по величини (одређеној такође физиолошким мерама, као „природним меркама“), и по висини основног тона: од *јолемој* кавала са основним тоном *h*, до *најмалој* кавала, са основним тоном *dis¹* (TODEVSKI 1970: 8, 17–18, 26). У широј пракси, сходно констатацији Тодевског, највише се употребљавају мали, средњи и велики кавали (Исто).

Теренска истраживања Хаџиманова и Тодевског у селима западне Македоније и околине Скопља потврђују значај генерацијске предаје вештине градње кавала у оквирима истих албанских породица (ХАѢИМАНОВ 1974: 578; TODEVSKI 1970: 19–29; ТАММЕР, интернет извор). У том смислу, региструју се и промене у принципима градње, а сходно захтевима наручилаца у новије доба. Тако су новији кавали Лимана Фератија из Арачинова код Скопља, у поређењу са инструментима које су израђивали његов отац Исљам и деда Сахит – краћих димензија мерених сантиметрима, са угравираним иницијалима градитеља и са фасетно обликованим доњим крајем, а могу бити направљени и од пластике, те израђивани и као појединачни примерци, а не искључиво у пару („џифт“; ТАММЕР, интернет извор). Тамер сматра породицу Ферати главним и најутицајнијим градитељем кавала у Македонији.¹⁵ Његово виђење је и да се из само једног расадишта инструмент може проширити на велики географски простор (ТАММЕР, интернет извор).¹⁶

Резултати истраживања у Македонији указују да је највећа концентрација македонских и албанских градитеља и свирача на кавалу у регионима Скопља, Тетова и Гостивара (TODEVSKI 1970: 7–10; ХАѢИМАНОВ 1974: 577–578; Линин 1986: 73; ТАММЕР, интернет извор).¹⁷ Ређи помени о кавалу у централној, јужној, југозападној, источној Македонији и међу Мијацима, на њеном западном делу (у Прилепу, Слатини, на подручју Крушева,

¹⁵ Штавише, он наводи своје сазнање да су градитељи инструмената у Скопљу, о којима пише Владимир Ђорђевић, заправо продавали кавале које су израђивали Ферати. Пише, такође, о томе да су словенски градитељи у Македонији током последњих деценија вештину градње кавала развили на основу Фератијевог модела.

¹⁶ Претпоставља да се друго значајно расадиште инструмената истог типа на Балкану налази у региону Епира, са могућношћу да у овом смислу примат има само једна градитељска породица или појединац (ТАММЕР, интернет извор).

¹⁷ Теренска испитивања Ј. Јовановић обављена 2011. у Скопљу и оближњем селу Зеленикову потврђују да је данас област Скопља, са Арачиновом као средиштем, једно од најважнијих расадишта овог инструмента.

Охрида, Струге и Битоља, у Малешеву; ПАНДОВИЋ 1929: 325; КЛИЧКОВА 1960а: 227; 1960б: 780; ХАЦИМАНОВ 1974: 577; вид. такође ЛИНИН 1986: 13; ГОЈКОВИЋ 1989: 111; 1990: 14–20; подаци Кличкове се односе на албанско становништво, а А. Гојковић на влашко) у вези су са мишљењем истраживача да је кавал у ове области „донешен из северозападне Македоније или из околине Скопља“ (ТОДЕВСКИ 1970: 9).

Приоритетно пастирска функција кавала, чији су градитељи и свирачи махом житељи теже приступачних планинских села (ТОДЕВСКИ 1970: 8; ХАЦИМАНОВ 1974: 578), најјасније се испољава кроз извођење „езгија“ – дугих мелодија импровизационог карактера, слободније форме мелизматичног тока и рубато ритмичке структуре.¹⁸ У њима посебно долази до изражаја специфична пасторална боја кавала, чије су „пријатно шуштање и мекоћа“ последица посебне амбажуре, као и начина затварања рупица чланцима прстију (ТОДЕВСКИ 1970: 45).¹⁹ Неки од репрезентативних примера кавалских езгија, из Скопске Црне Горе и околине Битоља, снимљени 1979. године на фестивалу „Илинденски денови“, објављени су на једном од антологијских етномузиколошких аудио издања (ДЕВИЋ (ур.), [б. г.] б, А/3, Б/1).

Доминантно пастирска улога овог инструмента и његова музичка реализација дозвољавају могућност повезивања са ареалом сточарске културе у планинским пределима централног Балкана, чији су носиоци различити етници. На том трагу је и истраживање Ентонија Тамера, који је на основу дугогодишњег теренског рада, анализе доступних извора, као и сопствене свирачке праксе²⁰ допринео тој врсти синтезе постојећих података. Размишљајући о етницитетима у чијој је пракси кавал заступљен, полази од налаза Хаџиманова да га у Македонији највише користе Албанци и Мијаци (ХАЦИМАНОВ 1974: 577), да би потом констатовао да управо Мијаци, као сточарска заједница (настањена у близини македонско-албанске границе), највише употребљавају кавал од свих група словенског становништва (ТАММЕР, интернет извор). Љубица и Даница Јанковић наводе да је то „омиљени инструмент мијачких пастира“ који прати само тужне и развучене „жаловите, долговлечне, повлечиве“ песме (ЈАНКОВИЋ 1948: 26). Хаџиманов долази и до сазнања да кавал има посебан, посвећен статус и код турских Јурука у Македонији. Установио

¹⁸ Киро Тодевски наводи да су сличног карактера и „мане“ („вероватно оријенталног порекла“) – „лагани уводи за песму или игру“ (1970: 39).

¹⁹ Констатујући неколико различитих функција које се придају кавалу у македонским традиционалним песмама, Линин (као и Симоновски неколико година раније, вид. Закић, Јовановић 2013: 17–18) наводи као најкарактеристичније мотиве окупљање стада кавалским звуком и преношење порука у позиву за помоћ (ЛИНИН 1968: 526–527, 529). Ови мотиви су такође присутни и у текстовима песама на простору Србије (Закић, Јовановић 2013: 17–18).

²⁰ Узимао је часове свирања код еминентног македонског кавалисте Милета Коларова (1976. године; ТАММЕР, интернет извор).

је блиску сродност једноделног кавала и *дзамаре* коју користе полуномади Саракачани-Каракачани у Грчкој, насељени и на простору западне и југозападне Македоније, у околини Скопља и у региону Шар-планине.²¹ Тамер доноси до сада најутемељенију и најаргументованију претпоставку о географском нуклеусу који је могао бити главно расадиште инструмента типа једноделног кавала (и *дзамаре*). Његово објашњење јесте да матичну територију употребе оваквих инструмената чини „планински опсег који се пружа грубо у правцу север–југ, од Косова (регион Шаре) кроз западну Македонију до Грчке (Пинд)“ (ТАММЕР, интернет извор; вид. и: Николић 2003). Сведочанство о заступљености кавала у традицији пастира на јужним падинама Шар-планине представља репрезентативна фотографија о којој је већ било речи (вид. Илустрацију 1), на којој су приказана двојица овчара, свирача у пар кавала (KULIŠIĆ 1966, фотографија 44). На основу „одеће свирача или њихове комплетне појавности“ („dress or appearance“, ТАММЕР, интернет извор), може се претпоставити да су у питању чобани хришћанске (православне) вере, то јест, Словени или Саракачани.²²

Пажњу завређује и други део кавалског репертоара – интерпретације народних песама и нарочито популарне у савремено доба – мелодије игара. Функцију кавала као пратећег инструмента у извођењу песама Киро Тодевски тумачи као новију појаву (ТОДЕВСКИ 1970: 46). Пример једне тако изведене приповедне песме из Скопске Црне Горе заступљен је на већ поменутом етномузиколошком аудио-издању (ДЕВИЋ, ур. б. г. А/2).

Поред солистичке и примене у дуету, кавал се већ дужи низ деценија у Македонији користи у ансамблима састављеним од различитих инструмената (ТОДЕВСКИ 1970: 50; ТОДЕВСКИ 2004). У том смислу, илустративне су транскрипције Кира Тодевског, који је у обухватној монографији о кавалу приложио шест записа песама и игара, од којих је један солистички изведен, три су инструментална дуета бордунске фактуре, а два извођења презентују примену кавала у ансамблу: вокално-инструменталном (уз бордунско певање, тамбуре и тапан), са унисоним третманом (два или више) кавала и инструменталном, где је (у истој инструменталној формацији) заступљен један кавал (ТОДЕВСКИ 1970: примери 1–6). Укључивање кавала у мешовите ансамбле резултирало је у неким случајевима и конструкцијским иновацијама, те изградњом дводелних кавала, у циљу прецизнијег усаглашавања са другим инструментима (ТОДЕВСКИ 1970: 27).

²¹ Образлажући своје налазе, Тамер даје описе општег слушног доживљаја, али и друштвеног значаја свирке на оваквим инструментима, легенде и веровања везане за њих и запажања о друштвеном статусу добрих свирача код различитих етницитета (ТАММЕР, интернет извор).

²² Овај заједнички утисак Е. Тамера и ауторки овог текста потврђује и процена Гордана Горуновић, етнолога и антрополога, доцента на Филозофском факултету у Београду; срдачно јој захваљујемо на помоћи.

Ради постизања већег звучног волумена, честа је пракса учешћа по два или три кавала; спретно урађени аранжмани потцртавају звучна својства овог инструмента и доприносе његовом уклапању у општу звучну слику ансамбла, као и динамичком току извођених нумера.

Извођачке праксе и културне политике у савремено доба

На основу расположивог материјала, очигледно је да се узрок несразмерности између објективних научних сазнања готово до самог краја XX века, с једне стране, и природе података доступних јавности, с друге стране, налази и у различитим политикама конструисања националних идентитета у Србији и у Македонији. Чињеница је да су подаци о употреби кавала у живој извођачкој пракси Албанаца и Македонаца били шире и транспарентније представљани него подаци исте врсте о (истина, далеко малобројнијим) свирачима Србима на овом инструменту. О томе сведоче и садржаји домаћих и страних лексикографских јединица и других репрезентативних публикација, које су не само драгоцен извор информација већ и показатељ културних политика и политика идентитета у СФРЈ. Тако, музичке енциклопедије публиковане у Југославији и у иностранству садрже податке о кавалу у јединицама о Македонији и Косову, у вези са македонском и албанском традицијом, и то на скопском, кумановском и шарпланинском подручју (*MUZIČKA ENCIKLOPEDIJA*, 1974, том 2: 513;²³ *ENCIKLOPEDIJA JUGOSLAVENSKE GLAZBE*, 1984, том 1: 551–2²⁴); засебна одредница под називом *Косово*, са поменом кавала (*kavalli*, мн.), посвећена је искључиво традицији Албанаца²⁵ (*ENCIKLOPEDIJA JUGOSLAVENSKE GLAZBE*, 1984, том 1: 458). Индикативно је да се у јединицама о Србији кавал уопште не помиње (*MUZIČKA ENCIKLOPEDIJA*, 1977, том 3: 428; *ENCIKLOPEDIJA JUGOSLAVENSKE GLAZBE*, 1984, том 2: 349), иако су у време њиховог објављивања подаци о заступљености кавала у свирачкој пракси Срба на Косову и Метохији били познати стручној јавности (Jovanović 2012: 186).

Помени кавала у угледним иностраним етномузиколошким публикацијама на свој начин одражавају конструисање идентитета и њихових политика у ширем међународном контексту. Тако је кавал у систематизацији Курта Сакса (Curt Sachs) означен као „бугарско-српско-хрватско-албанско-румунска дуга дрвена свирала“ (Sachs 1962: 206). Очигледно је да је у овом случају кованица „српско-хрватско“ као национална одредница некритички искоришћена према важећем политичком дискурсу

²³ Аутор јединице: Јерко Безић.

²⁴ Будући да аутор није потписан, претпостављамо, према списку сарадника који су учествовали у изради енциклопедије, да је ову јединицу писао Александар Линин.

²⁵ Обрађена је музичка традиција не само Албанаца са Косова и Метохије већ и из Македоније.

датог времена, с обзиром на чињеницу да кавал, колико је познато, никада није био у употреби у традицији Хрвата. С друге стране, Ентони Бејнс (Anthony Baines), настојећи да историјски и географски позиционира кавал као „модерног потомка античке египатске дугачке флауте од трске“ и као „турско-балканску“ свиралу са изразитом пастирском функцијом на простору Македоније и Бугарске, ничим не сугерише да је кавал присутан и на територији Србије (BAINES 1991: 181–183; 1996: 144; вид. такође MARCUSE 1975: 83; ATANASOV 2001: 424). Треба поменути и Бејнсово запажање да пракса свирања на кавалу понекад укључује и бордунску пратњу коју производи сам свирач својим гласом (BAINES 1962: 181).

Заслуга за перципирање кавала као инструмента који је својствен првенствено македонској и албанској традицији на простору Србије и Македоније припада свакако и квалитетним оркестрима народних инструмената у Македонији који су постигли висок међународни углед. Ови ансамбли, састављени од традиционалних инструмената, формирано током друге половине XX века, почев од оркестра при Радио Скопљу (Hadzi-Manov 1961: 21) имали су медијску и логистичку подршку. У њиховом окупљању и раду су учествовали велики познаваоци и истовремено носиоци македонске свирачке и играчке традиције, међу којима је водећу улогу имао играч, кореограф и гајдаш Петре Атанасовски (вид. нпр. ТОДЕВСКИ 2004). Такође, аудио-издања на којима су објављивани снимци македонских и албанских, али не и српских свирача, погодовали су утиску да кавал у српској традицији уопште и не постоји.

Чињеница да је у „народне оркестре“ у Србији од традиционалних инструмената укључивана једино фрула говори о недостатку обухватне националне стратегије у погледу чувања и презентовања музичке баштине. Премда су извршени одређени (неуспешни) идејни покушаји да се у њихов састав укључе и гајде (ВУКОСАВЉЕВИЋ 1979), о кавалу се никада није размишљало на тај начин, што показује, између осталог, и да је кавал перципиран као елемент другачијег, а не српског звучног идентитета. Пробоју кавала у јавну, медијску сферу у Србији допринела је најпре делатност неотрадиционалних ансамбала, који су за овим инструментом посегли услед фасцинације његовим звуком и извођачким могућностима, као и услед препознавања његових својстава у склопу новог идентитетског одређења, актуелизованог у Србији крајем XX века (JOVANOVIĆ 2012).²⁶ За главну медијску промоцију овог инструмента као репрезента музичке

²⁶ Реч је о идентитетским оквирима ширим од дотадашњих, јер подразумевају превазилажење етничких и националних граница и давање примата религијској димензији и византијском наслеђу, а тиме и ширим културним оквирима источног Средоземља, Блиског и Средњег истока, па, посредно, и Персије и Индије. У таквом контексту, кавал је прихваћен као један од битних означитеља новог идентитета (JOVANOVIĆ 2012: 196–197).

традиције Србије (и Црне Горе) заслужан је Милош Николић, својим наступом са соло кавалом у оквиру нумере *Лане моје* (аут. Ж. Јоксимовић) на Евровизији 2004. године. Овом „модерном пасторалом“ потврђена је органска веза између традиционалног – пасторалног и примордијалног карактера кавалског звука – и модерног, интеркултурног оквира (ЗАКИЋ 2012). Најзад, за дисеминацију овог инструмента у Србији од изузетног је значаја увођење кавала као једног од главних предмета иницијално на Етномузиколошком одсеку Музичке школе „Мокрањац“ у Београду. Кавал је у образовном систему Македоније присутан од почетка XX века, најпре у наставном плану и програму за средње музичке школе, а затим и у програму високог музичког образовања.

Данашња актуелност кавала на културном и образовном плану у Србији и Македонији, као и компаративно сагледавање резултата старијих и савремених (теренских) истраживања, створили су услове за нова синтетичка разматрања бројних питања у вези са историјским, географским, антрополошким, етничким, друштвеним, физиолошким и другим аспектима кавала и музике која се на њему изводи. Све ове сфере интересовања иницира кључно музичка семантика кавала и њој комплементарна трајна фасцинација његовим звуком.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРХИВ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ, Београд, *Милица Илијин*, MI sv A7, 028-033.
 АРХИВ СЕД-а, аудио и видео-снимци музичке традиције Срба у Сиринићкој жупи.
 ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Народне мелодије с Косова и Мејохије* (прир. З. М. Васиљевић). Београд: Београдска књига, Књажевац: А.Д. „Нота“, 2003.
 ВУКОСАВЉЕВИЋ, Петар Д. *Гајде у Србији, њихова сазвучја и мојућности уклајања у савремени народни оркестар*. Београд: Радио Београд, 1979.
 ДЕВИЋ, Драгослав (ур.). *Музичка традиција – Македонија*. ЛП плоча, РТБ, 2510081 [б.г.]б.
 ДИГИТАЛНА БАЗА БАЛКАНОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ, Косово 2001, снимила Биљана Сикимић.
 ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. „Скопске гајдарције и њихови музички инструменти.“ *Гласник Скопској научној друштва* 1 (2) (1926): 383–396.
 ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије – Јужна Србија*. Књиге Скопског научног друштва. Књига прва. Скопље, 1928.
 ЂОРЂЕВИЋ, Владимир, *Српске народне мелодије – Преграјина Србија*. Београд, 1931.
 ЗАКИЋ, Мирјана и Јелена Јовановић. „Ликовни, етнографски и литерарни извори о инструменту кавалу на територији Србије и Македоније.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 49 (2013): 9–22.
 ЈАНКОВИЋ, Љубица и Даница. *Народне цире, IV књига*. Београд: Просвета, 1948.
 КЛИЧКОВА, Вера. „Народни музички инструменти у Македонији.“ *Рад конгреса фолклориста Југославије у Зајечару и Непојину 1958*. (ур. М. С. Лалевић). Београд, 1960: 225–240.
 КЛИЧКОВА, Вера. „Зурлацко-гајдацијски занат у Прилепу.“ *Народно стваралаштво – фолклор* 11 (1964): 773–780.
 ЛИНИН, Aleksandar. „О музичким instrumentima makedonskih Slovena – Zapisi, likovne predstave i narodne pesme.“ *Zvuk* 89 (1968): 519–529.

- Линин, Александар. *Народниите музички инструменти во Македонија*. Скопје: Македонска книга, 1986.
- МАРКОВИЌ, Загорка. *Народни музички инструменти*. Збирке II. Етнографски музеј у Београду, 1987.
- НИКОЛИЌ, Тијана. „Отворено цилиндрично тело као аерофони инструмент из рода лабијалних свирала“, семинарски рад. Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију, 2003 (рукопис).
- НИКОЛИЌ, Тијана. „Кавалска езгија као облик пастирске свирке“, семинарски рад, Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију, 2004 (рукопис).
- ПАВЛОВИЌ, Јеремија. *Малешево и Малешевци*. Београд: Штампарија „Свети Сава“, 1928.
- ПЕШИЌ, Љиљана. „Народни музички инструменти на Косову и Метохији.“ *Рад 14. конгреса СУФЈ у Призрену 1967* (ур. Д. Недељковић). Београд, 1974: 87–99.
- РАНКОВИЌ, Сања. *Врбице, врбо зелена. Традиционално музичко наслеђе Призренске Горе*. ЦД са пропратном књижицом. Београд: Српско етнолошко и антрополошко друштво, 2013.
- СТАНКОВИЌ, Сања. „Индивидуално и колективно у орској и вокалној традицији жена у Гори“, дипломски рад. Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију, 1993 (рукопис).
- ТОДЕВСКИ, Кирил. *Народен уметник со универзални вредности – Пеце Аџанасовски*. Скопје: Дирекција за култура и уметност, 2004.
- ТОМИЌ, Катарина. „Кавал у инструменталној и вокално-инструменталној пракси Сиринишке жупе“, семинарски рад, И/113. Београд: ФМУ, Одсек за етномузикологију, 2006 (рукопис).
- ФОНО АРХИВ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ. Београд, Трака 44.
- ХАЦИМАНОВ, Васил. „За македонските кавали.“ *Разгледу* II/III (1959): 174–176.
- ХАЦИМАНОВ, Васил. „Инструменталната играорна музика во Македонија.“ *Македонски фолклор, сѝисание на Инсѝиѝуѝоѝ за фолклор* 1 (1968): 137–146.
- ХАЦИМАНОВ, Васил. „Шиптарските народни инструменти во Македонија.“ *14. конгрес СУФЈ, Призрен 1967*. Београд 1974: 575–591.
- ШИПИЌ, Соња. „Средска и Речане – музичка и орска традиција два села Средачке жупе“, дипломски рад. Београд: Факултет музичке уметности, 1997.
- ATANASOV, V. and R. C. Morris, R. Petrović, T. Alexandru. „Kaval [kavali, kavall].“ In Vol. 13 of *The New Grove dictionary of music*, ed. Stanley Sadie, 424–25. Rev. Ed. London: Macmillan, 2001.
- 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.
- BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. London: Faber and Faber limited, 24 Russel Square, 1962.
- BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover Publications, Inc., 1991.
- BAINES, Anthony. *Lexikon der Musik-Instrumente*. Stuttgart: Metzler, Kassel: Bärenreiter, 1996.
- BRÖMSE, Peter. *Flöten, Schalmeyn und Sackpfeifen Sudslawiens*. Brünn–Prag–Lepcig–Wien: Verlag Rudolf M. Rohrer, 1937.
- DEVIĆ, Dragoslav. *Etnomuzikologija – III deo*. Београд: Универзитет у Београду, 1977.
- DEVIĆ, Dragoslav (yp.). *Narodna muzička tradicija. Srbija – instrumentalni ansamblji*. III плоча, RTB [б.г.]а.
- ЂАКОВАЦ, Дејан. „Народна музика пиротског краја“, дипломски рад. Београд: Факултет музичке уметности, 1993.

- GOJKOVIĆ, Andrijana. *Narodni muzički instrumenti*. Beograd: Vuk Karadžić, 1989.
- GOJKOVIĆ, Andrijana. *Proučavanja narodnih muzičkih instrumenata u Srbiji*. Beograd, 1990.
- HADZI-MANOV, Vasil. „Instruments folkloriques en Macedoine – ‘kavalis’.“ *Journal of the International Folk Music Council* XII (1960): 21–22.
- JOVANOVIĆ, Jelena. „Identities expressed through practice of kaval playing and building in Serbia in 1990s.“ *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.
- KULIŠIĆ, Špiro. *Traditions and Folklore in Yugoslavia*. Belgrade: „Jugoslavija“, 1966.
- MARCUSE, Sybil. *Musical Instruments – A Comprehensive Dictionary*. New York: W. W. Norton & Company. Inc., 1975.
- SACHS, Curt. *Reallexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.
- TAMMER, Anthony. *Kavals and Dzamares: End-blown Flutes of Greece and Macedonia*, 2000. <<http://www.umbc.edu/eol/4/tammer/bio.html>>
- TODEVSKI, Kiro. „Kaval u Makedoniji“, diplomski rad. Muzička akademija, Odsek za istoriju muzike i muzički folklor, D/7, Beograd, 1970.
- 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

ETHNOMUSICOLOGICAL SOURCES ABOUT THE INSTRUMENT KAVAL IN SERBIA AND MACEDONIA

Summary

The paper is the continuation of the previous study focused on the *kaval*, a half-transverse flute about 800mm 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 previous article was dedicated to the sources in medieval paintings, to ethnographic and literary sources, where as this one refers to ethnomusicological sources about the kaval from the regions of Serbia and Macedonia. The authors made a certain methodological innovation with regards to the former usual approach to the instruments from the group of labial flutes. This was motivated by several factors: the popularity that the kaval achieved due to 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 applications and its bearers on the territory of Serbia; and finally, the fact that different data about the kaval have not been synthesized until today. In this article, a special attention is dedicated to the cultural and identity policies that are also reflected through the practice of the use of the kaval and the creation of discourse about it in the Balkans.

Key words: kaval, ethnomusicological sources, Serbia, Macedonia.

МИХАЛ БАБИАК

Академија уметности, Братислава, Банска Бистрица, Словачка
Оригинални научни рад / Original scientific paper

СТАТУС ПОЗОРИШТА У ПОСТМОДЕРНОМ ДРУШТВУ*

САЖЕТАК: У раду се посматра статус позоришта, односно његово биће у ери постмодерне. Постмодерна има идентичан садржај у словачком, чешком и западном контексту. Дилема је да ли је словачки постмодернистички осећај света идентичан са западноевропским. Феномену постмодерне културе прилази се преко теоријског приступа чешког теоретичара Станислава Хубика. Позориште је постепено изгубило свој ритуални основ, магијски и религиозни трептај у евроатлантској култури. У епохи модерне, али и у време социјализма (на примеру позоришта бивше Чехословачке и бивше Југославије) позориште је било ствар елите.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, постмодерна, статус позоришта, позориште у Словачкој, Станислав Хубик, Валтер Бењамин.

Однос позоришта и постмодерне био је до сада више пута проучаван нарочито са становишта рефлексије видова позоришне праксе у постмодерној ситуацији. Због тога се у свом прилогу нећу посвећивати опису и анализи тог односа, већ ћу покушати да проговорим о начину на који позориште постоји, какав је његов статус, или, ако кренемо путем феноменолошке терминологије – какво је његово биће – у ери постмодерне.

Кључна реч овог прилога јесте, дакле, постмодерна и одмах код ове речи сусрећемо се са релативно битним проблемом који одређује начин рефлектовања тог проблема: реч је о томе да ли појам „постмодерна“ има идентичан садржај у словачком односно чешком контексту и западном контексту? Да ли наш словачки постмодернистички осећај света произлази из идентичних одредница као постмодернистички осећај света човека западноевропске културе?

* Овај текст је варијанта реферата који је прочитан у оквиру програма X међународне театролошке конференције *Стайтус позориштва у друштву* из циклуса „Данас и овде“ која је одржана на Академији уметности у Банској Бистрици (Република Словачка) 29. и 30. новембра 2013.

Постаје јасно да се код тако формулисаног питања слуте неке резерве или неки проблем. Мишљења сам да ионако садржински релативно тачно одређен термин, као што је постмодерна, након временске дистанце од неколико деценија од његовог формирања, посматрамо на вишем степену диференцијације, а то у одређеном ширем контексту подразумева неколико варијанти. Те варијанте су резултат различите социјалне ситуације која је претходила настанку и формирању постмодерне културе.

У свом делу, посвећеном прегледу феномена постмодерне културе, чешки теоретичар Станислав Хубик такође се сусреће с тим проблемом и тада констатује: „Постмодерна јесте културна парадигма или културна формација која је настала на путу евроамеричке цивилизације преме постиндустријализму и која има значајну везу са постиндустријализмом. Поставља се питање у којој мери је то распрострањен феномен, а поставља се и питање у којој мери ће он бити усвојен, рецимо у нашој културној сфери. Није реч само о уметности – реч је о стварној културној парадигми, обрасцима које ће прелазити преко одређене културе у целини. Проблем је у томе што наша друштвена ситуација није социјална реалност касног капитализма и неће то одређени период ни бити. Пре ће бити фузија структура модерног и касног капитализма са структуралним елементима (по свему судећи значењским), који су настали након рата. Какав ће статус у тој ситуацији добити оне појаве које је могуће обухватити појмом „постмодернизам“ остаје отворен проблем, решење које ће бити дело друштвенонаучних дисциплина“ (Хубик: 50–51).

Чини ми се да је на линији тако постављеног проблема решавало и моје запажање које сам формулисао пре неколико година, када сам говорио о одређеној дилеми с којом се срела словачка култура након друштвеног преокрета 1989. године. Та дилема словачке културе састојала се у тражењу одлуке да ли да крене путем довршења пројекта модерне, који је шездесетих година двадесетог века долазио у своју природну фазу програмске, односно поетске радикализације и који је био насилно прекинут 1968. године окупацијом Чехословачке од стране трупa Варшавског пакта, или кренути према контексту постмодерне уметности која се већ две деценије формирала на Западу, али до које словачка култура и словачка уметност нису дошле природним развојем (јасно: не само словачка већ и све културе које су биле у сфери одлучујућег совјетског утицаја). Или, речено другачије: постављало се питање да ли наставити с модернистичким програмом тамо где смо престали 1968. и природном формом довести га на своју коначну тачку, значи радикално испуњење, или пак „скочити на воз“ постмодерне естетике, о којој је у словачкој култури 1989. године тек неколико изабраних људи имало теоретске информације, а још мање

је било оних који су располагали постмодернистичком уметничком или естетком праксом.

Као што смо сведочили, деведесетих и с краја две хиљадитих, та ситуација се решавала на оба поменута начина – и том проблему, пошто сам га већ у више наврата решавао, сада нећу посвећивати посебну пажњу. Навешћу само констатацију да након више од две деценије у словачкој култури региструјемо све релевантне знакове присуства постмодерне уметности, и то као доминантног концепта, и да је у овом тренутку и словачку културу могуће посматрати као постмодерну културу – додуше, с изразитим властитим варијантним печатом, на основу којег словачка култура није продукт касног него обновљеног капитализма. Актуелна словачка култура је део евроатлантске цивилизације на путу ка постиндустријализму, а могуће је посматрати одређене паралелне, аналогне односно идентичне појаве које се јављају у њеном контексту, као и у контексту западних култура.

На тај начин, на питање које сам поставио о садржини појма постмодерне у словачком и западном контексту, у овом тренутку, као могући одговор нуди ми се следеће: садржај јесте идентичан иако је словачка култура до њега дошла другачијим путем него западне културе: са брзим курсом ренесансе капитализма апсолвиран је и брзи курс промене уметничке и културне парадигме. У таквој компатибилној констелацији словачка култура води дијалог с осталим културама: 2013. године словачки град Кошице и француски Марсељ били су престонице европске културе, Словачка опера почела је копродукције с Операма у Даблину, Талину итд., западни оперски редитељи редовно гостују у словачким оперним кућама (у мањој мери смо сведоци супротног кретања, али доћи ће ваљда и то време), пратимо исте формате телевизијске забаве, с одушевљењем у целој Европи бирамо таленте, пратимо муке различитих светковина на фармама или смо сведоци искушења које смешта Велики Брат. Од Рејкјавика до Риге (или још више на исток – све до Москве?, до Владивостока?) постављамо слично питање – не изузимајући ни оно о статусу, смислу и бићу позоришта у актуелној постмодерној културној средини.

Након пада Берлинског зида, о томе како је позориште изгубило у средњоевропском (али и ширем) контексту тему, написано је подоста. О томе како репресивна средина против властите воље отвара простор за специфично инвентивно искориштавање знакова, метафора, алегорија итд. у уметности, као средстава уметничке комуникације, али и извануметничке (у првом реду оне критичке, сатиричке, пружајући отпор итд.) – исто тако постоје бројна запажања и сведочанства. А били су такође рефлектовани и феномени када је „позориште знало да искористи метафоричку снагу свог израза и у индиректном дијалогу с влашћу“ (Маџашик 2013: 407).

Али, чини ми се да већ поодавно скоро на свакој позоришној драматургији опстаје једно питање: шта сада ставити на репертоар када је режим, владу, политичку гарнитуру итд., коју бисмо хтели да изложимо сатиричном подсмеху или критици, могуће окачити на стуб срама и директно, отворено, јавно? Као да нам више за ту делатност није потребан знаковни апарат уметности. Тај проблем је тек парцијални проблем у поређењу са ширим културним проблемом статуса позоришта у актуелном друштву: Белгијанци или Данци нису имали своје „другове и другарице“, који би у међувремену сишли са историјске сцене а, ипак, исто као и ми, постављају себи питања о статусу позоришта у актуелном тренутку. Значи, проблем је већих размера и комплекснији, а у постмодерној средини (као средини културне и цивилизацијске глобализације) евидентно је израженији, него што је детерминација једним политичким концептом.

Чини ми се да се у глобализованом свету постмодерне културе теза Валтера Бењамина о губљењу ореола уметничког дела још више показала као инспиративна за рефлексију постављеног проблема. На линији Бењаминове тезе да је модерна култура затворен круг, значи да „око себе ствара ауру јединствености и непоновљивости која је разликује од обичности свакодневног социјалног живота“ (Бењамин 1979: 21–22), долазимо до сазнања, да је постмодерна култура неауретичка. Ауру јединствености и непоновљивости преломио је наступ масовне културе који је, према Бењамину, значио губитак ауре модерне уметности, као и модерне културе. Тај губитак ауре, на линији Бењаминовог размишљања, резултат је деловања углавном масмедија и „тржишта културних добара које мења све оно шта је пре било ауретичко, шта је било намењено само елитама“ (Бењамин 1979: 22). Деловањем масмедија почеле су да се губе разлике између високе и популарне културе, између професионалне и популарне критике, између аутора и дела (Хубик 1991: 47). Објашњавајући појам ауре, Бењамин пише: „Јединственост уметничког дела је истоветна с његовом усидреношћу у традицији. Сама традиција је пак нешто посве живо и изузетно променљиво. На пример, антички кип Венере био је учлањен у другачију традицију код Грка који су од њега чинили предмет култа, него код средњовековних клерика који су у њему видели злослутни фетиш. И једнима и другима он се пак испољавао у својој јединствености: у својој аури. Првобитна форма усидрења уметничког дела у традицији се реализовала у култу. Као што знамо, најстарија уметничка дела настала су у служби ритуала, најпре магијског, касније верског“ (Бењамин 1979: 41). Према Бењамину, одлучујућа је чињеница да „уметничко дело, чији је модус егзистенције спојен с ауром, никада се не ослобађа од своје ритуалне функције. Другим речима: јединствени пут ‘правог’ уметничког дела

има свој основ у ритуалу у којем је добијао првобитну и прву примењену вредност“ (Бењамин 1979: 41).

У нашој евроатлантској култури позориште је изгубило свој ритуални основ, испарио се његов магијски и религиозни трептај. Позориште, ваљда као ниједна друга врста уметности, било је у свом основу тако близу магијском и религиозном култу: управо у средини тог култа два пута је рођено – у древној Грчкој, као и у средњовековној хришћанској средини – а у симбиози и стављању различитих фокуса или апострофа, од времена ренесансе тражило је своје ново лице и своју нову форму. Естетика Гротовског је, по свему судећи, један од последњих покушаја епохе модерне, која подразумева – вратити позориште његовом ритуалном основу. Значи: „вратити се ‘коренима’, ‘модерном профаном ритуалу’”. Изгубљене религиозне елементе [Гротовски је] надопуњавао архетипским сликама и акцијама које су у стању да код гледаоца произведу емоционални доживљај“ (Галдош 2001: 18).

Има ли наша култура неки резервни план? Имамо ли снаге и воље – као Гротовски – да тражимо елемент који бисмо могли да ставимо у позицију недостајећег ритуалног, магијског или религиозног елемента у ситуацији савременог позоришта? Фридрих Ниче је још пре сто педесет година нама, људима западне културе, обзнанио да је Бог мртав. До неких та вест још није допрла, неки пак неће, одбијају да је чују. И док је Ничеово време аутора те вести сматрало суманутим, постмодерна га узима и прима са свом озбиљношћу и рехабилитује га. Ничеова лаконска констатација о томе шта се десило с нашим Богом показала се као кључна синтагма у рефлексији више проблема до којих смо доспели: проблем плурализма, проблем релативизма итд. имају везу с актуелним проблемом одсуства јасног и прегледног вредносног система; могућност успостављања вредносног система јесте – како приказују неки теоретичари – ствар религиозних епоха (што није случај наше епохе). Губитком религиозног основа губи се и претпоставка успостављања вредносног контекста.

Ако је наша култура у постмодерној средини изгубила свој религиозни основ, онда тешко да смо у стању да позоришту створимо непоновљиву ауру јединствености. Једно питање на маргини: да ли је позориште у средини социјалистичког друштва имало ауру? Спреман сам одговорити потврдно – бар на основу искуства из бивше Чехословачке и Југославије. Иако је официјелни програм социјализма прокламовао уску везу између широких народних маса и свих врста уметности и културе, позориште је доспело у позицију, или прецизније би можда било рећи: извојевало је простор, који је *de facto* модернистички миље – а у епохи модерне „настаје дистанца између „модерне уметности“ и „обичног друштва“, између аутора и „обичног гледаоца“ (Хубик 1991: 46). Чини ми се да слично, као у епохи модерне,

и у време социјализма позориште је било ствар елите. Андреј Мађашик (Мађашић) о том специфичном статусу позоришта у време социјализма говори: „Позоришта су вербално декларисала своју одлучност да помажу у васпитавању социјалистичког човека и испод тог окриља поновно су откривала вечне позоришне теме за људе, који су се, додуше, наоко правили да су на линији социјалног инжењеринга и идеолошких фраза, али дубоко у себи преживљавали су све оне осећаје и страсти (недостојне новог човека), сањали су своје снове о узвишеним и приземним стварима“ (Мађашик 2013: 407). Тек је постмодерна средина деструисала ауретички и елитистички модел позоришта; на Западу тај процес је започео седамдесетих година прошлог века, док је у словачкој култури (слично осталим источноевропским културама) тај процес кренуо у деведесетим годинама. Деелитизација и деауретизација позоришта има различите форме: од комерцијализације репертоара, преко довођења гимназијалаца на представе, којима се карте продају за симболичних неколико центи, итд.

Може ли позориште у тој ситуацији да за себе освоји поштовање? Може ли данашње позориште да има ауру, има ли шансе да под тим условима буде елитна ствар културе? Позориште као „морална институција народа“, као савест друштва, као место на којем се рађа катарза... – чини се да је све то ствар прошлости, да је све то ствар религиозних епоха, епоха снажне вредносне кохеренције – а постмодерна није таква епоха. Позориште у средини „без Бога на свету“ (како би рекла једна старија словачка песникиња) скоро ни по чему се не разликује од ватрогасне забаве из филма Милоша Формана *Гори, моја јосипођице*. Његов трептај, његова бењаминовска аура се растопила, као што је нестала и разлика између елитног и популарног гледаоца.

У античкој Грчкој централни део храма био је наос, простор у којем је стајао кип божанства; у наосу су се за време елеузијских мистерија само за изабрану атинску елиту приказивале епизоде из живота Деметре, Коре и Хада; ту је настала сакрална искра – не препричавања – већ приказивања радње, која се пренела и на дионизије и од којих је временом настала трагедија. Чини ми се да у постмодерном времену, речено метафорички, као да смо се померили из централног простора храма, из наоса, у задњи простор храма, који се зове опистодомос у којем су се чували жртвени дарови, али и обредни предмети, инвентар који се користио у ритуалима и који су свештеници спремили с примедбом попут: можда ће то једном бити од неке користи. У епохи постмодерне, када је реч о позоришту, као да се налазимо управо у том опистодомосу: изашли смо из сакралног простора наоса и разгледамо оставу: и за нас је позориште постало више-мање нека гомила старудија и сваштарија – као што гледају непросвећени дрзници на поспремљене обредне предмете којима не знају сврху. Као провалници

у античком опистодомосу који не схватају да десакрализују сакрално, ни ми полако немамо осећање сакралности при сусрету с позориштем. Као пубертетлије које су проникле у опистодомос и које при додиру са жртвеним даровима и ритуалним предметима неверице врте главом и мрмљају себи испод носа: чему им је ово служило? И наше доба почиње да се према позоришту понаша као према спремишту остављених, бачених и заборављених ствари: идеја, естетских и уметничких програма, утопија, намера – једном речју идеолошког баласта који у новом светском поретку нема више шта да тражи. Када посматрамо позориште – и то не само позоришну зграду – ми као да гледамо на цркву из које су верници протерали попа, јер је Бог умро.

У закључку можемо рећи да се у постмодерном позоришту налазимо као да смо у простору ризнице разних позоришних старина, раритета, сваштарија, којима не знамо сврху. Изгубили смо осећање узвишености уласка у позориште, које је изгубило особине храма уметности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. [Дело и његов извор.] Praha, 1979.
- GAJDOŠ, Július. *Postmoderné podoby divadla*. [Постмодерни видови позоришта.]. Brno: Nakladatelství Větrné mlýny, 2001.
- HUBÍK, Stanislav. *Postmoderní kultura*. [Постмодерна култура.] Olomouc: Mladé Umění K Lidem, 1991.
- MAŤAŠÍK, Andrej. „Kopeme do mŕtvol?“ In: *Postavenie divadla v spoločnosti. Zborník referátov z X. medzinárodnej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU*. [МАЋАШИК, Андреј. „Шутамо ли у мртваца?“ У: Статус позоришта у друштву. Зборник реферата са Х међународне театролошке конференције из циклуса ДАНАС И ОВДЕ.] Ed. Andrej Maťašík. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2013: 401–408.

Mihal Babiak

STATUS OF THEATER IN THE POSTMODERN SOCIETY

Summary

The paper observes the status of the theater, i.e. its being in the era of the postmodern. The postmodern has an identical content in the Slovak, Czech and Western contexts. The dilemma is whether the Slovak postmodern feeling of the world is identical to the Western European one. The phenomenon of postmodern culture is analyzed via the theoretical approach of the Czech theoretician Stanislav Hubik. The theater has gradually lost its ritual basis and a magical and religious moment in the Euroatlantic culture. In the age of the modern as well as at the time of socialism (exemplified by the theaters in former Czechoslovakia and former Yugoslavia) the theater was a matter of elite social circles.

Key words: theater, postmodern, status of the theater, theater in Slovakia, Stanislav Hubik, Walter Benjamin.

НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ

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

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА СЦЕНОГРАФИЈЕ У ПОЗОРИШТУ ДАНАС

САЖЕТАК: Сценографија у позориштима данас има 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 Мисаиловић¹

У позориштима широм света сваке године реализује се велики број представа, како драмских тако и оперских и балетских, које захтевају

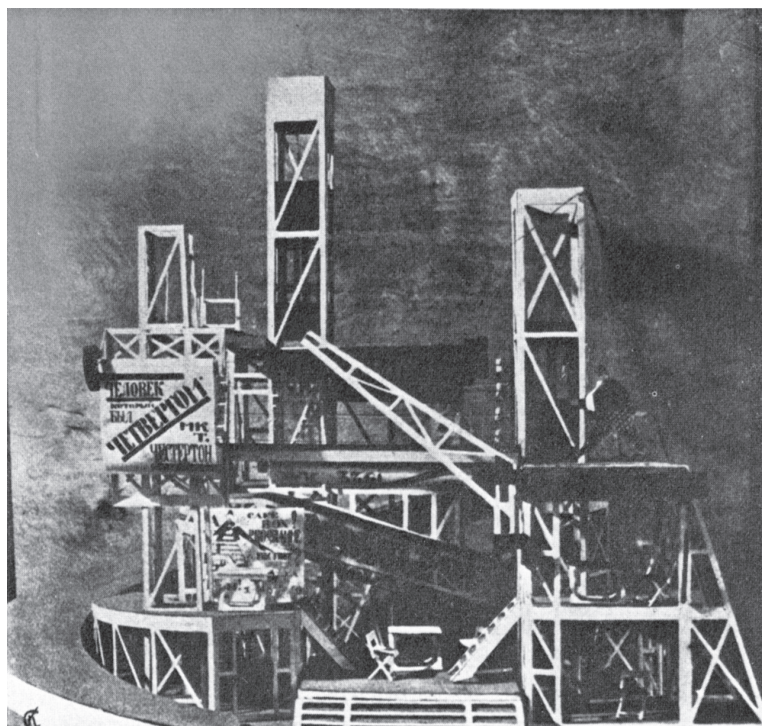
¹ Мисаиловић, Миленко. „Проблеми и достигнућа савремене сценографије и костимографије.“ *Сцена: часопис за позоришну уметност* књ. 2, бр. 4–5 (јул–октобар 1981): 44.

сложену 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 озбиљно 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 супротставило идеји дотадашњег класичног романа“.² 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) пратиле су 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

² АНТЕШЕВИЋ, Небојша. „Чехов и идеја авангарде: човек између жеље за стварањем и спасењем. Галеп – сценографија – простор као вишезначна материјализација људске судбине“. Мастер теза, одбрањена на Мегатренд универзитету – Факултет за уметност и дизајн (Београд), јун 2012: 39.

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 Мејерхолд 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 „царство 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 чејсврик*, изведеног 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 у себи 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 у којима се бави 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 у 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, глумца, редитеља и гледалаца, која доприноси стварању истински оригиналних дела“ (Хауард 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*³ 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 каза-

³ *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 глумца за сценски догађај/представу/игру. За разлику од појма *сценски дизајн* (са својим проширеним значењем), појам *сценографија* је одавно већ 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, *сајбер* 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*.

лишне 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 *просцор* и „сценски начин мишљења и употребу сценских средстава у циљу реализације сценског догађаја“ (Динуловић, Бошковић 2011: 48). Реч је, 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: *Просцор и облик*, *Теорија просцора*, *Човек и просцор*, *Обликовање јавних трагских просцора*, *Архитектура и техника сценског просцора* и др. У својим есејима о простору написаним седамдесетих година прошлог века, архитекта Бернард Чуми (Bernard Tschumi) посебан део посвећује *Пишањима просцора* (Tschumi 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 трупa 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. Епистемологија⁴ сценографије у позоришту данас има за сврху 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“⁵ (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.

⁴ *Епистемологија* (грч. епистеме – знање, спознаја, знаност – логија), фил. теорија спознаје, вид. у: Анић, Ш., Н. Клаић, Ж. Домовић. *Ријечник сценографских ријечи*. Загреб: Сани плус, 2002: 395; Вулаклила, Милан. *Лексикон сценографских речи и израза*. Београд: Просвета, 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 околностима *свећа уметности* (Danto C. Artur. *The Artworld*. Philadelphia: Temple University Press, 1987, str. 154–167), тј. у конкретном смислу од уметничке школе, преко јавних канала комуникације и простора извођења / излагања уметности...“, вид. у: ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Епистемологија уметности*. Београд: Орион арт, 2008: 5.

⁵ 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 осавременио 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“, из уводног текста: Одавић, Мирјана. „Однос сценографа и редитеља.“ *Театрон: часопис за позоришну историју и театрологију* бр. 112 (2000): 105–107. Иако предавање потиче из прве половине XX века када је позориште, посебно код нас, било суштински натуралистичко, јасна је тежња редитеља ка стилском јединству представе и сталном дијалогу између сценографа и редитеља током реализације позоришног дела.

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 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“⁶ које теже да обједине све сценске облике у откривалачки чин мишљења и сазнања. У том процесу позоришта постају прогресив-

⁶ 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 посматрам као нешто искључиво рутинско и пуно предрасуда. Кад се диже завеса и при вечерњој светлости, у соби са три зида, ови велики таленти, свештеници свете уметности, приказују како људи једу, пију, воле, ходају, носе своје капуте; кад се из тривијалних сцена и фраза труде да извуку морал – мали морал, једноставан, користан у домаћем животу; кад ми у хиљаду варијација износе увек једно те исто, једно те исто, једно те исто – онда ја бежим, бежим као што је бежао Мопсан од Ајфелове куле која му је притискивала мозак својом тривијалношћу... Морам наћи нове форме. То је оно што тражимо. Ако њих нема, онда је боље да уопште немамо ништа.“ Сценски дојам, начин извођења и писана реч овог „новог облика“ Константинова мајка, иначе 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 хумористички академски театар узима за свој амблем симбол галеба (представа је управо ту имала своју праизведбу 1896. године, иако с неуспехом), вид. у: Антешевит, Небојша. „Чехов и идеја авангарде: човек између жеље за стварањем и спасењем.

не 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 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 глумачке 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. *Скамоци*, 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 *Вајтел* из 2000. године режисера Роланда Јофе (Roland Joffé). У XIX веку позоришта постају места друштвеног спек-

Галеб – сценографија – простор као вишезначна материјализација људске судбине“; Вилијамс, Рејмонд. *Драма од Ибзена до Брехта*. Београд: Нолит, 1974: 113–125.

такла 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 думети 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 питање 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 Condemi), диригент Никола Луисоти (Nicola Luisotti), премијерно изведена 15. новембра 2012. године у Опери Сан Франциско (*San Francisco War Memorial Opera House*), САД

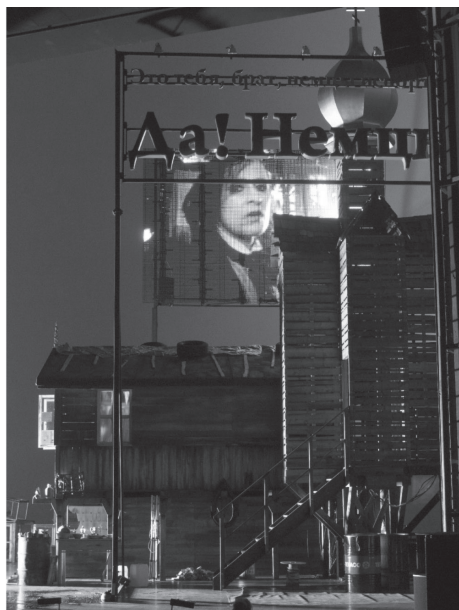
Уметници (значи и сценографи) требало би увек да буду прогресивни учесници времена и друштва у коме живе. Попут савремених исто-

риографа 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 данашњег времена 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 метафору⁷ 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

⁷ Данас се појам метафоре и семиотике често користи и интерпретира у савременој уметности, о томе видети у: Шуваковић, Мишко. *Појмовник савремене уметности*. Загреб: Horetzky, 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 уметности указивањем да ликовна дјела не настају из трансцендентне сфере духа или емоција ствараоца него из интерликовних и интертекстуалних односа уметничких дјела и њихових повијесних и значењских оквира. У авангардама, неоавангардама и поставангардама очитује се тенденција повезивања слике и ријечи (ликовног и текстуалног) у уметничком дјелу.“

сценских дела у позоришту данас. Трагајући за новим значењима текста, у раду са редитељом, 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 *vige*“ (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 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 ликовва, 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, средини 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.

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

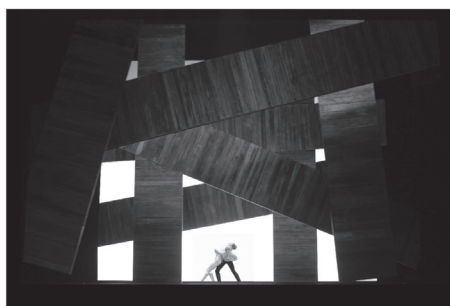


Сл. 3. Сценограф Александар Денић, сценографија за представу *Двобој* по тексту новеле А. П. Чехова, редитељ Франк Касторф (Frank Castorf), премијерно изведена 28. март 2013. године у театру Фолксбине (Volksbühne) у Берлину, Немачка

у себи тако и простора око себе, јер „глумац је сам себи најближи и најадекватнији простор“ (Мисаилович 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 сложену 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 свакодневици 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 геометризоване сценографије спочетка 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 обликованих помоћу светла и разних статичних и покретних геометризованих 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 елемената 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. Промењивост омогућује сценском простору да се заједно са представом трансформише, захваљујући својој моћи да се у процесу мењања губи, ишчезава 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 песама* (Symphony of Sorrowful Songs), савремени балет базиран на Симфонији бр. 3, оп. 36 (Симфонија жалосних песама), пољског композитора Хенрика Горецког (Henryk Górecki), кореограф Роналд Савковић (Ronald Savkovic), редитељ Томаз Пандур (Tomasz Pandur), премијерно изведена 2010. године у Немачкој државној опери (Deutsche Staatsoper Unter den Linden) у Берлину

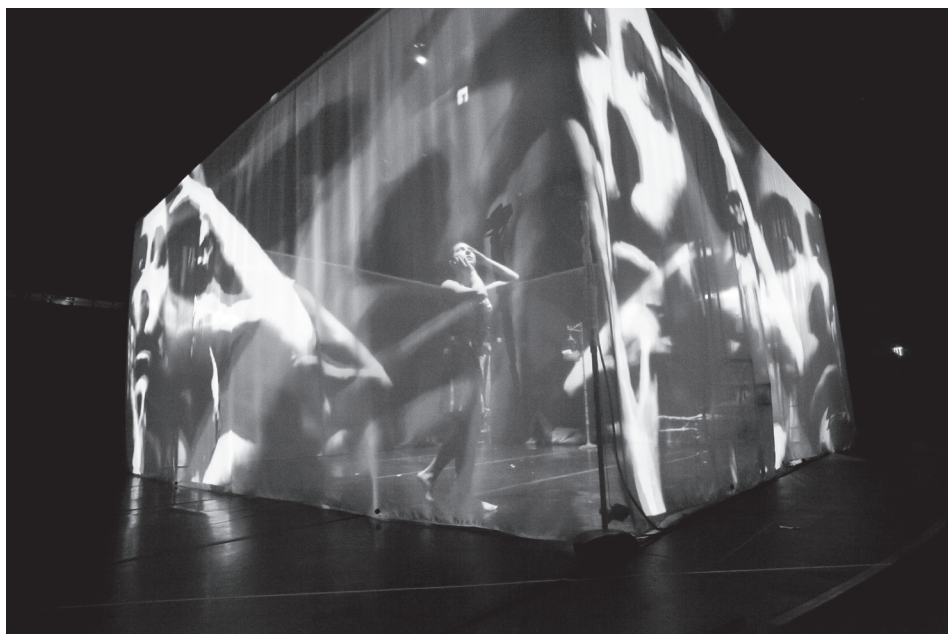


Сл. 5. Сценограф Александар Денић, сценографија за представу *Констиниин* по тексту Дејана Стојиљковића, редитељ Југ Радивојевић, премијерно изведена 27. фебруара 2013. године у Народном позоришту у Нишу, у оквиру годишњих манифестација поводом обележавања 1700 година Миланског едикта

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 (поетику) који обједињује различите сценске текстуалне аспекте у дискурс 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“ (ШУВАКОВИЋ 2001: 11). Савремени прогресивни облици постмодерног театра (алтернативно позориште, концептуално позориште, перформанс, хепенинг, метатеатар) 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 *антиисценографијом*, 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“ (ВАЛТХЕД, 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



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

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.

Амбијентални театар⁸ (*Site-specific theatre*) је специфичан облик савременог театра који се реализује изван традиционалног позоришног објекта, у отвореним просторима природног амбијента, урбанитета или специфичним 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 довр-

⁸ 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 током шездесетих година прошлог века. О томе вид. у: ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Филозофске истраже театра* (рукопис књиге Параграми тела/фигуре). Београд: Центар за ново позориште и игру, 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 (*Импресије Африке* Рајмона Русела из 1911.), или средишња појавност (тематизација) представе (Оскар Шлемер *Плес у простору* (*Приказивање простора фигуром*), 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 архитектура (зграда у коју је смештена институција театра), и (3) театар као отворени простор (урбанистички или природни простор као место реализације театарског догађаја).“

шава 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 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, тремо, 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 налазе сцена и гледалиште.

- Данас се најчешће амбијентални театар реализује у посебно бира-ним 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 предвиђеним 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 њихова 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 спе-

цифичан' (*context-specific*)“ (PEARSON 2010: 8). Код свих различитих аспеката *site-specific* или амбијенталних перформанса, 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. године 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 *описно-декоративна* или класична сценографија својствена класичном (реалистичком) театру. Данас је овакав облик позоришног модела све ређи, јер превазилази савремене позоришне, уметничке и културолошке обрасце. *Интерпретативно-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 продукцијама) 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. Постсемиолошки⁹ (постмодерни) театар производи смисао и значења из приказивачких (миметичких) манипулација са 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

⁹ 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 вид. у: Шуваковић, Мишко. *Филозофске и драмске идеје театра*. Београд: Центар за ново позориште и игру, 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 пронаћи у различитим митским, кабалистичким или научнофантастичким наративним пројекцијама (фантазма). 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.“

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 интертекстуалношћу 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 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 Steuz) 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 индивидуалности 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).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Анић, Шиме, Никола Клаић и Желимир Домовић. *Ријечник сценографских ријечи*. Загреб: Сани плус, 2002.
- АНТЕШЕВИЋ, Небојша. „Чехов и идеја авангарде: човек између жеље за стварањем и спасењем. Галев – сценографија – простор као вишеслојна материјализација људске судбине“. Мастер теза, одбрањена на Мегатренд универзитету – Факултет за уметност и дизајн (Београд), јун 2012.
- ВАЛТХЕД, Алфред Норт. *Наука и модерни свет*. 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. *Концепти за констракцију архитектуре*. Београд–Крушевац: Центар Вам – Народна библиотека, 2007.
- КАДИЛЕВИЋ, Александар. *Архитектура и дух времена*. Београд: Грађевинска књига, 2010.
- ЛЕСКОВАЦ, Милена. „Осврт на петорицу сталних сценографа Српског народног позоришта.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 45, 2011: 267–282.
- МИЛЕНКОВИЋ, Владимир. *Архитектонска 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 архитектура, кристичка историја*. Београд: Орион арт, 2004.
- ХАЗАРД, Памела. *Шта је сценографија?*. Београд: Клио, 2002.
- ХЕЦЕЛ, Ерих. „Однос сценографа и редитеља.“ *Театрон: часопис за позоришну историју 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. *Филозофске и графичке теорије*. Рукопис књиге Параграми тела/фигуре. Београд: Центар за ново позориште и игру, 2001.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Појмовник савремене уметности*. Загреб: Horetzky, 2005.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Естетичка теорија уметности*. Београд: Орион арт, 2008.
- PEARSON, Mike. *Site-Specific Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- TSCHUMI, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*. Zagreb: AGM, 2004.

Nebojša Antešević

EPISTEMOLOGY OF SCENOGRAPHY IN THE THEATERS TODAY

Summary

Active research in the field of theatrical art in the last decade of the 20th century, especially in the first decade of the 21st century, changed the established concept of the theater, putting the stage space in the maelstrom of 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 because the visual presence of the stage area and an often complex design and meaningful solutions stand out as critical and artistic disciplines.

Numerous theatrical works in our country and abroad were accompanied by set designs of the most varied characters and form solutions. Because of the lack of written and published papers on set designs, 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 the development of current trends in set design. During the 20th century scenography lost its decorative and descriptive character and became a more complex multimedia artistic discipline that was actively involved in researching contemporary theatrical works, i.e. in the recognition of ambiguity of literary or other theater works in the contemporary context.

In the theater or outside the theater building, as the theater production is not only aimed at the black box of theater scene today, 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 division of the arts, the character and descriptive study of their role in contemporary theater productions. Since 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. The examining contemporary artistic approach to set design is necessary to explore its artistic achievements and role in the theater today.

The epistemological division of the scenography in the theater today in this paper is 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, as well as present-day needs to seek new forms of materialization of theater works, they

differ in artistic interpretation and formal techniques. In this respect, the analyzed scenography forms primarily have different artistic and visual characteristics, while the choice of scenography shape depends on the type of theater stage works, the concept of directing and the 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: theater today, set/stage design, scenography, the metaphor of the scenic area, directing, experiment.

МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

КА БЕЗДНУ: ДРАМАТУРГИЈА ТИШИНЕ У ГУДАЧКОМ КВАРТЕТУ *PLAY STRINDBERG* ИВАНЕ СТЕФАНОВИЋ*

САЖЕТАК: У овом раду биће речи о гудачком квартету *Play Strindberg* (1993) Иване Стефановић, као једном од видова манифестовања тишине у њеном опусу. Квартет је ослоњен на драму *Ојџац* Аугуста Стриндберга, односно проистиче из композиторкине позоришне музике за ту драму, и представља од ње независну целину са сопственом нарацијом. Њено упориште и одреднице њеног тока сагледавају се овде као утемељене у тишини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ивана Стефановић, музичка тишина, Аугуст Стриндберг, гудачки квартет *Play Strindberg*.

Искушавања слободе и ограничења, који су отворани и постављани драмском речју и њеном сценском артикулацијом, битна су одлика стваралачког односа Иване Стефановић према драмском предлошку. Као музичар којем је од свих немужичких уметничких медија реч најближа (cf. KARA-PEŠIĆ 1999: 13), композиторка настоји да проникне у суштину речи, њен смисао, њену поруку и емоцију, доживљавајући и третирајући ту реч као референтну сферу подстицаја за артикулисање свог музичког *alter ega*. Она обликује свој музички садржај пре *њовогом* изговореног драмског садржаја него искључиво *за/због* њега; своју мисао, своју карактеризацију ликова и ситуација обликује *њовогом* оних садржаја које предочава реч а не једино *за* њих; испољава свој став *њовогом* драмски разматраних животних питања, а не нужно *због* њиховог безрезервног потврђивања. Стога њена позоришна музика није једноставно сценска, није тек пратилачка и

* Овај текст је рађен у оквиру пројекта Матице српске, *Асијектџи музичке тишине у српској њосџмодерној музици*, одобреног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Скраћена верзија текста биће објављена у зборнику радова *Musical Romania and its Neighbouring Cultures, traditions, influences, identities*, у оквиру серије *Eastern European Studies in Musicology*, у издању Peter Lang.

описивачка у односу на драмско збивање, његове протагонисте и њихове односе, већ је пре лична варијација на њих као на задату тему за музичко размишљање намењено позоришној сцени.

О томе између осталог сведочи и осамостаљење позоришне музике коју је Ивана Стефановић компоновала за драму *Ошаци* Аугуста Стриндберга (August Strindberg), као посебне композиције. Реч је о гудачком квартету *Play Strindberg*, који, мада ослоњен на Стриндбергов драмски ток, представља и самосталну, од њега независну целину са сопственом наративом.

У њеном средишту стоји, као и у већини дела Иване Стефановић, музички остварена и функционализована тишина. Рекла бих да она у овом квартету има конкретан подстицај у сцени с краја другог чина Стриндбергове драме, у којој, током опорог сукоба између Капетана и његове супруге Лауре, Капетан, „**занемело**“ – како је то у драми назначено (STRINDBERG 1983: 50), прима ударце Лауриних девијантних речи о томе да он више није потребан (њој, породици...) с обзиром на то да је „испунио своју нажалост непотребну функцију, као отац и хранилац породице“ (STRINDBERG 1983: loc. cit.). Лаура доминира над својим супругом захваљујући томе што око њега плете и подмукло затеже мрежу интрига којом успева да га изопшти из породице и друштва, и подстиче у њему раздируће сумње доводећи га до стања психичке нестабилности. Дијаболичност којом она то чини заправо је аутентична природа њене готово *жанровски пријемљиве* појавности, генератор и модератор поремећених породичних односа. Њих Стриндберг види као неизбежну консеквенцу сукоба између полова, чији су главни узроци еманципација жене и сагледавање полова углавном из биолошке перспективе.

Тренутак те тишине „занемелости“ у којој Капетан гледа у Лауру док она демонстрира суштину своје патолошке контроле над његовим животом и моћи над његовом судбином, тишине привидне, тишине очаја, тишине ‘темпиране’ експлозивности и агресивности, управо јесте онај *тихи шре-нушак* Стриндберговог комада, који је у самом музичком току Квартета драмски вишеструко разложен и функционализован; који је важан извор његове музичке драматургије и који, стога, умногоме условљава музичку физиономију и одређује значење музичке тишине дела. Тишине као латентног сукоба, као стрепње, слутњи и ишчекивања; тишине као средства карактеризације ликова и неумитне трагике догађања. При томе, ‘мекшим’ музичким амбијентом од оног Стриндберговог драмског амбијента, мада не мање злослутним, ауторка као да испољава веће разумевање за проблеме протагониста трагедије од оног које сам писац има за њих, односно веће од оног које би протагонисти, према његовом становишту, требало да ‘заслуже’.

У музичком смислу, генерално говорећи, реч је о сегментима тишине који су структурисани атрибутима спорог музичког времена, променом фокуса музичког тока и диференцираношћу звучних планова, што све подразумева специфично драмско функционализовање појединачних музичких параметара.

Тако, **први део троделног првог става**, који обухвата првих двадесет тактова, представља звучно артикулисану тишину која има кључно место у драматургији музичког тока овог става, али умногоме и дела у целини. Не само зато што је посреди његова отисна звучна ситуација, већ зато што она није само припремно 'илустративна', већ и значењски симптоматична.

Током осамнаест тактова, та ситуација протиче у истовременом, равномерном кораку свих инструмената, у целим нотама (такт 4/4). Садржај који ови излажу јесу акорди који представљају деривате и обртаје једне сложене терцне вертикале, заправо једног потенцијалног терцног агрегата, који се карактерише неутрализацијом А-дура и а-мола. Тај агрегат може бити протумачен као један унутар себе померајући, ротирајући терцни седмозвук, типа **a c e g h d f**, са повременим алтерацијама **cis**, **fis** и **gis**.

У хармонској равни нивелисаног самим саставом овог седмозвука, тонови **cis**, **fis** и **gis**, који се током акордске прогресије доимају као својеврсне скретнице или пролазнице, не доприносе никаквом профилисању дура или мола, већ само представљају дисонантне 'огреботине' у неутралној хармонској равни. И тиме значењски наговештавају да у тој полазној нивелисаности материјала тј. хармонског агрегата овог става, потпуне унутрашње равнотеже ипак нема, да у тој смирености ипак нема мира, односно да је тај тихи амбијент ипак само спољашњи и само привидан. Део тог наговештаја јесте и карактер музичког времена. Оно је овде третирано као обједињујући структурални параметар, са којим се ради у смеру постизања повременог узнемирења временског тока. Јер, нарушавање неутрализовања тонских родова поменутим 'огреботинама', доприноси привиду повећања броја импулса у јединици времена, а тиме и убрзању самог музичког времена. Наиме, током поменутих осамнаест тактова првог дела првог става, број импулса у јединици времена је, као што сам истакла, веома мали и стално је исти, а садржајно је представљен појединачним акордима као видовима појавности хармонског агрегата. У таквој звучној ситуацији, спорадично појављивање 'узнемирујућих' тонова уноси извесну контрастност, незнатан пораст динамичности звучног протока, а тиме и утисак о повећању броја звучних информација.

Дакле, ни дур ни мол, акорди вођени у широком слогу, у пригушеном звуку свих инструмената (*con sordino*), артикулацији *sempre molto legato*, тихој динамици (*pp*) и спором темпу (*Lento. Molto tranquillo*), граде једну плоху музичке тишине коју значењски функционализују убрзања њеног

времена. Управо зато што су незнатна, та убрзања сведоче о овој тишини као амбијенту притајене драматичности збивања и несреће. Откривају једну тишину опорих значења, наговештаја и слутњи.

Пример 1. *Play Strindberg*, почетак првог става

I

Lento. Molto tranquillo

Ivana Stefanović
1993

Violino I
con sord.
pp sempre molto legato

Violino II
con sord.
pp sempre molto legato

Viola
con sord.
pp sempre molto legato

Violoncello
con sord.
pp sempre molto legato

10
Vn. I
Vn. II
V-la
Vc.

mf

mf

Музички аналогно структурисана тишина испуњава и **трећи део првог става** (т. 33–56). У истом темпу, истој динамици и артикулацији, мада не више и у пригушеном звуку, у истој ритмичкој дистрибуцији (целим нотама у такту 4/4), везују свој ход акорди који потичу из истог агрегата као и они који представљају садржај првог дела овог става. Прва три такта трећег дела (т. 33, 34, 35) су, штавише, идентична аналогним тактовима из првог дела (т. 1, 2, 3), с тим што им, на почетку трећег дела, непосредно претходи својеврсно језгро ‘збира’ два тонална нивоа (in A и in As), којима се, респективно, карактеришу почетна и завршна музичка тишина дела у целини.

Пример 2. *Play Strindberg*, последњи сазвук у т. 32 и т. 33

Tempo primo
Lento. Molto tranquillo

Vn. I *pp* *sempre molto legato*

Vn. II *pp* *sempre molto legato*

V-la *pp* *sempre molto legato*

Vc. *pp* *sempre molto legato*

Иначе, тонални ниво трећег дела првог става усмерава се ка молском потенцијалу сфере in D, такође садржаном у поменутом акордском агрегату. Овај део става протиче у хармонијама које се и овде, као и у првом делу, доимају као ‘колористичке јединице’ тишине, али које јој сада придају унеколико другачији антиципативни смисао него у првом делу. Наиме, својим широким слогом и мирним колористичким преливањима, који сада имају за собом искуство ‘сведочења’ о наглом пробијању спорења пре свега између прве и друге виолине, а потом и уз изразитије учешће виоле – што је све садржај средњег дела става (т. 20–32) – ове хармоније уносе у звучни простор свог иначе спорог музичког времена онолико ‘ваздуха’ колико је потребно да тај простор прошире до готово амбијентално отвореног. Јер, утихњавањем у смислу *decrecendo al niente*, сугеришу померање линије хоризонта; и оног унутрашњег – психичког, емотивног, и оног спољашњег – потенцијално догађајног. Сугеришу померање и у дубину и у даљ: од нејасних унутрашњих слутњи и наговештаја с почетка става, до ишчекивања конкретног, спољашњег догађања, на крају става.

Пример 3. *Play Strindberg*, последња 4 такта првог става

Tempo primo

Lento. Molto tranquillo

48

Vn. I

Vn. II

V-la

Vc.

decrescendo al niente

decrescendo al niente

decrescendo al niente

decrescendo al niente

Тако, мада остварена истим средствима, музичка тишина оквирних делова првог става Квартета није сасвим иста у значењском смислу. Она је драмски суптилно изнијансирана управо посредством његовог контрастног **средњег одсека**. Наиме, музички садржаји путем којих у овом одсеку инструменти експлозивно ступају у кратку, али готово ексцесну међусобну расправу, као да обелодањују узаврелу латенцију почетне тишине става. А будући да се завршни одсек става такође одвија у тишини, могли бисмо рећи да се ова оспољена латенција доима као један специфично материјализован моменат трајања музичке тишине успостављене на самом почетку Квартета. Јер, садржаји те расправе нису ову тишину поништили, већ су јој се заправо вратили. Али тиме што њихов повратак тишини, њихово нестајање у њој, то јест претварање у њу започиње са три такта идентична самом почетку става, метафорички указује не само на то да се у почетној тишини става нешто слутило него и да је *сукоб* то што се слутио. Односно, указује на садржаје који су већ од првог момента те тишине у њој тињали, али су разоткривени тек у средњем одсеку. Зато, када се после завршетка тог одсека тишини врате, они је значењски мењају јер, мада поново скривени, поново у тишини, они ипак уносе у њу искуство свог претходног значења и тиме наговештавају основни *правац* наредних музичких збивања, степен њиховог заострења, а тиме и ишчекивање ‘догађаја’ које ће се и испунити у трећем ставу Квартета. Зато та ‘друга’ тишина овог става и јесте различита од његове ‘прве’ тишине.

У драмском континуитету са тишином првог става налази се и звучна тишина **завршног одсека другог става** (Coda, т. 65). Она се постиже првенствено путем артикулације. Њоме се, наиме, уз нијансирање динамичких вредности, остварује карактеристична промена звука, којом се,

мада није суштинска, у извесном смислу мења фокус наше дотадашње звучне перцепције овог става ка чујењу тог звука као тишине.

Реч је о ситуацији у којој друга виолина и виола излажу основни материјал става – остинатну фигуру коју, иначе, исти инструменти износе и током става у целини: као осмотактну рондо тему (посреди су одсеци **a** укупне форме става **a b a b a b' b' a Coda**) чији је слој и остинатни педал у виолончелу, а која се надграђује певљивом темом играчког потенцијала у одсесима **b**.¹ При томе одсеци **a** протичу у артикулацији *pizzicato* и тихој динамици (*piano*), а одсеци **b**, у артикулацији *arco*,² и полутихој динамици са крешендо нијансама у оквиру ње и завршним декрешендом.

Међутим, та остинатна фигура се у коди мења. Она је сада лишена тонских висина и своди се на свој ритмички садржај, који инструменти (друга виолина и виола!) изводе на начин удараљки (*quasi percussione*). Виолончело при томе не напушта област тонских висина, а и ритмичке вредности педала у његовој деоници остају непромењене у односу на прву и четврту појаву одсека **a**, и прву и другу појаву одсека **b**. Све се то одвија у динамици *mezzopiano* (друга виолина и виола) и *piano* (виолончело), завршно усмереној ка доњем прагу чујности.

Пример 4. *Play Strindberg*, други став, од такта 65 до краја

Allegretto

Поменуто укидање тонских висина управо у коди овог става карактеристично је као моменат прелажења из поља певности у поље импулса, из простора тона у простор ритма, у крајњој линији из области психолош-

¹ У одсеку **b'** (т. 41), остинатна фигура је у виолончелу ритмички измењена двоструком диминуцијом четвртинског пулса из прве појаве одсека **a**, тј. диминуцијом осмина из његове друге појаве.

² С тим што виолончело наставља у пицикату, све до **b'**, када се артикулација мења у *arco*.

ког времена једне конкретне, готово жанровске ситуације другог става, у област њеног онтолошког времена. Све до коде, онтолошко време протиче паралелно, чак и преклапајуће са временом конкретне ‘жанр сцене’. Кад се од ње одвојило напуштањем области тона, када је, дакле, ‘жанр епизода’ утихнула, односно када је, тиме, психолошко време става завршило свој конкретни ток, остао је његов онтолошки ‘*cantus firmus*’, оличен ритмичким садржајем остинатне фигуре.

С једне стране, тим напуштањем тонских висина, њиховим ‘прелажењем’ у импULSE који и сами нестају у све тишој динамици, музички ток овог става излази не само из времена конкретног збивања већ и из његовог простора. С друге стране, међутим, истовремено су у деоници виолончела задржане тонске висине те остинатне фигуре, чиме се ствара паралелан утисак о својеврсној екстензији ове ‘жанр сцене’. Утисак о томе да она ипак још увек није закључена, односно да се њен драмски потенцијал – који је, иначе, везан за лик Лауре – у ствари само преноси у збивања која ће непосредно уследити, и то као њихов кључни генератор и учесник.

Стога се, након почетка **трећег става**, описана ‘сцена’ тишине другог става Квартета још недвосмисленије доима као тишина. Јер, готово експресионистички вехементан у свим музичким параметрима, трећи став који, иначе, потиче из музике коју је Ивана Стефановић компоновала за други чин Стриндбергове драме, доноси снажан контраст у односу на претходни став. Тиме завршну тишину тог претходног става значењски ‘накнадно’ спецификује као латентну антиципацију жестоког сукоба главних протагониста; као тишину која је у ствари подмукло играчка, негативно жанровска. А да управо она стоји ‘иза свега’ у драматургији Квартета, открива њен ‘остатак’ на завршетку трећег става (т. 98–102), оличен трансформисаном, помереном остинатном фигуром из претходног става. Њен траг се овде препознаје у осминском мотиву на тону *c*, који задржава *pizzicato* артикулацију и тиху динамику првобитне појавности те фигуре, али постаје нешто *gruio od ње* пре свега путем метричких промена. Реч је о неозначеној хоризонталној полиметрији у оквиру такта $4/4$,³ током које се фигура осипа а при томе и искривљује свој примарно играчки модус кроз реалан метрички след $3/4 - 4/4 - 3/4 - 5/4$.

³ У првобитном облику, фигура се излаже у такту $6/8$!

Пример 5. *Play Strindberg*, т. 98–102

Allegro molto

98

Vn. I pizz. *p* arco lunga

Vn. II lunga

V-la lunga

Vc. pizz. *p* lunga

На тај начин ова фигура постаје оно што је латентно можда увек и била: узрочник сукоба и ‘поремећени’ учесник у њему. Јер, фигура излази из тог сукоба управо путем удаљених асоцијација на елементе акордске тишине првог става, асоцијација које се у трећем ставу јављају у виду кратких пијанисимо усека (попут оног у т. 40–46), као и у претежном звучном окружењу завршног дела става (т. 80, *Molto meno mosso, sostenuto*). У њему, сегменти са тихом динамиком, уз тремола, *quasi glissanda*, потом и пулсирање тона *a* у пицикату друге виолине (т. 90–92), граде тиху звучну раван у којој ће – управо из те репетиције тона *a* – своју нит извући остинатна ‘иконица’ другог става, сада измењена, ‘искренута’, заправо разоткривена, и у тој равни оставити свој траг.

Непосредна последица тог трага и те тишине је и карактер тишине у **четвртном ставу** Квартета. Овај став, иначе, почива на теми у виолончелу која се својом изражајношћу и кантабилношћу противставља свом непосредном окружењу, оличујући Капетана као другог кључног протагонисту драме. То окружење је претежно представљено тихим динамичким вредностима и динамичким нијансама лежећих тонова у осталим инструментима, на сазвучима који се углавном састоје од терце и секунде, а који у својим истрајавањима, малим помацима или кратким репликама на исказ виолончела (нпр. т. 15–25), ‘проклизавају’ од почетног *a*-мола до завршног *As*-дура.

У односу на такав звучни контекст, доминирајућа линија виолончела се вишеструко доима: као садржај који је том контексту паралелан, који, дакле, има сопствени идентитет; као садржај који том контексту органски припада – на шта упућује одређени степен неусиљене, природне интегри-

саности материјала у виолончелу и поменутих реплика у осталим инструментима квартетског ансамбла, али и као ентитет који, истовремено, тог контекста настоји да се ослободи. То је пак предочено излагањем теме из области **a**-мола, њеним понављањем, узалудним покушајима одржања свог идентитета у оквиру **As**-дура као новог тоналитета (у који се, иначе, из **a**-мола иде наниже, 'пада'!), као и исходом те ситуације који доноси завршну дезинтеграцију теме, уништење њеног идентитета путем њеног утапања, 'претварања' у тонични акорд **As**-дура.

Пример 6. *Play Strindberg*, последњи став, од т. 41 до краја

Moderato

The musical score is for a string quartet, consisting of Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-la), and Cello (Vc.). It is divided into two systems. The first system covers measures 37 to 44, marked 'Moderato' and 'meno mosso'. It features a decrescendo in all parts, with the cello playing a rhythmic pattern. The second system covers measures 45 to 48, marked 'poco a poco allarg. e decresc.' and 'al niente'. It features a sustained chord in all parts, with the cello playing a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like *pp*, *poco a poco allarg. e decresc.*, and *al niente*.

На тај начин, укупан музички ток става одвија се кроз два истовремена, међусобно зависна контрастна слоја: један, који је представљен експресивном темом у виолончелу, и други, њеним хладним окружењем. Карактер једног слоја, при томе, појачава карактер оног другог. Јер, тиха

основа над којом се излаже мелодија у виолончелу умногоме се перципира као тишина управо захваљујући томе што својим музичким атрибутима тишине појачава изражајност мелодије виолончела. Али истовремено, управо тиме појачава и њену изолованост, усамљеност, прогнаност која, опет, повратно, интензивира утисак о постојању тишине; о *іроїнаносіи као іііііііііі*. Оба слоја се на крају стапају на тоници **As**-дура, у најтишој динамици и декрешенду *al niente*.

Тиме се образује круг са закључном тишином првог става Квартета. Сукоб, дакле, може поново да почне. Као 'вечни' сукоб полова, мајчинства и очинства, као драма неке друге породице, драма са истим исходом али на још можда и разорнијем нивоу, сваки пут у стрмијем паду, ближем бездну. Play Strindberg...

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ

KARA-PEŠIĆ, Ana. "Only Silence is Rich. A Conversation with Ivana Stefanović." *New Sound International Magazine for Music* 14 (1999): 7–16.

STRINDBERG, August. "The Father." Y: CARLSON, Harry G. (transl./ed.). *Strindberg: Five Plays*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press (1983): 19–62.

Mirjana Veselinović Hofman

TOWARDS A BOTTOMLESS PIT: THE DRAMATURGY OF SILENCE IN THE STRING QUARTET *PLAY STRINDBERG* BY IVANA STEFANOVIĆ

Summary

This paper deals with some aspects of the materialization of silence in Ivana Stefanović's string quartet *Play Strindberg* (1993). Based on August Strindberg's drama *The Father*, it consists of an autonomous whole with its own narration which I explore as being rooted in silence. Thus, the quartet is analyzed and elucidated from the perspective of *musically articulated* silence whose concrete and particular incentive is pinpointed here in a scene at the end of the second act of Strindberg's drama. That scene is considered and proved to be the core of the musical dramaturgy of the quartet, given the nature of that silence as the silence of a latent conflict, anxiety, dark forebodings and expectations, which functions as a means of the musical portrayal of the characters and the irrevocable tragedy of events.

Key words: Ivana Stefanović, musical silence, August Strindberg, string quartet *Play Strindberg*.

РАДОШ МИТРОВИЋ*

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ОСНОВНА РАЗМАТРАЊА ПИТАЊА ТЕМПОРАЛНОСТИ УНУТАР КАМЕРНЕ ОПЕРЕ ПЕТРОГРАД И КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА АНДРЕЈА БЕЛОГ

САЖЕТАК: Роман *Петроград* Андреја Белог заснован је на специфичној темпоралној манипулацији. Структура дела подразумева укрштање дивергентних временских линија и креирање својеврсне „менталне игре“ и хаоса, који јесте еквивалент самој радњи и контексту у коме се она дешава. Иако је оперско дело грађено на основу компринованог либрета који прати линеарну наративну логику, Бранка Поповић успоставља музичке корелације са принципима структуралног организовања књижевног дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Петроград, Андреј Бели, Бранка Поповић, камерна опера, темпоралност, наративност.

Камерна опера *Петроград*, Бранке Поповић,¹ базирана је на тексту Андреја Белог (Andrei Bely), који у формалном смислу проблематизује питање дихотомије времена/простора, а у садржајном расправља о питањима идентитета и идеологије појединца. Међутим, оно што је кључно, јесте да се у самом приступу писању препознаје поетичка основа Белог која подразумева успостављање везе између књижевног језика и музичке уметности. Наиме, повезаност музике, времена и покрета (трајања), јесте кључно за метафизику Белог (Гинк 1997: 290). Опера пак остварује везу између градње музике и наративног принципа романа. Тиме се успоставља вишеслојна корелација, између различитих елемената који граде дело.

* Студент друге године докторских студија музикологије на Факултету музичке уметности у Београду.

¹ Премијера дела је одржана 19. 6. 2012. године у Дому омладине у Београду.

*Наративна нелинеарност структуре романа Петроград
и импликације њиховог организовања дела*

Роман *Петроград* обухвата период предреволюционарних година у Русији и разматра тадашње друштвене конфликте, одсликавајући атмосферу конфузије, хаоса који се налазио иза привидног стања *status quo*. Сукоб две генерације које су представљене ликовима младог револуционара Николаја Аполоновича и његовог оца, Аполона, кога он по налогу организације мора да убије, јесте, заправо сукоб две опозитне идеје о животу и места субјекта у њему. Радњу приповеда наратор неконзистентним дискурсом описујући догађаје, компримоване у временском периоду од 24 сата, колико је потребно механизму бомбе, коју је Николај поставио, да се активира. Наизглед једноставна радња романа замагљена је неухватљивошћу структуралних нити, услед формалне организованости која, заправо попут Адорновог *одслика*, репрезентује *zeitgeist* Петрограда 1905. године. Бели тако, пре Џојса (James Joyce) уводи у литературу идеју *шока свесџи*, тј. колебања између свесног и несвесног, с тим што оно, код Белог, поред естетичке има и функционалну улогу.

Кључна идеја романа Андреја Белог јесте бинарно опонирање два принципа, тј. две парадигме, рационалног и трансцендентног. Ове дивергентности суочене су на више планова, а притом аутор не даје предност ниједној од ове две *идеје*. У првом слоју, тај сукоб се проналази на нивоу саме радње, у којој је проблематизован генерацијски јаз, као и непомирљиви односи онога што се стереотипно разуме као рационалност западне културе, коју репрезентује искусни Аполон Аполонович, коме се привиђају чак геометријске фигуре услед психолошког поремећаја, и ирационалности младог Николаја, који верује у утопију и за кога се везује тзв. *источњачки* начин посматрања света. Овај однос је архетипски, а представља антиномичну слику која доминира Петроградом, као градом који је такође саздан на дивергенцији, с обзиром на то да се географски налази на истоку, али је културно *окренути* Западу. С друге стране, ове готово идеолошке неусаглашености пренесене су на ниво саме формалне организације наратива. Наиме, Бели замагљује границе реалног и фиктивног, тј. рационалног мишљења и интроспективног промишљања самог наратора. Дакле, двострука слика: наратора који је наводно део реалности, али и фикције, и његове приче, тј. *de facto* фикције, али, чини се и реалности, додатно је замагљена самим нараторовим нелинеарним дискурсом. Он креира „паралелне временске континууме, који бивствују самостално, у исто време, кореспондирајући међусобно, пружајући панорамску слику свести заједно са подсвесћу, која је често непрепознатљива.“ (MALIĆ 1998: 87). Заправо, и унутар нараторовог излагања и у оквиру деловања ликова, присутна је константна децентрираност тока мисли. С друге

стране, елусивност идеја и самог садржаја постигнута је, пак строго организованом формалном структуром која рачуна на звучност речи и музикалност реченичног тока, уз прецизну ритмику текста која се уодношава за његовом значењском димензијом. То својеврсно хронотопско ишчашење Бели назива „менталном игром“ (према MALIĆ 1998: 87). Заправо, у роману не постоји ниједно *чисто стање свесћи*, било оно емпиријско или базирано на трансценденцији. У основи овакве наративне конфузије јесте њена семантичка веза са централном платформом на којој се одиграва сама радња, репрезентована Петроградом. Наиме, Петроград је једина *сићурносћ* унутар романа, тј. *реални објект*, који јесте позорница на којој се дешавају историјски, генерацијски и лични сукоби, али је и субјект, с обзиром на то да његова инфраструктура *активно* фигурира у самој радњи. Чини се, стога, да се размишљања Андреја Белог могу повезати са социолошком психологијом његовог савременика Георга Стимела (Georg Stimmel).² Наиме, говорећи о утицају метропола на психолошку перцепцију оних који у њој живе, Стимел наводи:

„Психолошка основа на којој је метрополитска индивидуалност саздана, јесте базирана на интензификацији емоционалног живота услед континуираног колебања између екстерних и интерних стимулуса [...] [Човеков] ум је стимулисан разликама између садашњих и импресија које су се већ десиле. Дуге импресије, њихове незнатне разлике, регуларност њиховог тока и контраст, захтевају мање менталне енергије од оне која је потребна за брзо сагледавање променљивих слика, уочавање разлика које се примећују на први поглед, и спремност на неочекиване насилне стимулусе.“ (2002: 11).

Бели на готово идентичан начин поставља концепцију развоја романа, и логику према којој мизансценска метропола дефинише и менталне реакције и психолошка стања протагониста. Ауторова симболистичка, санолика визија света између свесног и несвесног, у случају романа *Петроград* има, дакле, и своју *рационалну* оправданост, која се ослања на актуелне социопсихолошке поставке.

Темпорална нелинеарност се, дакле, може сагледати из различитих углова, а њена форма посредством увида у дивергентне слојеве саме структуре и организације наратива унутар романа.

² Литерарни теоретичар Лојд Ценевив успоставио је конекцију између Стимелових размишљања и дела Марсела Пруста (Marcel Proust) и Вирџиније Вулф (Virginia Woolf) (LOYD 1993).

*Корелације између организације темпоралности
у роману и опери Бранке Појовић*

Оперски либрето редефинише комплексну структуру романа, кристалишући срж драматске основе.³ Компримован текст је тако заснован на линеарном и логичном следу догађаја, те се као резултат добија традиционална оперска структура. Међутим, ауторка задржава и одржава везе са литерарном основом реферишући на њену темпоралну вишеслојност музичким средствима. С друге стране, с обзиром на то да је задржан лик наратора, проблематизује се и однос између протицања *спољашње* и *унутрашње* времена.

Спољашњи проток времена подразумева, адорновски речено, *објективистички* приступ у музици. Наиме, музички мотиви у опери су често сведени на својеврсно ритмичко *скицирање* реченица у деоницама ликова (Пример 1), док наратор има нешто експресивнију улогу (Пример 2). Управо је наратор кључна фигура, која представља спону спољашњег света у роману и спољашњег света у *односу на* роман. Наратор субјективно посматра, наводно *објективно* стање ствари, чиме је он у исто време и изван и унутар самог наратива. Тиме се проблематизује и лакановско питање дијалектичког односа логичког и хронолошког времена. У том смислу, лик наратора јесте основна драматуршка фигура, док су остали део његове приче. Стога се уочава дискрепанција између музичког третмана главних протагониста романа и главног протагонисте опере. Такође, како и сама ауторка напомиње, основни метод грађења опере заснован је на редукцији, која може да се региструје унутар различитих слојева композиције. Међутим, иако редуковане, те структуре имају директан пандан са начином на који је и роман конципиран. Тако нпр. ритам остаје примарни конституент тока (Пример 3), као својеврсни еквивалент ритмичком слоју самог романа. Занимљиво је у том контексту направити одређену паралелу са поетичким становиштима самог Андреја Белог који наводи:

„Време је есенцијални формални елемент музике, уздижући значење ритма на примарно место. Поезија уједињује формалне услове темпоралних и спацијалних форми уметности, посредством самих речи. Речи медијаторски репрезентују. Управо је то слабост поезије.“ (MAUS 2000: 77).

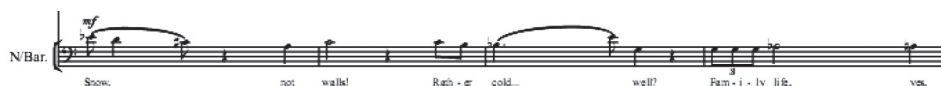
Ауторка, чини се, дели такво становиште, служећи се кохезивном снагом ритма као примарним елементом градње композиције. С друге стране, такво разумевање ритма указује на идеју огољавања литерарног дела на његове рудиментарне елементе који чине основу линеарног протока радње и принципа формалне организације.

³ Либрето је припремила Александра Секулић.

Пример 1. VI сцена, тактови 1111–1114



Пример 2. IX сцена, тактови 1531–1534



Пример 3. Пролог, 24–30, типичан пример доминације ритмичког у делу



Такође, значајно је истаћи да је, према речима саме ауторке, либрето изграђен на принципу *reenactment*-а, те ликови нису карактерно издиференцирани, играјући, заправо *улоу улоје* „Петроградске стонове“⁴. Они су *једни од*, а њихове судбине архетипске представе, које, иако ограничене конкретним контекстом, не зависе од временског, тј. *историјској пројекцији*. Другим речима, њихове судбине јесу мултипликоване до *н*-тог степена, а они су само, постмодернистички схваћени субјекти, а не индивидуе, тј. из перспективе јунговске психологије, део су *колективне* у оквиру кога је *индивидуално* доведено у питање. Управо стога, општа музичка репетитивност и *једноличност*, која је заступљена приликом појаве ликова, сугерише такву њихову позицију, која је неиздиференцирана, и која подразумева бивствовање у, идеално схваћеној, *неограниченој њеморалности догађаја*. То, међутим, не подразумева статичност, већ напротив својеврсни *приказ*, или дистанцирани *поглед*, на *објективизирану динамичност*.

Темпорална неизвесност у роману, која се односи на фиктивно стање временске неухватљивости, али и реално стање контекстуалног времена унутар којег се радња одвија, симулирана је вишеслојношћу временске овојнице оперске драме. Споменути однос наратора и ликова, и њихово омузикаљење, два су основна слоја, међутим, обједињујући елемент јесте

⁴ Бранка Поповић се служи латинским називом *myriapoda*.

електронски медиј који представља заправо ону константу и ону доминантност коју има град у самом роману. Према речима композиторке, електронски медиј је састављен од семплова: „то су превасходно статични звучни објекти, као какви звучни облаци, кроз које се повремено пробијају речи – *lorem ipsum dolor sit amet, consecetur adipiscing elit* и *revolution – evolution* или шапат, који је такође у основи статичан, али садржи у себи одређену врсту ритмичности“ (Роровић 2013: 37). Може се рећи да је у питању фон, тј. у темпоралном смислу, временски континуум који, иако се не пројављује у звучном смислу као константа, обухвата, на вишем нивоу, све елементе који граде дело. Композиторка се, заправо поиграва са различитим видовима темпоралности у музици, задржавајући својеврстан *објективистички* поглед на само дело.

С друге стране, таквим приступом, ауторка алудира и на основну поетичку концепцију дела, које је, иако засновано на наративи, заправо скуп идеја, које су посматране независно, чак и од самих протагониста. Иако се појављују конкретни догађаји, они се догађају у апстрактном свету који је временски и просторно лоциран иза објективне стварности. Самим тим он има сопствене законе и логику узрока и последица, који се разликују од рационално објашњивог света.

Треба напоменути да је у погледу овога, Бели проналазио инспирацију у делима Павела Флоренског (Павел Александрович Флоренский), који уводи категорију *дантеевско-иџоломејској времена*, а које подразумева другачију перспективу која превазилази границе између стварног и илузорног (МАЛИЋ 1998: 92) У оквиру оваког гледишта, питање простора и протицања времена не одговара традиционалном погледу на те категорије. „У таквом свету, конкретне ствари постају апстрактне, а детаљи [...] су синтетизовани. У питању је гледиште са платонистичком, идеалистичком овојницом, која трансформише материјални свет у рефлексije идеја.“ (МАЛИЋ 1998: 92).

Управо стога, сам наратив *Петрограда* је посматран кроз призму света идеја, које не подлежу драматуршкој обради, већ пружају могућност *контемплације* над њима. Музика зато прати проток тих идеја временском циркуларношћу, док се права драматургија одвија у оквиру самог начина наративе. Може се стога рећи да је у питању линеарно протицање времена, које прати *нелинеарност самих идеја*. Дакле, услед изостанка традиционалне наративности, изостаје и традиционална музичка драматургија, чиме се постиже еквивалентност између поетичких оквира романа и идеје темпоралности унутар њега, и начина структурисања камерне опере *Петроград*.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЕЛИ, Андреј. *Петрoбург*. Београд: Аед студио, 2006.

BANJANIN, Milica. "Of Dreams, Phantoms, and Places: Andrey Bely's Petersburg." *The International Fiction Review* 10/2 (1983): 98–103.

BEMONG, Nele and Pieter Borghart. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope. Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010.

CURRIE, Mark. *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press LTD, 2007.

FINK, Hilary. "Andrei Bely and the Music of Bergsonian Duration." *The Slavic and East European Journal* 41/2 (1997): 287–302.

GEROULD, Daniel C. "Russian Symbolist." *Performing Art Journal* 3/2 (1978): 25–29.

LOYD, Genevieve. *Being in Time, Selves and Narrators in Philosophy and Literature*. London: Routledge, 1993.

MALITI, Eva. "The World of Novel 'Petersburg' by Andrei Bely". *Human Affairs* 8 (1998): 85–96.

MAUS, Derek. "Space, Time and Things Made 'Strange': Andrei Bely, Pavel Filonov, and Theory of Forms." *Studies in Slavic Cultures* 1 (2000): 77.

POIDEVIN, Robin Le (ed.). *The Philosophy of Time*. New York: Oxford University Press, 1993.

POPOVIĆ, Branka. *Petrograd, Kamerna opera, Teorijska studija o doktorskom umetničkom delu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2013 (neobjavljen tekst).

POPOVIĆ, Branka. *Petrograd, Kamerna opera*. Beograd, 2013 (neobjavljena partitura).

RUSSELL, Sandra Joy. "The City as Dialectic: Andrey Bely's Creative Consciousness, its Nietzschean Influence, and the Urban Centre in Petersburg." *Transcultural* 1/4 (2011): 31–46.

STIMMEL, Georg. "The Metropolis and Mental Life." Y: WATSON, Sophie (ed.). *The Blackwell City Reader*. Oxford: Blackwell, 2002: 11–19.

Radoš Mitrović

BASIC CONSIDERATIONS OF THE ISSUES OF TEMPORALITY IN THE CHAMBER OPERA *PETERSBURG* AND THE LITERARY PIECE BY ANDREI BELY

Summary

The paper considers the relationship between the novel *Petersburg* by Andrei Bely and the chamber opera of the same name by Branka Popović. The focus is on establishing the connections between the treatment of temporality in the novel and equivalent procedures in the music piece. Actually, the novel *Petersburg* is constructed on the basis of the idea on the non-linear motion of different temporal lines. Thus, there are multiple layers inside the structure of the piece achieved by different ways of conducting narration and different perspectives that are intertwined. Narration is based on the principles of the *flow of consciousness*, i.e. on a constant borderline between the conscious and the unconscious, which is often blurred. Petersburg remains the only *object* as well as the *subject* which exists *beyond* what the plot represents. Actually, such a seemingly confusing structure is the equivalent of the *zeitgeist* of the pre-revolutionary Russia. On the other hand, inside the composition of Branka Popović, which is constructed on the basis of a linear narration, we can establish relations with the ways

of structural shaping of the novel. The piece is based on a general reduction which has multiple layers. The electronic medium presents a temporal continuum which unifies, like Petersburg in the novel, the piece. The narrator is given music whose vocal technique resembles arias to a greater extent and stands as a certain antipode for other characters who do not have differentiated features and who are represented by rhythmical repetitions, which is an expression of their *closedness* inside the unseen historical temporality. In that way, like Bely, Branka Popović also counts of what the Russian writer called the “mental game”.

Key words: Petersburg, Andrei Bely, Branka Popović, chamber opera, temporality, narration.

МИЛЕНА С. ЗОРИЋ

Универзитет у Новом Саду, Висока школа струковних студија за образовање васпитача
Оригинални научни рад / Original scientific paper

СЛАВЕНИЗМИ КАО ВИД КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА ВАРАЛИЦА У СТЕРИЈИНИМ КОМЕДИЈАМА *ЛАЖА И ПАРАЛАЖА И ПОКОНДИРЕНА ТИКВА**

САЖЕТАК: У овом раду посматрају се славенизми и њихова употреба у комедијама *Лажа и паралажа* и *Покондирена тиква* Јована Стерије Поповића, пре свега у домену карактеризације ликова варалица и грађења комичних забуна. У фокусу су такозвани парови варалица: барон Голић и Мита, с једне стране, и Ружичић и госпођа Мирић, с друге. Циљ рада је, између осталог, и утврдити може ли се између ова два пара повући чврста паралела. У раду се, притом, полази од претпоставке да је Стерија у својим раним комедијама славенизме користио као особен вид углавном негативне карактеризације ликова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: славенизми, Јован Стерија Поповић, *Лажа и паралажа*, *Покондирена тиква*, карактеризација.

Стваралачким опусом Јована Стерије Поповића (1806–1856) бавили су се многи, а међу њима и најзначајнији проучаваоци српског језика, књижевности и драме.¹ Ипак, овај значајни писац и културни посленик XIX века још увек није добио монографију посвећену језику својих дела,

* Овај рад је написан као део докторске дисертације *Славенизми и књишке речи у драмским делима Јована Стерије Поповића – трагедије и ране комедије*, под менторством проф. др Љилане Суботић, за чију израду је Сенат Универзитета у Новом Саду дао сагласност 13. 6. 2011. године. Истовремено, рад је и део пројекта *Речник славеносрпског језика* Одељења за књижевност и језик Матице српске, чији је руководиоца проф. др Љилана Суботић.

¹ У неколико наврата објављивани су зборници радова посвећени овом писцу. Последњим је 2007. године обележена 200-годишњица рођења и 150 година од пишчеве смрти. Уредник зборника је академик Љубомир Симовић (2007), а радови објављени у њему сублимирају добар део онога што је до сада писано о Стерији. Сличним пригодама настали су и следећи зборници: Миљковић, Ђоковић 1956; Миличевић 1965; ANĐELKOVIĆ, THOMAS 2006. Није мали број ни монографија које се баве делом Јована Стерије Поповића, а само у последњој деценији изашло је неколико веома значајних – Анђелковић 2003; Ромчевић 2004; Радоњић 2006; Анђелковић 2012.

вероватно због велике писане заоставштине која сеже у различите жанрове (драмска дела, поезија, правни списи, преписка која је иза њега остала). Осим два рада посвећена Стеријином књижевнојезичком идиому² у целини: краће студије Питера Херитија (HERRITY 1981a) и студије Братољуба Клаића (1972) у којима се испитује језик неких Стеријиних комедија у контексту извођења на сцени (посебна пажња посвећена је изговору и акценту) – с лингвистичког аспекта до сада је систематски највише проучаван Поповићев рад на терминологији српског језика XIX века, а у том светлу и његов ангажман у Друштву српске словесности, као и сложени, амбивалентни однос према Вуку Стефановићу Караџићу и његовом реформаторском раду.³

Одговор на питање *Којим је њо језиком њоворио Стерија* даје проф. Љиљана Суботић у свом истоименом раду (2006). Анализирајући неколико одломака из жанровски различитих Стеријиних текстова (*Природно њраво*, *Скендербеј* и *Даворје*), она доказује да је Стерија користио језик који је у науци крајем 80-их година XX века препознат као доситејевски⁴, јер управо је Доситеј Обрадовић у свом *Писму Хараламџију* позивао да се пише народним језиком.

Као основну разлику између славеносрпског и доситејевског језика Павле Ивић истиче однос према елементима уношеним највише из руско-словенског језика, али и из руског књижевног језика XVIII века и прве половине XIX века, па чак и из српскословенског језика, као језика старе српске књижевности, који су познати и као славенизми⁵. У славеносрп-

² Под појмом *идиом* овде се подразумева сваки појавни облик језика или свеукупно остварење једног језика (говори појединаца, локални језички системи, дијалекти, па и језици).

³ Вид.: Грицкат 1964; Грицкат-Радуловић 2007; Кашић 2007; Младеновић 1988; Суботић 1982; 2007.

⁴ Овај тип језика прецизно је дефинисао Павле Ивић (1990). Многи филолози га означавају и термином *народни језик*, те се и у школским уџбеницима среће тврдња да је Доситеј први писао на народном језику. Прецизније би било рећи, како истиче и проф. Љиљана Суботић, *доситејевски народни језик*, јер би се тиме ставио у опозицију према *вуковском народном језику*, односно према оном језику за који се као језик књижевности залагао Вук Стефановић Караџић (Суботић 2006: 26). Дакле, био је то језик који је одговарао представи тадашњих интелектуалаца о народном језику чији темељ јесте био народни говор, са фонетиком и морфологијом која је подржавала вернакулар, али који је био обогаћен елементима из рускословенског, па и руског књижевног језика, пре свега на лексичком нивоу, и то у врло ограниченом домену апстрактне лексике и терминологије, где су постојале празнине у народном идиому које је требало попунити (Ивић 1990; 2001: 180–185).

⁵ Термин *славенизми* уобичајен је у славистици и пре свега се односи на лексичке позајмљенице из словенских језика. Међутим, посматрани на фону проучавања предстандардне епохе у развоју српског књижевног језика, славенизми имају измењено, могло би се рећи и сужено значење. То су лексичке јединице које су могле бити без икаквих интервенција преузимање из рускословенског, руског и српскословенског језика, али има и оних у којима се препознаје преплетеност црта наведених језика с једне стране и српског народног језика с друге стране, нпр. чувају се фонолошке карактеристике рускословенског језика, док је облички наставак српски народни, и обрнуто.

ском језику су се ови елементи појављивали на свим језичким нивоима – фонетици, морфологији и, наравно, лексици (синтакса је већим делом била под утицајем немачког, односно латинског језика⁶), док Доситеј и његови следбеници ове елементе користе само у горњим слојевима језика, пре свега у домену лексике (Ивић 1990: 7).

Предмет анализе у овом раду јесте управо језичка појава о којој се може говорити као о славенизмима. Притом, анализа неће бити усмерена на фонетски и творбени план, како је до сада уобичајено у науци⁷, већ на њихову функцију у карактеризацији ликова варалица, негативних јунака у Стеријиним комедијама *Лажа и ђаралажа* и *Покондирена њиква*.

Комедије *Лажа* и *ђаралажа* и *Покондирена њиква* Јована Стерије Поповића његова су прва комедиографска дела. Настале су једна за другом, мада је од објављивања *Лаже* и *ђаралаже* (1830. прво издање, 1841. друго) до појаве *Покондирене њикве* (*Предсловије* датирано на 1830, објављена тек 1838) протекло седам година (Лешић 1998: 55, 80–81, 121). Тематски су ове комедије врло сличне: обе представљају комедију карактера, у обе се исмева помодарство, жеља за тим да се буде оно што се није, као и потреба да се по сваку цену побегне из света којем се припада. У обе комедије су женски ликови (Јелица из *Лаже* и *ђаралаже* и Фема из *Покондирене њикве*) ти који, жудећи за нечим новим, наизглед бољим, долазе у опасност да изгубе све што имају. Ови ликови су лако рањиви јер су отворени за оно што је ван зидова који их окружују, и надасве жељни тога. Као такви, они представљају погодне жртве варалицама, чији је циљ да се ухлебе и лагодно дочекају старост животарећи на туђ рачун. Још једна чињеница повезује обе ове комедије – то је оно што се већина проучавалаца Стеријиног дела пита: За кога оне представљају весело позорје? Ни у једној ни у другој комедији брак који се склапа на крају не доноси задовољство обема странама, а варалице не бивају кажњене, већ је допуштено да се само, дословно, извуку са сцене (Милутиновић 2007: 86; Ромчевић 2007: 95; Анђелковић 2012: 202).

У обе комедије јављају се варалице које делају у пару. С једне стране, то су чувени лажа и паралажа – Алекса Никић, алијас барон Голић, и његов ортак, односно слуга Мита, а с друге стране то су госпоја Сара од Младенић и филозоф и славјански поета Свјатозар Розичич, то јест (како се касније сазнаје) бивша куварица код грофа Шварца и отпуштени трговачки

⁶ О синтакси у Стеријином роману *Дејан и Дамјанка* вид. у Суботић 2007.

⁷ Према прегледаној литератури, до сада није детаљније разматрана функција славенизама како у књижевним делима тако ни у осталим жанровима писаним предстандардним књижевним језиком/језицима. Славенизми су до сада посматрани највише са фонетског и морфолошког аспекта, али и то поглавље је далеко од затварања, на пример, хронолошки: Јовановић 1987; Стиловић 1988: 205–210; Стиловић 1992; Зорић 2004; Цветковић 2006; Тумарић 2008.

шегрт Светозар Ружичић. Ова категоризација ослања се на традиционална тумачења ликова у Стеријиним комедијама. Новија тумачења, међутим, иду у донекле другачијем правцу, нарочито у вези са овим другим паром, односно у вези са Саром и Ружичићем из *Покондирене џишке*.

У драматургији је препознато да Јован Стерија Поповић користи језик као средство карактеризације ликова (Ромчевић 2004: 85; Радин 2007: 670).⁸ Притом, чист народни језик, са израженим дијалекатским особинама војвођанских говора, користе они ликови који здраворазумски резонују, који знају где припадају и који су се јасно одредили према свету што их окружује, чувари традиције и реда и поретка патријархалне средине. Такви ликови су Марко и Батић у *Лажи и њаралажи*, као и Митар, Евица, Василије у *Покондиреној џишви*. Наспрам њих стоје ликови чији је језик контаминиран различитим наносима: Јелица из *Лаже и њаралаже*, с бројним германизмима усвојеним у Бечу; Сара из *Покондирене џишке*, с многим галицизмима прихваћеним из ноблес друштва; и њена „ученица“ Фема са својим *микофо* и *алабунар* покушајима француског.⁹ Посебно се издвајају, и чак укупно највише места заузимају, они ликови који користе славеносрпски. То су Алекса и Мита, у *Лажи и њаралажи*, и Светозар Ружичић, у *Покондиреној џишви* (Ромчевић 2004: 70, 88).¹⁰

Најчувенији двојац варалица српске комедиографије свакако чине Алекса и Мита. Њихов језик веома је специфичан – састоји се од два идиома: једним се служе када комуницирају међусобно, а то је српски народни језик са дијалекатским одликама војвођанских говора (на пример *млоџи*, *ојласивали*, *џаки* /одмах/, *желили*, *ниџи*, *џи* и сл.), које су и иначе карактеристичне за Стеријин идиом (HERRITY 1981б: 10), а другим када је присутан неко са стране. Тај други језик пун је различитих славенизама и заправо овој двојци јунака служи као маска пред Јелицом и њеним оцем.¹¹ За тај језик Алекса каже да је „језик славено-сербски, то јест српски, но по

⁸ Ромчевић, уз реквизиту, костим, простор, понашање и радњу, језик сврстава у имплицитно непосредна средства карактеризације, „која се не преносе само вербалним путем, већ рачунају на мултимедијалност драмског текста и његову сценску природу“ (2004: 85).

⁹ Према прегледаној литератури, закључује се да је већина речи преузетих из страних језика у највећој мери адаптирана или искварена (Клић 1961; Радин 2007).

¹⁰ Квантитативном анализом параметра величине дискурса Ромчевић је показао да Алексине и Митине реплике чине готово половину укупног текста, с једне стране, док Ружичићу припада иста количина текста као и Сари, при чему је најзаступљенија Фема са више од трећине удела у укупном тексту.

¹¹ Ромчевић употребу језика у функцији маске дефинише као вербално прерушавање и истиче га као један од најважнијих облика радње код Јована Стерије Поповића (2004: 89). Ана Радин пак указује и на постојање имена-маске у случају Алексе који за себе узима име барон Голић (2007: 671). С тим у вези, славеносрпски који користе Алекса и Мита могао би се окарактерисати као *језик-маска* (курзив М. З.).

Не треба бити зачуђен чињеницом да Алекса користи неупоредиво више славенизама од Мите. Разлог је у томе што Алекса више комуницира ван овог пара, са осталим актерима, док је Митина конверзација мање-више сведена на договарање и дошаптавање са Алексом. Ако треба именовати вођу и доминантнијег у овом пару, онда је то, свакако, Алекса (Анђелковић 2003: 46, 52). Уосталом, он је осмислио како да умире празне трбухе, потенцијално и на много дуже стазе. Међутим, постоји и код Алексе нешто што је, чини се, измакло првобитној идеји којом је писац био вођен при креирању овог лика. Алекса се толико уноси у улогу барона да у једном моменту губи контролу и долази у опасност да Јелица, која је ипак начитанија но што он претпоставља, прозре његову лажну ученост. То се, међутим, дешава само приликом разговора о литератури и при употреби француског – на пољу славјанствовања он је неприкосновен.¹⁶ Дакле, и Алекса (слично Хљестикову из Гогољевог *Ревизора*) мало више улази у своју улогу него што му је то потребно за остварење циљева. Чини се да се барон Голић и њему свидео и да је и њега опчинио готово у истој мери колико и занесену Јелицу.

Како је већ истакнуто, као пандан овом двојцу из *Лаже и њаралаже* издвајани су Сара и Ружичић из *Покондирене њикве* (Анђелковић 2003: 41). Међутим, њихов статус, као и међусобни однос, није тако лако дефинисати. Сару већ сам писац представља као „чанколиза код Феме“, и само толико – о њој се више и не зна (*ИТ*: s. p.). Њен идиом се ослања на кухињу и даље од тога не иде. Тек на крају се објављује да је она била куварица, те да претходно наведени детаљ произлази отуда, а не само из чињенице да је она, попут Мите, увек гладна, како се у литератури углавном наводи (Анђелковић 2003: 42). Сара је једноставно особа која у јелу и пићу заиста види смисао живота, и више јој за срећу не треба. Такође, она је и неко ко, зарад сопствених интереса, подржава Фемину жељу за ноблесом, којем, пошто је слушкиња, истински припада много мање него Фема, која је ипак била *џаздарица*. Додуше, и у вези са Саром постоји једна ситна нелогичност: она је куварица која, када Ружичић на њену идеју да се ожени Фемом каже „Небо плаче, земља се отвара да Хекубу у објатја прими“ (*ИТ*: 44), схвата да он алудира на Фемине године. Такође, нешто касније самостално показује да зна за везу између Вулкана и Венере, при чему врло ефектно Фему пореди са Вулканом, а Ружичића са Венером (*ИТ*: 44).¹⁷

¹⁶ С обзиром на то да је предмет анализе прво издање ове Поповићеве комедије, прича о путовању на Месец и краљици Месеца коју је Алекса морао да „ускрсне“ јер је заборавио да ју је претходно сахранио, излази ван оквира анализе.

¹⁷ Ово би се, истина, лакше могло разумети ако претпоставимо да су тетка и сестрић већ наступали као варалички пар, па је тако Сара, хтела – не хтела, упознала Ружичићев класицистички вокабулар, једнако као и елементарне француске фразе својих некадашњих господара.

Сарина значајна улога јесте та што на сцену уводи Ружичића. Веза међу њима је прилично лабава. У једном моменту Сара каже да му је тетка: „...ја сам слаба жена, немам толико разума и памети, као ви, али сам ваша тетка, мон фрер, а тетке, знате, свуда се умеду наћи, а и треба да се за вас старам...“ (ПТ: 44). У ово се може сумњати, као што се углавном и чини (Анђелковић 2003: 44; Ромчевић 2004: 114), а може се и поверовати, пошто је изречено док су њих двоје сами – дакле, нема разлога да се претварају. Можда је претварање чак важније пред Фемом, која не треба да помисли да Сара у Ружичићевој женидби има лични интерес. А уосталом, зашто би она *морала* да се стара о њему, осим ако је неко за то није задужио. У прилог овоме иду и примери наведени у претходном одељку којима би се могло указати на дуготрајнију везу међу њима – да она већ неко време покушава да га „удоми“ и да је у међувремену усвојила и овладала Ружичићевим класицистичким реквизитама.

Дакле, Сара је та која кује планове, а Ружичић је инструмент који треба да јој помогне да дође до циља. Да ли то онда значи да је Сара она која доминира у овом пару?¹⁸ Међутим, уколико се поштује класицистичка традиција, Сара се може поистоветити са припростим слугом који чини све не би ли његов господар дошао до свог циља, најчешће до руке младе и лепе девојке (Ромчевић 2004: 101). То би могло значити да је Ружичић тај који је све осмислио, а Сара је његов „инсајдер“.¹⁹ Управо је оваква поставка навела многе да Ружичића посматрају у истом фону у којем се посматра Алексин барон Голић. Јер, ако је Голић Алексин лик, креиран за потребе преваре, онда је и песник Розичич Ружичићева улога, креирана из истих побуда (Анђелковић 2003: 46–52). То, ипак, није тако. Ружичић на сцену ступа као класицистички песник, и са ње тако и одлази (Христић 1977: 82; Стојановић 1981: 210, Ромчевић 2004: 114).

Делови када Ружичић говори српским народним језиком нису у истој равни са онима када тако међусобно разговарају Алекса и Мита. Ова двојица се крију и хитро *мењају фарбу*, односно језик, када је неко треће лице у близини. Ружичићеви стихови о браку (ПТ: 37–38, 42), изговорени када је сам на сцени, представљају уврежено хумористично виђење супружничких односа, какво се могло сретати по грађанским песмарицама тога доба. Истовремено, у њима, о једној од својих вечитих тема, кроз Ружичића директно проговара и сам Јован Стерија Поповић (Анђелковић 2003: 51).

¹⁸ У прилог овој тези иде и Ромчевићева анализа просечне дужине реплика којом је дошао до изненађујућег закључка да у *Покондиреној шикви* није Фема апсолутни носилац радње (иако анализа величине дискурса показује управо то), већ је овај комад „поприште сукоба Саре и Митра“ (Ромчевић 2004: 89).

¹⁹ Мада су управо веште слуге често они који својим саветима и домишљањима усмеравају господаре, од античке комедиографије, преко ерудитне ренесансне комедије и комедије дел арте, до молијеровске класицистичке комедије.

Поред тога, то су шалтиве песме са нимало узвишеним садржајем, те им, као таквим, и не припада узвишен стил. Такође, када се шегрту Јовану (односно бединтеру Јохану) обрати речима: „Магарац, шта булазниш!“ (ПТ: 54), он то чини јер је изгубио стрпљење објашњавајући се са њим, и следећу реплику о бурмутици коју треба заложити такође изговара на српском да би брже свршио за њега хитан посао – јер, од тог новца ће дати песме на штампање. У тој истој сцени, Ружичић Јовану кратко каже да он говори на словенском језику, а не на српском: „Безумне, не знаш шта је сладост. То сам славјански казао“ (ПТ: 54). Ова реплика упућује на чињеницу да Ружичић има развијену свест о томе да је реч о два језика, и да свесно бира којим ће се служити. Он бира славеносрпски као језик узвишеног стила који је једино могуће средство за казивање поезије. С обзиром на то да себе види као великог песника и филозофа, славеносрпски је једини језик који је достојан да њиме комуницира са свима, без обзира разумеју ли га или не, плаши ли их такав начин комуникације, као Евицу, или их магнетски привлачи, као Фему.²⁰

* * *

Будући да су *Лажа* и *ѡаралажа* и *Покондирена ѡиква* драмски текстови, славенизми који су овде употребљени не представљају одлику само Поповићевог језика већ су, истовремено, у функцији грађења и карактеризације ликова који их користе. Дакле, посматрани у контексту датог текста, они припадају драмским ликовима, фикцији, а не књижевнојезичком идиому којим се служио један од наших најзначајнијих писаца класицистичке епохе.

Ако славеносрпски у ове две Стеријине комедије посматрамо из перспективе како га користе Алекса и Мита у *Лаж*и и *ѡаралаж*и, јасно је да језик оптерећен славенизмима јесте језик негативних ликова. То је језик опсене, језик којим се служе лажови који се иза њега скривају. Међутим, Ружичићева употреба славеносрпског ипак је нешто другачија. Не може се за њега тврдити исто што и за претходну двојицу. Чини се да је Ружичића у друштво варалица увукла потреба да се повлаче паралеле и да се траже сличности, те да се ствари тако уопштавају.

Алексино и Ружичићево славјанствовање има различите мотиве. Први жели да обмане остале, а други је успео да обмане себе. С тим у вези, ако Ружичића треба поредити са неким од јунака *Лаж*е и *ѡаралаж*е, онда ће то најпре бити Јелица која једино немачки сматра довољно финим и бога-

²⁰ Ни Ромчевић, када говори о техникама карактеризације ликова у *Покондиреној ѡикви*, не наводи језик као имплицитно непосредно средство карактеризације, што иде и прилог тези да славеносрпски језик за Ружичића не представља језик-маску (2004: 116).

тим да изрази своје мисли и осећања какве може имати једна паланачка фрајлица која је пет година провела на заводу у Бечу.²¹ Ни за њу, као ни за Ружицића славеносрпски, такав језик није маска већ део улоге коју она живи, а та улога јој даје за право да мисли да је боља и узвишенија од својих вршњакиња и да јој због тога и припада нешто боље и узвишеније, попут придошлог барона.

Славеносрпски језик који се јавља на Стеријиној позорници помаже превари и обмани утолико пре што се пред њим налазе они који су необразовани, прост свет, и они који се, у жељи да буду нешто друго, дају преварити.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ

- Поповић, Јован Стерија. *Лажа и њаралажа: весело ѡзоришће* / Сочинѣно Јоанномъ С. Поповичемъ. – У Будиму: Словима Кр. Всеучилища Пештанскогъ, 1830.
- Поповић, Јован Стерија. *Покондирена ѡиква: весело ѡзоришће у три дејства* / составлено одъ Иоанна С. Поповича. – У Новомъ Саду: Писмены Павла Јанковића ц. к. Прив. Типографа, 1838.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, Сава. *Драматургија Стеријиних комедија*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2003.
- Анђелковић, Сава. *Стеријиних 80 комичних ликова*. Вршац: Књижевна општина, 2012.
- Грицкат, Ирена. „Покушаји стварања српске научне терминологије средином прошлог века.“ *Наш језик* XIV/2–3 (1964): 130–140.
- Грицкат-Радуловић, Ирена. „Лексикографске иницијативе у првој свесци Гласника Друштва српске словесности.“ У: Симовић, Љубомир (ур.). *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Научни скупови СХVII. Одељење језика и књижевности. Књ. 17. Београд: САНУ, 2007: 689–694.
- Зорић, Милена. „Речник славенизама и књишких речи у делу *Крајка всемирна историја* Георгија Магарашевића.“ *Прилози проучавању језика* 35 (2004): 69–154.
- Ивић, Павле. „Доситејевски књижевни језик између славеносрпског и вуковског.“ *Научни састајанак слависти у Вукове дане* 19/2 (1990): 5–14.
- Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. Прир. Милорад Радовановић. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- Јовановић, Гордана. „‘Славенизми’ у Вуковој преписци.“ У: ЛЕОВАЦ, Славко (ур.). *Зборник радова о Вуку Стефановићу Караџићу*. Едиција Зборници, Књ. 6, Сарајево: Институт за језик и књижевност, 1987: 177–181.

²¹ У Јеличину лектиру ушли су Шилер (Friedrich Schiller), Клаурен (Heinrich Clauren), Сервантес (Miguel de Cervantes Saavedra), Мармонтел (Jean-François Marmontel), Чоке (Johann Heinrich Daniel Zschokke), Коцебу (August Friedrich Ferdinand von Kotzebue), са својим јунацима Мором и Амалијом, Лидијом и Лаузесом и осталим „принцесама и хелдовима“ са чијим животима и љубавима Јелица пореди своју љубав према Алекси.

- Кашић, Јован. „Стеријин рад на књижевној терминологији.“ У: Симовић, Љубомир (ур.). *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Научни скупови СХVII. Одељење језика и књижевности. Књ. 17. Београд: САНУ, 2007: 695–703.
- Клаић, Братолуб. „Језична проблематика у неким комедијама Јована Стерије Поповића.“ У: *Зборник љилоја историји југословенској позоришта 1861–1961*. Нови Сад: СНП, 1961: 73–130.
- Лешић, Јосип. *Стерија грамски писац*. Нови Сад: Стеријино позорје – Прометеј, 1998.
- Милинчевић, Васо (ур.). *Јован Стерија Поповић*. Београд: Завод за издавање уџбеника СР Србије – БИГЗ, 1965.
- Милић, Исидора. „Јован Стерија Поповић у преписци Вука Стефановића Караџића.“ У: Симовић, Љубомир (ур.). *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Научни скупови СХVII. Одељење језика и књижевности. Књ. 17. Београд: САНУ, 2007: 521–537.
- Милутиновић, Зоран. „Меланхолија и хумор Јована Стерије Поповића.“ У: Симовић, Љубомир (ур.). *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Научни скупови СХVII. Одељење језика и књижевности. Књ. 17. Београд: САНУ, 2007: 77–89.
- Миљковић, Бранислав и Милан Ђоковић (ур.). *Књига о Стерији*. Београд: СКЗ–Култура, 1956.
- Младеновић, Александар. „Прилог познавању односа између српскога и славеносрпскога језика у другој половини XVIII и у првим деценијама XIX века.“ *Научни састај слависти у Вукове дане VI/1* (1976): 157–163.
- Младеновић, Александар. „О неким питањима и особинама славеносрпског типа књижевног језика.“ *Зборник за филологију и лингвистику XXI/1* (1978): 93–112.
- Младеновић, Александар. „Напомене о транскрипцији и критичком издавању старих српских текстова из XVIII и XIX века.“ *Зборник за филологију и лингвистику XXII/2* (1979): 95–129.
- Младеновић, Александар. „Прилог познавању значења назива ‘славеносрпски језик’ код Срба у XVIII и у првој половини XIX века.“ *Научни састај слависти у Вукове дане 2* (1982): 13–20.
- Младеновић, Александар. „Стеријина схватања о терминолошком речнику и грађанској ћирилици.“ *Зборник Мајнице српске за филологију и лингвистику XXXI/1* (1988): 137–143.
- Радин, Ана. „Фигуре говора у ‘Лаж и паралажи’ и њихова улога у карактеризовању и постизању смешног дејства.“ У: Симовић, Љубомир (ур.). *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Научни скупови СХVII. Одељење језика и књижевности. Књ. 17. Београд: САНУ, 2007: 665–674.
- Радовић, Мирослав Мики. *Стерија у ојлегалу XX века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине – Матица српска, 2006.
- Ромчевић, Небојша. *Ране комедије Јована Стерије Поповића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2004.
- Ромчевић, Небојша. „Трагички корени Стеријине комедиографије.“ У: Симовић, Љубомир (ур.). *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Научни скупови СХVII. Одељење језика и књижевности. Књ. 17. Београд: САНУ, 2007: 91–96.
- Симовић, Љубомир. „Стерија међу маскама.“ У: *Јован Стерија Поповић: Лаж и паралаже*. Вршац: КОВ, 1997: 5–19.
- Симовић, Љубомир (ур.). *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*. Научни скупови СХVII. Одељење језика и књижевности. Књ. 17. Београд: САНУ, 2007.
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Стиловић, Светозар. *О славенизмима у речнику уз целокупна дела Пејтра II Пејровића Његоша*. Титоград: Црногорска академија наука и умјетности, 1988: 205–210.

- СТИЛОВИЋ, Светозар. *Славенизми у Њећошевим ђесничким делима*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1992.
- СТОЈАНОВИЋ, Миролуб М. „Трагично у ликовима ‘Покондирене тикве’.“ У: *Стеријино дело данас*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1981: 208–215.
- СУБОТИЋ, Љиљана. „Партиципи у функцији термина у књижевном језику Јована Стерије Поповића.“ *Научни састјанак славистиа у Вукове дане* 11/1 (1982): 61–67.
- СУБОТИЋ, Љиљана. „Барокна геометрија реченице доситејевског типа књижевног језика (Стеријин роман Дејан и Дамјанка).“ У: Грковић-Мелџор, Ј. и ур. одбор (ур.). *Синџакичка истраживања (дијахроно-синхрони план)*. *Лингвистичке свеске* 6. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику, 2007: 240–252.
- СУБОТИЋ, Љиљана. „Још једном о Стерији и ‘називословним речима’.“ *Научни састјанак славистиа у Вукове дане* 36/1 (2007а): 215–224.
- ТУМАРИЋ, Љиљана. „Речник славенизама и књишких речи у збирци песама Давор Јована Стерије Поповића.“ *Прилози проучавању језика* 39 (2008): 69–118.
- ХЕРИТИ, Петер [Peter Herrity]. „Језик у делима Јована Стерије Поповића.“ *Зборник Маџице српске за књижевност и језик* XXIX/3 (1981а): 495–501.
- ХЕРИТИ, Петер [Peter Herrity]. „Језик у Стеријиним комедијама.“ *Научни састјанак славистиа у Вукове дане* 11/1 (1981б): 5–11.
- ХРИСТИЋ, Јован. *Позориште, ђозориште I*. Београд: Просвета, 1977.
- ЦВЕТКОВИЋ, Ирена. „Славенизми у Вуковом Српском рјечнику из 1852. године.“ *Зборник Маџице српске за филологију и лингвистику* XLVIII (2006): 95–108.
- ANĐELKOVIĆ, Sava i Paul-Louis Thomas (prir.). *Jovan Sterija Popović – klasik koji nam se obraća*: Radovi sa Međunarodnog naučnog skupa održanog 24. i 25. marta 2006. godine na Univerzitetu Pariz IV – Sorbona. Vršac: KOV, 2006.
- SUBOTIĆ, Ljiljana. „Kojim je to jezikom pisao Sterija?“ У: ANĐELKOVIĆ, Sava i Paul-Louis Thomas (prir.). *Jovan Sterija Popović – klasik koji nam se obraća*. Radovi sa Međunarodnog naučnog skupa održanog 24. i 25. marta 2006. godine na Univerzitetu Pariz IV – Sorbona (str. 17–40). Vršac: KOV, 2006.

Milena S. Zorić

SLAVENISMS AS A FORM OF CHARACTERIZATION OF CHEATERS IN STERIJA'S COMEDIES *LAŽA I PARALAŽA* AND *POKONDIRENA TIKVA*

Summary

This paper analyzed Slavenisms and their use in comedies *Laža i paralaža* and *Pokondirena tikva* by Jovan Sterija Popović, primarily in the domain of the characterization of cheaters and the construction of comical errors. The focus is on the pairs of cheaters: Baron Golić and Mita on the one hand and Ružićić and Mrs. Mirić on the other. The aim of the paper is to establish if a solid parallel can be drawn between these two characters. The paper starts with the premise that in his early comedies Sterija used Slavenisms as a particular form of mostly negative characterization.

Key words: Slavenisms, Jovan Sterija Popović, *Laža i paralaža*, *Pokondirena tikva*, characterization.

ВЕСНА О. МАРКОВИЋ

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

ГОСПОЋИЦИ Л. Д. (ЛЕНКИ ДУНЂЕРСКОЈ)
У СПОМЕНИЦУ – ЧАСНО ЖРТВОПРИНОШЕЊЕ
ЛАЗАРЕВО

САЖЕТАК: У раду је анализирана песма Лазе Костића *Госпођици Л. Д. у спомену*, уз расветљавање односа ритма и теме песме. Указано је на спој елемената који ову песму чини посве јединственом. Такође, разматране су метричке разлике између песама: *Госпођици Л. Д. у спомену* и *Santa Maria della Salute*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Лаза Костић, трохеј, симетрични осмерац, јединство супротности, радосна туга.

Велика је част и одговорност писати о Лазару Костићу, најконтроверзнијем српском песнику: оспораваном и обожаваном, порицаном и опонашаном, ексцентричном, господски рафинираном и народски једноставном, пустом и тврдовратом, страдалном и болећивом. Харизматични дарови његови и особине, наизглед противстављени једни другима, свету паланачком на саблазан, песнику самом на муку доживотну, од једнога су и правог извора, а путевима многим, непојамним, чудним и чудесним, ка једном увиру иду – оригиналном, непоновљивом и непредвидивом бићу песничком, творцу од Творца. Поету разумети и поступке његове предвидети није лако (могуће); Бога и Његово деловање у свету видљивом и невидљивом још теже (немогуће). Створитељ и стваралац опште и делају у свом тајанственом савезу и љубавном односу, силно и непредвидиво (тајно је и непредвидиво деловање силе Божије у песнику, као што је непредвидиво и тајанствено песниково оваплоћавање стваралачке, Божанске енергије у дело). Сетимо се, наиме, да речи: Творац (Бог) и песник (створитељ) имају заједничко језичко порекло: *ὁ ποιητής* (*poietes*) и, како се може запазити, идентичан вид (ΣΤΑΜΑΤΑΚΟΣ 1999: 804).

Велики песнички таленат дар је Творчев и мука творитељева; тешко га је носити, бременитог самим собом и мноштвом других дарова који га прате. Тако је и Костић, један од највећих европских песника, био најобразованији међу српским песницима и један од најученијих људи свога времена. Доктор права, филозоф, врстан есејист, драмски писац, надахнути преводилац, књижевни и позоришни критичар, „највећи полиглота после Доситеја“ (ДЕРЕТИЋ 2007: 149), изванредно је познавао: грчки, латински, француски, немачки, енглески, руски, мађарски... Загледан у лепоту као прави Хелен, зналац, штоватељ и најбољи српски преводилац Шекспира у XIX веку, горљиви љубитељ српства, по природи свога бића био је предодређен да буде многостран и „настран“, експониран и у се затворен, екстатичан и тугом морен... „Хеленизам, Шекспир, српска народна поезија – то су три основне претпоставке Костићевог дела“ (ДЕРЕТИЋ 2007: 150). Да, те три „претпоставке“ представљају природно душевно-интелектуално биће Костићево; међутим, највиша тачка његовог стваралаштва блиста у сусрету са Јединим, а највиши идеал стваралаштва његовог оваплоћен је у лику Пресвете Матере Божије, којој је посветио своје највеће поетско дело и чији је светли лик и у ропцу самртном држао под кошуљом.

Није нам једноставно беседити о било којем поетском остварењу Костићевом, а да не кренемо с конца песниковог стваралаштва – и живота. Разлог томе је његова лабуђа песма – *Santa Maria della Salute*, што је досегла неслућене висове целе једне књижевне епохе и васцеле поезије српске. Рађано у страхотама самомучења, сневано као покора и покајни дуг, донео је престарели песник ово чедо свога духа Матици српској и сам га припремао за штампу, кржаве, искидане душе, док је дух његов већ ходио небесним перивојима. Незнатна и готово неприметна када се појавила, омаловажавана као и њен творац, коме је замерано да је „шарлатан у поезији“ што се „ачи, бенави и геачи“; тридесетак година доцније, *Santa Maria della Salute* привлачи значајну пажњу књижевне критике, а пола века након што је написана, постаје предмет одушевљења и дивљења у бројним, веома исцрпним студијама и монографијама. Чудно је и несхватљиво то што су Костића и његово стваралаштво кудили највећи умови свога времена, перјанице српске филолошке критике (Богдан Поповић, Јован Скерлић, Љубомир Недић, Светислав Вуловић), баш као што су га узнесено хвалили гигантски духови најређих генија (Вељко Петровић, Исидора Секулић, Станислав Винавер, Аница Савић Ребац).

Песник је преминуо, али нису минула његова страдања: он страда и мртав, од оштрине пера немилосрдно уперених у његову слабачку сен, која пребива онамо „где свих времена разлике ћуте“ (*Santa Maria della Salute*, 12. строфа, 7. стих). Ипак, баш некако у то време, не ћути, у свом

прозорљивом расуђивању, једно усамљено и храбро перо. То је чешки научник Јосиф Карасек, који, године 1911, далековидно збори да ће Лаза Костић бити рехабилитован, међу својима, у своме крају и од најмлађих. „Пророк је *иуђин*. Али њејове речи ће се *исјунићи*“. Будући да нам је Карасеково дело недоступно, ово наводимо према истраживањима Владете Јанковића (1969: 4). Ово запажање је истакао и Милош Ковачевић, тумачећи поетизме Лазе Костића (2012: 39, 59).

Анализирајући стваралаштво Костићево и духовно посматрајући личност његову, запажамо дубоку свезу лика и дела песниковог, кроз „јединство супротности“ као врховни принцип његовог стваралаштва, али и као најискренији „modus vivendi“. То је, свакако, могло деловати оцењивачима његовога дела и личности као „контрадикторност“, „шарлатанство“, „ачење“ и „чудаштво“. Међутим, васиону и њена бића, у грчу усхићења, горчина сладости, сумњи, потреса и нераскидиво спаја управо „јединство супротстављеног“, јер и „људи и анђели супротстављени су једни другима, али спојени у јединственоу и сродну слику недоумице“ (АБЕРИНЦЕВ 1985: 261). Тако је и највеће песничко остварење Костићево – *Santa Maria della Salute*, настало управо као оваплоћење животног и стваралачког принципа песниковог, као један метафизички, религиозни поглед на свет, на самом крају живота. Ова песма је стварана скоро деценију и по, поступно, нецеловито, сегментирано – према ранама и боловима који су се нештедимице сустизали; према доживљајима, реминисценцијама, маштаријама, сновима, искушењима, али и дубоким сагледавањима највиших духовних, животних и стваралачких вредности. Молитвена, мелодична, страсна и скрушена, силовито моћна и ангелски нежна, *Santa Maria della Salute* најинтензивније сведочи „јединство супротности“ као силу која је целог живота покретала песника и која, верујемо, покреће васцели свет. „Шта се све није стекло у тој једној песми, које све естетике и књижевне школе, од хеленске до класичне и романтичне, па опет целовитије песничке визије готово да нема у целокупној српској поезији тога доба“ (РАКИТИЋ 2011: 15).

Много је о овој песми писано и промишљано; многе је умове вазнела, многа срца потресала, многе духове инспирисала... Ми пак желимо овде да говоримо и о „другој најлепшој песми“ Костићевој: *Госпођици Л. Д. (Ленки Дунђерској) у сјоменицу*, која је, премда позната и призната, ипак осетно и неправедно, остала у сенци своје велике следбенице. Велика нам је била радост када је, коначно, њена вредност пројављена у најпунијем виду, уврштавањем у блиставу *Антилопију ђоезије српској романтизма* (РАКИТИЋ 2011). Аутори претходних знаменитих антологија (Богдан Поповић, Миодраг Павловић, Зоран Гавриловић) нису јој, чини се, посветили пажњу коју заслужује. *Santa Maria della Salute*, у метричком смислу, представља најизразитију форму српске романтичарске поезије.

Наиме, Костић је лирски симетрични десетерац узео као размер, комбиновао га са каталектичким стихом, те јампски уредио ритам. Песма *Госпођици Л. Д. у сјоменицу* написана је пак у посве друкчијем ритму – трохејском симетричном осмерцу и како ће се видети, са разлогом и стваралачки промишљено.

Обе песме времешни песник је написао инспирисан личношћу младе девојке – Јелене Ленке Дунђерске, са којом је био у посебним односима, у јавности никада довољно расветљеним, од њиховога доба – до данашњих дана. Ипак, несумњива је Костићева дубока приврженост Ленки Дунђерској, као и љубав, која, ипак, из разлога никада докраја спознатих, није крунисана, будући да се Лаза оженио другом женом, а Ленка нагло преминула, непуна два месеца након његове женидбе, године 1895. Песма *Госпођици Л. Д. у сјоменицу*, настала је три године раније – 1892. и, како се може видети, представља витешку одлуку и хришћанску жртву Лазину: имајући у виду своју животну доб и велику разлику у годинама између себе и Ленке, он се одриче права на љубав са њом, уступајући не њу, већ њену младост, „достојнијим“ просцима. Песма је написана у манастиру Крушедолу, у којему је песник често и дуго боравио. Молитвена атмосфера, тиховање, богослужења и духовни разговори, верујемо, додатно су утицали на то да Лазина одлука не буде само витешка, већ дубоко хришћанска, жртвена и света. Накнадни трагични догађаји су учинили да се Лаза због такве одлуке покаје, будући да у *Santa Maria della Salute*, јасно вели:

*Памети ме сјећину, ја срце сјисну',
у њекох мудро од среће луд;
у њекох од ње – а она свисну.
Помрча сунце, вечија сјуд,
јаснуше звезде, рај у илач бризну,
смак светиа нашта и сјашини суд –
О свейски сломе, о сјашини суде,
Santa Maria della Salute!*

Наравно, допуштамо могућност да се обе наведене песме посматрају и ван биографских контекста, што може дати богатије оквире и понудити шири, општа књижевна значења. Па ипак, ако *Santa Maria della Salute* посматрамо мимо снажног аутобиографског контекста, као типичну романтичарску поему са мотивом преминуле драге, о којој су певали бројни песници романтичари (Бранко Радичевић, Пушкин, Љермонтов, Бајрон, Шели, Новалис, Мисе, Иго...), чини се да бисмо умањили дубину њене трагике и учинили неправу песнику, чија је душа, претопљена у огњу дугогодишњих страдања, једино тако – у непрестаном осећају несносно болне стварности и кајања – могла да роди ово дело. Кајање због погрешне

одлуке „замене невесте“ (ПАЛИЋ 2011: 286), мученички осећај кривице због згаслог живота младог вољеног бића, усамљеност и болест, вајали су страшним мукама песникову душу – и његову највећу песму. Не можемо и не смео потценити песников немерљиви бол свођењем његове песме на опште оквире, чак ни ако бисмо сматрали да тада „песник више не располаже својим делом“, већ ми, наша маштовитост и способност анализе. Јер управо је страхотни лични мартирејум, посведочен и истинит, омогућио песнику вазношење у трансцендентно и родио његову највећу песму, молитвену и исповедничку.

Песма *Госпођици Л. Д. у сјоменицу* (са забележеним местом у коме је настала и накнадно унесеним датумом Ленкине смрти), такође поседује изузетну уметничку вредност, али представља и један интимни документ, дар вољеноме бићу, начин да се искаже болна и немерљива љубав одрицањем права на њу. Кроз садржај песме, но не мање и кроз њен ритам, можемо јасно видети деликатно и, само наизглед, противуречно душевно расположење песниково. Подсетимо се, најпре, ове необичне песме:

*Свети је свакој њун створења,
једном цвећа, другом синења,
једном жетве и кошења,
другом жеља и прошења,
Теби младој младожења.
Али која мајка роди,
ије му судба иако јоди
да је вредан тој дивојци?
Избери по милој вољи,
ал' остане л' који бољи,
боље ножем тој закољи,
кад му живо срце пребје –
Куку Теби!*

*

*У дубине морске шами
многа кайља иужно чами,
вал је зове, зрак је маме,
свака рада да се диже
ије да ситије сунцу ближе.
Ал' ијек она свейла бива
ишо с облака иадне сива
иа је сунчев илам целива,
да се засја и прелива
на дивојцу свейла жива.
Тако су и просци Твоји: –
ко да бира, ко да броји? –*

Која ѿакне Твоја рука,
око Твоје кої просука,
биће вредн ѿоїа сїрука,
ѿоїа лица, ѿоїа їука,
їїх милина и їїх мука,
биће вредан, како не би –
Блаїо Теби!

*

Блаїо Теби! Шїа ћу више?
У їу ми се жељу збише
све осїале жеље веље,
свака радосїї, све весеље.
За ме нема їе милине;
и кад ми се маїла скине
заборава и їамнине
са младосїїи и давнине,
їо су само їусїїи сени –
Куку мени!

*

А шїо кукам? – Да сам и ја
у їом јайу челебија,
око їебе шїо се вија,
їа да ме се, у їој чеїи,
Твоје срце само сеїи
кад инамо куд одлеїи –
їад би било куку-леле!
све би муке на ме селе.
Ал' овако, све једнако,
док се млађем їехар їени
їе му збори: „Жен' се, жени
докле їи се свеї зелени!“
ја осаман у селени,
од јесени до јесени
їевам срцу: мирно вени! –
Блаїо мени!

Како се може видети, песма је написана у симетричном, трохејском осмерцу (са цезуром иза четвртог слога) и парном римом. Очигледно је Костић, у овом случају, био инспирисан четвороиктусним, симетричним осмерцем, другим по реду најфреквентнијим стихом народне поезије (Ружич 2008: 135). Овај стих, који је у народној поезији увек четвороиктусан, сличну форму показује и у Костићевој песми: у великој већини

случајева је четвороиктусан, баш као што су, у највећем броју случајева, акценти груписани на непарним слоговима, те је тиме постигнуто изразито трохејско фразирање. Уобичајена одступања, која не ремете трохејски ритам, показују они стихови у којима је иктус са првога, померен на други слог (девети и десети стих прве строфе; седми стих друге строфе; други, трећи и осми стих треће строфе; други стих четврте строфе; тринаести стих четврте строфе), или, на пример, други и четрнаести стих четврте строфе, који имају иктус на парном, шестом слогу, што је, такође, уобичајено одступање у трохејском стиху. Грубо нарушавање трохејскога ритма представљао би иктус на четвртом и осмом слогу. То се ниједном не може видети у овој песми; у једном једином случају – у другоме полустиху првога стиха четврте строфе, који се завршава акцентованом једносложницом (*ja*), постоји могућност, коју је Костић изврсно осетио и креирао, да акценат буде пренет на проклитику: *ù jã*, те би, на овај начин, опет био наглашен непарни, седми слог, уместо осмога, парног. Изузетно је, у смислу версолошком, интересантан четврти стих четврте строфе: „па да ме се, у тој чети“, будући да први полустих представљају четири неакцентоване једносложнице – иктуси су остварени у другом полустиху, на шестом (или на петом) и на седмом слогу. И овде је могуће, премда није неопходно, померити иктус са шестог на пети слог: *ù ïõj*, што би, верујемо, додатно потенцирало трохејски ритам, стога што наредни иктус имамо на седмом слогу. Додајмо запажање да је песник, и онда када је праврио „дозвољена“ одступања у вези са местом иктуса, истанчаним уметничким слухом бирао вишесложнице које су имале поста акценатске дужине, управо на оним местима која одговарају трохеју. На пример, у другом стиху четврте строфе, два одступања која не ремете трохејски ритам, представљају иктуси на другом и на шестом слогу: „у том јату челебија“. Генитив плурала именице *челебија* има краткоузлазни акценат на другом слогу и поста акценатске дужине на трећем и четвртом слогу: *челѐбијã*; управо дужина на претпоследњем слогу доприноси трохејском ритму (премда не може да преузме улогу акцента!), будући да у стиху, након наглашеног, парног шестог слога, долази дужина на непарном седмом. Сувишно је чини се, додати да се, са другог слога, иктус може, померањем акцента на проклитику, изместити на први слог, па би било остварено потпуно трохејско фразирање: *ù ïõм*.

Завршни стихови свих строфа имају по четири слога; то су, заправо, полустихови, који, наглашено антитетски интонирани, у рефренској функцији, указују на основни духовни и стваралачки принцип песников – јединство супротности, које смо помињали. Погледајмо завршне стихове строфа:

Куку Теби!
Блаіо Теби!
Куку мени!
Блаіо мени!

Након вапаја, пророчких јаука који сублимирају судбине двоје несрећних љубавника, долазе благосиљања њихових будућих, раздвојених живота. Ови стихови су једноставни, али нипошто прости; веома личе на узвишене, трагичне стихове из народне поезије. Па ипак, сви остали стихови беспрекорно су уметнички креирани и версолошки углађени; привидна лакоћа и једноставност њихова условљена је *трохејским ритмом*, иако бисмо, због садржаја песме очекивали *јамб*, који, својим „тежим, успоренијим“ ритмом, много више одговара теми. А она није нимало једноставна, лака, нити је „за игру“, чије је значење уткано у речи „трохеј“. Наиме, на класичном грчком, језику на којем је настао, овај термин: *τροχαιος; χορεϊος* (*trohajos; horejos*) значи „онај који је брз, који трчи, који је за плес и игру“ (КАКΡΙΔΗΣ 2005: 48–60). Ритам песме је живахан; темпо, уистину, брз, а садржај тежак и болан; у једном моменту, све се зацењује и загрцњава од плача и јецаја, у другом кличе од усхићења и лепоте, па прети, тужи и поништава тужбалице благосиљањем и смиреним прихватањем немилих животних датости.

А њих је било лакше прихватити под светим окриљем Крушедола, где је настала ова песма. Њен „народни“ ритам, премда наизглед супротстављен теми песме, изванредно са њом кореспондира и, чини се, представља последицу емотивне опредељености и духовног стања песниковог. Срца припремљеног молитвом и тиховањем, песник постиже стање хришћанске смирености, „простодушности“ која прашта свима и одриче се свега што би могло бити на штету ближњег, па макар то била и највећа лична жртва. То посебно стање душе у хришћанској литератури описано је као „радосна туга“, као „кеносис“ (LAMPÉ 1961: 744–746), болно-радосно одрицање себе зарад закона Божијих и благостања ближњег. Последица ове „свете туге“ јесте тиха и постојана светлост кротке радости, уздарје Свевишњег онима који Га љубе. Синтагма „радосна туга“ је парадокс, „једна од најкарактеристичнијих речи у речнику рановизантијске сакралне и световне реторике... Свет хришћанина испуњен је искључиво ‘чудним’ и ‘новим’, ‘невероватним’ и ‘незамисливим’, ‘нечувеним’ и ‘невиђеним’, ‘необичним’ и ‘неописивим’ стварима“ (АВЕРИНЦЕВ 1985: 164). Ту радосну тугу осећамо у песми *Госіођици Л. Д. у сіоменицу*, као њено основно осећање, којему је саображен живахни, „радосни“, трохејски ритам, премда туга избија из свакога стиха. Па ипак, препуштањем вољене млађим просцима и радовањем њеној срећи, песник благосиља њен будући брачни

живот и своје будуће старачке дане, уз кротко обраћање сопственом срцу: „мирно вени“. Посмотримо четири последња стиха песме:

*ја осаман у селени
од јесени до јесени
їевам срцу: мирно вени! –
Блаїо мени!*

Управо ови стихови песме, наизглед сетни и безнадни, блистају тихом светлошћу часне жртве и неумитне, кротке кончине испуњене надом. Стих: „ја осаман у селени“, указује на песникову истинску и потпуну усамљеност, стога што се одрекао своје последње, једине свезе са светом овоземаљским – своје Ленке. Поетизам „у селени“ означава „васељену“ а не месец, како би се на први поглед могло, погрешно, закључити. Такав „неологизам“ био је неопходан, да би се ритам могао складно организовати и рима боље испунила. „...Многи су Лазини неологизми једино парадигматско рјешење примјерено метричкој структури стиха, или због захтјева изосилабичности, ... или због захтјева риме“ (КОВАЧЕВИЋ 2012: 57).

Ако сагледамо песму у целини, закључићемо да су три битна елемента: ритам народне поезије, хришћански парадоксализам и јединство супротности као основни поглед на свет, уметнички маестрално испреплетена у ткиво наведене песме, чудне и дивне, страсне и смерне, сетне и радосне... А да је песник знао какав се црни облак надвио над животима двоје изузетних, несрећних људи, ове песме не би било, као што не би било ни њене славне следбенице. Ипак, не може се, верујемо, оспорити да песма *Госїођици Л. Д. у сїоменицу*, сваким својим стихом сведочи болну, часну жртву једног снажног духа и нежног, честитог срца.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИНЦЕВ, Сергеј Сергејевич. *Поеїка рановизанїїјске књижевностїи*. Превод: Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Країка истїорија срїске књижевностїи*. 3. изд. Нови Сад: Адреса, 2007.
- ЈАНКОВИЋ, Владета. „Поетска функција кованица Лазе Костића.“ *Зборник истїорије књижевностїи САНУ*, књ. 7 (1969).
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Лїнївосїилисїїка књижевної їексїа*. Београд: Српска књижевна задруга, 2012.
- ПАЛИЋ, Миленко. „Увод у безњеницу.“ *Лейїоїис Маїїице срїске* књ. 487, св. 3 (март 2011): 283–297.
- РАКИТИЋ, Слободан. *Анїїолоїїја їоезије срїскої романїїизма*. Београд: Српска књижевна задруга, 2011.
- РУЖИЋ, Жарко. *Енциклопедијски речник версификације*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.

ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Φάνης Ι. *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2005.

ΣΤΑΜΑΤΑΚΟΣ, Ι. *Λεξικόν αρχαίας ελληνικής γλώσσας*. Αθηνά: Βιβλιοπρομηθευτική 1999.

LAMPE, G. W. H. *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: 1961.

Vesna O. Marković

*TO MISS L. D. (LENKA DUNĎERSKI) IN THE MEMORIAL BOOK –
THE HONORABLE SACRIFICE OF LAZAR*

Summary

The poem *To Miss L. D. in the Memorial Book* is less known than the most famous poem of the Serbian poet Lazar Kostić – *Santa Maria della Salute*. Only recently, in 2011, Slobodan Rakitić added it to his *Anthology of the Poetry of Serbian Romanticism* and this is the first time this poem has been made part of the anthology of Serbian poetry as the authors of previous significant anthologies did not pay much attention to it. At a first glance it may seem wrong that the trochee rhythm of the poem *To Miss L. D. in the Memorial Book* does not correspond to the sad content – the renouncement of the right to love the beloved woman. However, this poem relies on the *unity of opposition* to express the basic principle of the poet's opus and view of the world. The unity of opposition in the said poem is reflected in the simplicity of the trochee octosyllable, second most frequent verse of the Serbian folk poetry and through "joyful sorrow" as the basis of the Christian paradox which, we believe, was influenced by the atmosphere of the Krušedol monastery where the poem was written. Having in mind the great difference in age, the poet painfully yet honorably renounced the right to love the beloved woman giving her youth to more "worthy" suitors, blessing her future marital bliss and his peaceful old age.

Key words: Laza Kostić, trochee, symmetrical octosyllable, unity of opposition, joyful sorrow.

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paperТЕАТАРСКЕ УМЕТНИЦЕ О СВОЈОЈ ПРОФЕСИЈИ
КРОЗ ПЕРО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ –
ИНТЕРТЕКСТУАЛНА РАЗМАТРАЊА (II)*

САЖЕТАК: Рад доноси компаративна интертекстуална разматрања заборављених, у научноистраживачком смислу, неоправдано маргинализованих интервјуа Милоша Црњанског о положају жене-уметнице у време светске економске рецесије, а хијати патријархално-традиционалног и надолazeћег феминистичког погледа на свет. Реч је о интервјуима са госпођом Лепуш Полић, примадоном опере у Љубљани, госпођом Марицом Поповић, глумицом из Београда, и госпођом Антом Ковачић, глумицом из Љубљане, који су објављени у дневном листу *Време* у јануару 1932. У раду је указано на неке аспекте интертекстуалних веза између поменутих интервјуа као протутекстова за неке касније велике опсесивне теме Милоша Црњанског, које ће он преобликовати на вишем ступњу стваралачке зрелости, примерице, у свом ремек-делу, *Роману у Лондону*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Црњански – новинар, књижевник; друштвени положај, професионални статус жене-уметнице, феминизам, равноправност полова, економска независност, љубав, секс, брак, породица, срећа, интертекстуалност, цитатност, прототекст, женски лик, *Роман о Лондону*.

* * *

Интервјуи Милоша Црњанског са познатим театарским уметницама: госпођом Лепуш Полић, примадоном опере у Љубљани, госпођом Марицом Поповић, глумицом из Београда, и госпођом Антом Ковачић, глумицом из Љубљане, данас имају шири, културолошки значај.¹ У социолошком

* Рад је реализован у оквиру пројекта *Аспекти идентитетa 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 технолошког развоја Републике Србије

¹ Поменуте интервјуе Црњански је објавио у дневном листу *Време* у јануару 1932. У интегралном облику публиковани су у раду: Софија Кошничар, *Театарске уметнице о себи кроз перо*

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, у свим својим битним аспектима који су интервјуима обухваћени, 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 и изналажења више-мање подношљивих формула за синергијску синхронизацију приватног и уметничког.

Интервјуи, међутим, имају и компаративистички значај јер као цитатни извор дијалогски индикативно, дакле, интертекстуално – кореспондирају са широким тематско-мотивским сплетом, проседеом и дискурсном техником потоњих прозних Црњанскових дела, нарочито с *Романом о Лондону*, на шта је указано спорадичним примерима. У том смислу интервјуи са уметницама, госпођом Лепуш Полић, госпођом Марицом Поповић и госпођом Антом Ковачић имају шири, културолошки и уметничко-теоријски значај.

Културолошки значај Црњанскових интервјуа са театарским уметницама

Црњански је у разговору са глумицом Марицом Поповић истакао да се поменути интервјуи воде у „лакој форми“. Међутим, уз питање среће, које је само повод за разговор у тражењу човековог егзистенцијалног смисла, ови интервјуи су заиста на лепршав начин, али новинарски веома вешто и свеобухватно, заграбили прегршт међусобно испреплетених, „озбиљних“ и нераздвојних тема које и те како тиште савремене позоришне уметнице, разапете између „светлости позорнице“ и отрежњујућег „мрака свакодневице“. Истовремено, ти су интервјуи својеврсно сведочанство о супериорности новинарског пера Црњанског, које је увелико признато у његовим путописима и његовој уметничкој прози. Стога поменути интервјуи Милоша Црњанског с познатим уметницама имају неоспорну културолошку вредност. У њима је Црњански отворио сва битна питања о културном и друштвеном положају жене-уметнице у првој половини XX века, у време светске економске кризе која је погодила и Краљевину Југославију. То своје мало, за оно време готово необично истраживање, спровео је на још необичнији, врло модеран начин, јавно, путем тада најактуелнијег и најдоступнијег масовног медија – дневне штампе, тех-

Милоша Црњанског – контекст и интервјуи (I), а у одговарајућем броју Зборника Мајнице српске за сценске уметности и музику.

ником интервјуа која је омогућила својеврсну објективност, могло би се рећи полифонију мишљења и ставова испитаница-уметница о њиховом друштвеном положају.

Указујемо на есенцијалне налазе Црњанског поводом тих питања, позивајући се на ставове изнете у интервјуима². Тему женског питања отворио је са најважнијих аспеката који су и данас актуални, међусобно тесно испреплитани и прожети синергојом каузалитета: *економска независност жене-уметнице, љубав, сексуална слобода, брак, породица, равноправност полова, социјални положај и стилаус жене-уметнице, њен професионални и друштвени ангажман*. Феномен се при томе отворио као модалност двају становишта: традиционалистичког, патријархалног, и феминистичког, које је на тадашњим просторима било у повоју. „Феминизмом се некад сматрала борба жена да се ослободе од искључиве привезаности за лонац, метлу, корито, колевку. Истрајност жена у тој борби изазвала је прво неко друштвено струјање, па љуљање, па најзад преуређење. Жене данас смеју скоро све што и мушкарци, премда то увек не желе и увек и не могу. Ипак је знатан број жена изишао из куће, ослабио или занемарио домаћи рад. Откад се то десило, ‘ослобођење од тираније куће и породице’ постало је убојни поклич мушкараца.“ (Кошничар 2013: 100). Тај „убојни поклич мушкараца“ који је тако проницљиво сагледала и мудро сажела Исидора Секулић чује се и данас, након скоро једног века. Оно што је у целој ствари најактуалније јесте замршеност и неповољно разрешавање истих тих феминистичких питања којим постмодерно доба расцепљује не само жену, посебно жену-уметницу, већ и мушкараца, те све остало што из сложене релације жена–мушкарац проистиче: приватни живот с једне стране, и професионални, уметнички живот на сцени, скопчан с привређивањем и економском скрби, с друге стране.

Друштвени ангажман жене-уметнице, своју професију и социјални стилаус Црњанске саговорнице су сагледале у контексту прожимања традиционалних и феминистичких погледа на животни стил жене-уметнице и њене позиције у друштву. Уметнички рад је Црњанске сабеседнице непосредно везао за њихову професију – театар, глуму и оперу. У том културно-уметничком ангажману оне се у потпуности остварују: „Мислим да су велике глумице биле најсрећније жене“ (Поповић). Позориште је „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 тра-

² Презиме наведено у загради, након цитата, упућује на интервју са особом у коме се налази цитирани садржај (извор цитата).

гична, или арлекинска и пајацска маска“ (Поповић). Мишљења су да је стари стил живота жене неподношљив и да је професија уметника оно што им омогућава да се као личности искажу: „Волим позориште своје ипак, јер онај живот свакидањи нашег друштва и удавача чини ми се најмучнији део мог живота. Кад бих морала да живим само за обичне бриге кујне и породице, чинило би ми се то, као и наш салонски живот, права деградација човека у мени, и жене“ (Поповић). Истичу: „Обичан живот још је ружнији [...] А у глуми, често, све је лепо као у сну. Ми глумци, играмо пакосне и грозне типове по каткад, али да ли сте помислили да нас то, после баш чини жељним добра и племенитости. Задовољна сам као нигде у позоришту и кад ме која улога присили да сиђем с пута свога ја, онда баш тражим да се дубоко уживим у једном супротном сањарењу живота. Та игра, ето, чини ме срећном“ (Поповић). Задовољство које пружа јавни уметнички професионални рад истучу све интервјуисане уметнице: „Најбоље у животу представљају наши ђаволасти тренуци, кад певамо, кад играмо, и пошто то не може да траје дуго, срећа су увек били и биће само тренуци, господине. Остало је увек тешко и горко [...] Дубоко ме радује да сам певачица и крај свих тегоба нашег позива, кад бих се још једном родила, желела бих да опет певам и играм на позорници. Радујем се да припадам сталезу који даје свету филм и музику. Са нама се заборави све, нас воле сви, плескају нам и деца. Мислим да уопште треба бежати од црних мисли и уживати живот. У том је среће. Жена треба да буде весела и као глумица да игра и пева. Да буде као сунчан зрак што трепери кад се јави у свакој кући, у радионицама по целој вароши. У том треба да тражи своју срећу, била мати, или девојка, у породичном животу, или у неком звању. Ја сам зато задовољна својим животом, развеселим друге, па је мени добро“ (Лепуш Полић). Међутим, да тај професионални пут и ангажман у јавном, друштвеном раду није нимало лак истичу све уметнице-сабеседнице: „Иначе, позориште је тешка служба. Ни за шта скоро не оставља времена. Свог сина једва и видим преко дана. Заједно смо само у феријама, тада смо потпуно срећни“ (Лепуш Полић). Или: „Уморна сам од спремања, и од борбе док сам и догде стигла. Испуњава ми се најлепши сан, да одем у иностранство, где су велика позоришта; преда мном је живот, можда и успех, па ипак, видите да сам тужна. Заиста, је ли могла бити која срећнија пре од нас младих глумица у оваквим тренуцима? [...] И ја сам срећна због тога, али да знате како сам тешко набављала средства да се могу школовати. Морала сам да зарађујем и ван свог уметничког рада, а то ми је било најгорче“ (Ковачић).

Због, пре свега, специфичног начина живота који захтева њихова професија, Црњанскове сабеседнице, театарске уметнице, сматрају да је готово немогућно истовремено бити успешна уметница и добра домаћица:

„То се не може. Кућу ми води газдарица. 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 целог. Два занимања неће жене, ни физички моћи да издрже, па кад бих морала да бирам, кућу бих оставила, па у позоришту остала“ (Лепуш Полић). Црњански међу сабеседницама, махом оријентисаним према новом стилу живота у коме битну улогу има њихова професија, јавни, културно-уметнички ангажман – проверава њихову рецепцију традиционалног модела живота жене: „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?“ (Ковачић). Сабеседнице, међутим, на тако постављене односе стављају знак питања, готово их негирају и инсистирају на мушко–женским односима другачијег квалитета: „Никако, господине. Човек који би једној глумици давао увек новог подстрека, инспирација, човек који би био уметнички високо нада мном, а водио ме ипак, како ми Словенци кажемо ‘роко в роки’ имао би значаја и као муж. Иначе, брак је за нас уметнике гроб. Чак и код паса, коња и остале стоке гледа се на племе, само ми људи склапамо брак за новац итд. Пређимо преко тог питања“ (Ковачић).

Црњански, заједно са својим сабеседницама, госпођом Лепуш Полић, госпођом Поповић и госпођом Ковачић, тематику актуелног положаја жене, посебно жене уметнице у друштву, расправља и на општијем, не само личном плану. Констатују да у Краљевини Југославији упоредо живе стари, традиционални, и нови, феминистички кодирани модел женске животне праксе. Тај нови модел је нарочито заступљен међу позоришним уметницама, интелектуалкама и спортисткињама. То паралелно постојање традиционалног и феминистичког узора свакодневног живота запажа се чак и у Словенији која је предњачила у том таласу новог начина живота жена. „Словеначка жена, старија – вели Црњански – 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“ (Лепуш Полић). Нова генерација Словенки, 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“ (Лепуш Полић). Отуда се „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 среће 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.“ (Лепуш Полић).

Црњански и његове сабеседнице-уметнице се труде да буду објективни у сажимању својих утисака истичући као поанту да су *жене које живе по традиционалним*, патријархалним узусима опхрване дужностима и жртвовањем за породицу, те да заправо немају могућности да се искажу као индивидуе у свем свом потенцијалу. „Отуда и то да разговор са понеком 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 мужевљево 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.“ (Лепуш Полић). Таква је Љубљана „католичке бискупије, са великим религиозним и културним традицијама“ (Лепуш Полић). Међутим, *у поређењу с њом, постоји и „варошки животи самосталних жена* млађе словеначке генерације, пун рада, новог начина живота и новог типа младе 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, железнички, па ако устреба, у овим нашим завејаним планинама, и војнички“ (Лепуш Полић).

Црњанске сабеседнице-уметнице нису уверене у могућност *истинске интелектуалне еманципације жене*, поготово на просторима југословенске заједнице због дубоких традиционалних обичаја који се тешко мењају и који жену држе у зависном положају од мушкараца и његовога мишљења, приморавајући је на притворност и лицемерје. „Немојте да ме криво разумете господине, али по мом мишљењу, жене већином имају још увек пре душу ангорске мачке, него те Туркиње која је постала судица. Маца, и када је најморалнија и највернија, не воли само свој топли кутак, него и комшилук, негде добар ручак, а другде сунчање за плотом итд.“ (Лепуш Полић). На питање госпође Лепуш Полић зашто се тако замислио над овом њеном изјавом, Црњански, који с резервом гледа на питања еманципације жене, духовито иронизира: „Госпођо дивим се ћутке, као што видите, њеном моралу“ (Лепуш Полић). Оперска дива преко тога прећутно прелази и констатује да жену, заправо, треба пустити „да ради и заради, јер муж данас не може да храни све. Само [...] не могу да замислим ту ослобођену Туркињу која је до јуче носила ферецу, а сад постаје судица у суду. Какав је то судица? То је изнимка, а не жена“ (Лепуш Полић).

У потрази за женском срећом, Црњански са сабеседницама разговара и о деликатним питањима *брака, породице, љубави, секса и верности* – питањима која су вечита, увек актуална тема мушко–женских односа.

Неопходно је констатовати да су ставови госпођа Лепуш Полић, Поповић и Ковачић, у вези с тим питањима, након готово стотинак година, веома кореспондентни са мишљењем великог броја интелектуалки и жена уметница савременог, постмодерног доба. Такође је неопходно указати на то да многа ондашња отворена питања у вези с овом проблематиком ни до данас нису разрешена и стоје, углавном, као отворена, непремошћена бреша мушко–женских односа. Љубав, саосећање и пожртвованост су важни аспекти женског питања по мишљењу Црњанских саговорница. „Никаква, ни највиша земаљска умност ни мудрост не даје срећу, него само топлота женског срца [...] У тешким часовима [...] помаже нам само самилост. Она није хришћански појам тек. Она је праисконска клица етике свег органског света, изражена испрва, вероватно само у односу младунаца и старих, па постепено унесена код човека, у све односе, према људима, животињама и биљкама, према свему што може да буде беспомоћно у човечијем смислу“ (Кошничар, 2013: 45). Стога су питања везана за брак и породицу одувек била битна, али и веома осетљива питања – истакле су саговорнице Црњанског, уз минималне нијансе, углавном оријентисане ка новом, феминистичком моделу, али уз респектовање квалитетних плодова традиционалног погледа на мушко–женске односе и стил живота. Осећају да је тај феномен пре свега социолошки и културолошки и да се та проблематика мора решавати на ширем друштвеном плану. Није „породица у опасности, при решавању питања женске слободе [...] али се прво са феминистичким напорима идентификовало било: збрисати кућу, тиранију домазлука и породице, а ја мислим да бих, као и свака жена, могла бити срећна само у породици“ (Кошничар, 2013: 45). „Замислите, међутим, изглед једног града, или макар само улице, где су престале да постоје куће и породице. Без домазлука и тираније заједнице нема ни војничког логора. Номади, чим застану, ударају неко коље, вешају коже и дроњке, и деле се, да би се одморили и посаветовали, у кући и породици“ (Кошничар, 2013: 46). Саговорнице Црњанског су тога потпуно свесне и због тога, барем када је реч о питањима брака и породице с једне стране и професионалном ангажману с друге стране – просто вапе за хармонизацијом, усклађивањем најбољих аспеката традиционалног и новог стила живљења. Само су наизглед контрадикторне када истичу неопходност женине економске еманципације те потребе за њеном зарадом, пре свега због глобалне, тешке економске кризе у земљи и свету. Међутим, истовремено, када је реч о породици и браку, оне остају приклоњене старом, традиционалном моделу живота, у коме жена, на неки начин, зависи од мушкарца: „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 требала да излази из оног бившег живота“ (Поповић).

Или: „Као што ја радим, верујем да ће жене умети да раде и у другим позивима. Ипак мислим, господине, да ће права жена остати она која воли неки топао кутак и пре свега оно, за што је створена: љубав. Женско ће остати увек женско, а мушкарац увек слаб пред њом. Биће и раскоши и луксуза, јер у тајности жељна је тога и најскромнија жена. Воли жена да се улепша и кад је сама, и кад спава. Права жена срећа зависи увек, ако хоћете искрено, од љубавника или мужа. То не значи да жена не уме да буде и одана. Брак за њу остаје скоро увек поезија“ (Лепуш Полић). „Да је кућа и породица зависност, трење и вечито прилагођавање [...] то је несумњиво. И да ту треба мењати и да се може мењати исто тако. Али је велики део историје цивилизације, па и опште историје, историја човекова станишта, историја куће и домазлука. У њој треба промена, али само у детаљу. И та промена не може бити као у шестој фигури старовременског кадрила – мењање даме и господина – него промена у суштини. С тим да постану идеални друг и другарица, полази у брак већина људи, као што и друг и другарица улазе у брак који није изузетак. Сваки човек носи у себи и роба, као индивидуу која гине за слободом. Неко у кући венчане жене одриче сваку зависност, а у кући љубавнице срећан је што неће да има никаква права“ (Кошничар, 2013: 46–47).

Црњанскове сабеседнице трезвено анализирају још увек доминантан „стари репертоар среће жена: удадба, породични круг, материнство итд.“ (Поповић) примећујући да је заправо лицемеран и пун патворености. Истичу да је поменути старинска рецептура за срећу жене заправо широко распрострањен клише чија се суштина у пракси не поштује, те да би у таквим срединама у којима он доминира „тревало [...] некако пробудити“ (Поповић) жену новог таласа, економски независну, уз констатацију да се „то код наших жена, брижних, већином искоришћених од мужева, као турских паша, не зна“ (Поповић). За „потиштености жена код нас крив је стари, оријенталски облик брака [...] Већином су наше старије жене брижне, намучене, рано остареле, праве нарицаљке“ (Поповић). Сабеседнице Црњанског ипак с великим респектом примећују да је за жену, па и за жену уметницу, као и за мушкарца, дакле, „срећа људска уопште, у [...] љубави у породици. Кућа је ипак најјаче место слободе и индивидуалности човекове [...] Одох ја кући – то је одушка свију нас после свих странствовања, промена, општих заграда. Човеку и жени треба породично гнездо.“ (Кошничар, 2013: 46).

Могло би се рећи да Црњански талас женске еманципације прихвата с резервом и тихим подсмехом. Он у интервјуима које води не заступа, директно, ни традиционално-патријархални нити феминистички модел односа према женском питању, што сведочи о његовом професионалном, али и центлменском држању према сабеседницама који је наметнут,

пре свега, куртоазијом референтног доба. Међутим, његов лични став о том питању махом се индиректно ишчитава из контекста дискурса и појединих његових реплика, које дискретно, на тренутке, исијавају из његове духовите врцавости и указују на његову основну преваланцију ка патријархалнијој визури тог феномена и сумњичавости према могућним ефектима тог новог таласа по укупан начин живота.

Када је реч о мушко–женским односима, Црњанске сабеседнице и саме у хијату традиционалног и новог таласа схватања тих односа скрећу пажњу на плим дwoличности у резонувању и опхођењу оновремених жена насталом као продукт кочница патријархалног морала и традиционалног модела пожељног женског понашања које је увек под мушкарчевом сенком и надзором: „Немојте да ме криво разумете господине, али по мом мишљењу, жене већином имају још увек пре душу ангорске мачке, него те Туркиње која је постала судац. Маца, и када је најморалнија и највернија, не воли само свој топли кутак, него и комшилук, негде добар ручак, а другде сунчање за плотом итд.“ (Лепуш Полић). Црњански се овом сликовитом опису женског лицемерја подсмехнуо ироничним коментаром у духу претериције: „Госпођо дивим се ћутке, као што видите, њином моралу“ (Лепуш Полић), рекавши, заправо, тобоже прећуткујућу, свој негативни став.

Из дискурса, начина постављања питања и духовитих, најчешће дискретно ироничних и заједљивих опаски у разговорима, јасно је да је Црњански прилежнији традиционалном патријархалном моделу женског питања по коме је жени пре свега место у кући и породичном гнезду, а њен најважнији задатак брига о домазлуку. Тако, у разговору с госпођом Поповић, у коме она, из дискурсног контекста, закључује и коментарише да Црњански, и уопште, супротни пол, сумња у то да су жене једнако способне као и мушкарци, он шеретски и благо иронично одговара: „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“ (Поповић). Подсетимо се, Хајнеова лирика³ не само да је била незаобилазна школска лектира, па стога добро позната најширем кругу читалаца у Краљевини Југославији, већ је утицала и на обликовање естетских и

³ Хајнрих Хајне (Heinrich Heine, 1797–1856), један од највећих немачких лиричара XIX века, песник *свештој бола*, али и раскида с романтизмом, чија су дела, за његовог живота, због напредних погледа и ироничног одбијања илузија, била оспоравана и забрањивана у Немачкој. Такође, један од највише превођених страних песника у Краљевини Југославији, баш као и у потоњој Титовој Југославији. Многим поетама узор и инспирација. Велике популарности управо је у време пред Други светски рат, али ово је и Хајнеов сумрак јер је, будући јеврејског порекла, у доба нацизма, поново, понео репутацију строго забрањеног песника чије су књиге храниле ватре ломача.

етичких стандарда онога доба. И сам гимназијски професор, који је добро упућен у наставни програм, али и укупни социјални и културни контекст средине у којој живи, Црњански, у разговору са госпођом Поповић, о Хајнеовој поезији говори као о добро познатом, општем месту, и стога, кратком парафразом „као оно дрво Хајнеово“ упућује на његову песму без наслова⁴:

*На Северу расла једна јела,
На врх брда безводна и сува,
Исход леда, исход снеја бела
Сан јој снежни покров чува.
А у сну јој једна виша палма,
У даљини, у сунчану крају;
Сама, тужна, с повилима иранама,
Поверх схиене, у ватреном сјају.*
(цитат из: *Ролан Барт по Ролану Барту*, стр. 47)

Наиме, наведену песму, овде дату као цитат цитата, Ролан Барт је интегрисао у своју књигу *Ролан Барт по Ролану Барту*⁵ и то на врло специфичан начин, истичући да се у њој: „све овде речено мора узимати као да то говори лик у роману“. Та важна напомена стоји на постнасловној страни поменуте књиге, као својеврсна дидаскалија у функцији водича читаоца кроз текст. У вези с цитираном песмом, читамо Бартов коментар „ка писму: ‘Дреће је налик на слова алфабета’ говорили су стари Грци. Од свих стабала-слова, палма је најлепша. Писмо раскошно и разговетно, као раст витких палми, има највећи учинак: витичастост“ (47). Све скупа

⁴ Хајнеова песма број XXXIII из *Књиже њесама* у препеву Миодрага Радовића који упознаје читаоца с тим да је препев начинио према оригиналном извору на немачком језику:

XXXIII

*Ein Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.*

*Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam Fichtenbaum steht einsam
und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.*

Sämtliche Schriften. Bd. 1 / Heinrich Heine. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997
(Стр. 88).

⁵ *Ролан Барт по Ролану Барту* (1992). Нови Сад: Светови; Подгорица: Октоих, с француског Миодраг Радовић; Наслов изворника: Roland Barthes par Roland Barthes, © écrivains de toujours / seuil, 1975.

поменуто, а цитирано⁶ из Барта, има вишеструке интертекстуалне⁷ везе и с материјом артис ових Црњанскових интервјуа. Запажа се, прво, упечатљива *инијерсемиотиичка иотијуна цијитијности* на релацији Хајне–Барт, дабоме, у, новим читањем, обогашеном значењу код Барта. Друго, уочљива је њихова вишеструка, *ијранссемиотиичка* цитатна кореспонденција с поменутом Црњансковом, помало заједљивом опаском, у неочекиваном цитатном дијалошком обрту, који је карактеристичан за *илуминативни иији цијитијности*, а све упућено госпођи Поповић, сада као опште место женске психологије.

Тема *среће* обједињује интервјуе Црњанскових сабеседница-уметница, а у разговорима је обрађена кроз низ мотива. Црњански најављује оквири теме разговора са госпођом Лепуш Полић, госпођом Ковачић и госпођом Поповић те, између осталог, поантира питањем у чему уметнице виде своју срећу: „Да ли је срећу нашла само као пролазну светлу сен, у својој веселости, неком кратком доживљају, једном једином тренутку, или у неком трајном уверењу да зна шта је срећа. [...] Да ли у богатству [...] вишем, духовном свету, или у позоришној глуми и игри? [...]“⁸. Ове његове

⁶ Цитат (од лат. *cito* – призивам, наводим). „*Цијитација* или *цијитирање* су цитатни интертекстуални процеси, а *цијитијности* је својство интертекстуалне структуре. Под цитатношћу овдје нећу разумијевати сваки цитатни контакт између два текста, него само онај у којему је цитатна релација постала доминантом“ (Ораић Толић 1990: 11). Потребно је истаћи да је у оквиру интертекстуалности проширено схватање цитата, по коме је „сваки *индикатив* који на неки начин подсећа на неки туђи текст већ *цијитив*“ (Константиновић 2002: 20). Указаћемо само на неколико типова цитатности који су референтни за материју артис овога рада: *ијранссемиотиичке цијитијности* (у њима се цитатни однос успоставља између умјетности и не-умјетности у најширем смислу ријечи)“ (Ораић Толић 1990: 110–111); „*илуминативни иији цијитијности* – цитатни текст креира нов и неочекиван смисао, узимајући туђ текст и његове цитате само као повод за стварање властитих непредвидивих значења; положај цитата унутар властитијег текста је небитан, а у културном саставу у цјелини нема строге хијерархијске лествице, па цитатни текст не поступа с културном традицијом и синхроним туђим текстом као с посвећеном ризницом, него с њима води равноправан интертекстуални дијалог [...]“. У илуминативном типу цитатности стари културни смислови постају нови [...] док се читатељ мора равнати према аутору, учити правила његове оригиналне цитатне игре, тешко се пробијати до смислова што их он избија у цитатном судару између своје и туђе ријечи, свога и туђега текста“ (Исто: 45–46).

⁷ *Инијершексјуални ијисјуи* у најопштијем смислу полази од поставке да је сваки текст повезан са другим текстом низом могућних релација које подразумева и улажење текста у текст, њихово прожимање, те својерсно међусобно сливање (Константиновић 2002: 7). „У *инијершексјуалном ошкривању дијалога*, цитат може бити заправо све што се до сада у теорији књижевности помињало као елеменат у грађењу литерарног дела: коришћена грађа и извори, тема, мотив, лик или тип, каква стилска фигура, слика, симбол, нека метричка или ритмичка форма и особеност, али и фабула у целини, и то као радња, сиже или садржај, такођер и композициони поступак (проседе) или начин дискурза, а затим и идеја или одређен модел мишљења, па све до метафизичког квалитета неког дела, у коме се остварује његова специфична атмосферичност (трагичност, комичност, сентименталност). Довољно да се ово само наслути па да се говори о цитату“ (Исто: 18).

⁸ „Уводник М[илош] Ц[рњански]: Једна анкета *Времена* – Где живи најсрећнија жена Југославије?“ *Време*, 27. децембар 1931: 1; уводник за интервјуе из пера Милоша Црњанског је

хипотетичке претпоставке показале су се веома важним у обликовању и поимању среће сценских уметница.

Црњански примећује да су стечена *економска независност*, *материјална сигурност* и, *с тим у вези, освојење слобода у креирању сопствене животи* за његове саговорнице-уметнице, ипак, кључ среће. Црњански истиче да му је приликом вођења интервјуа „пало у очи да њихови одговори звуче, слободно и присебно, да у њима има више самопоуздања“ (Ковачић). Оне су „очекивале да буду срећне, не случајно, не у јединој зависности од једног мушкарца и брака, већ при остварењу својих начела, која су врло одређена [...] Без великих страсти, оне су се везивале за живот, уживајући више у својој професији у благодетима самосталности, које им пружа њихова зарада. Мушкарац, па често и брак, уопште нису више били за њих судбоносни, али су и даље били важни. Оне су се, донекле, приближиле феминистичком идеалу“ (Ковачић). Међутим, Црњански готово истовремено примећује да је за његове сабеседнице још већа срећа – љубав, ушушканост у материјалну сигурност, и да је синергија та два аспекта љубав – материјална сигурност, идеал коме оне и друге жене теже у трагању за срећом, да то јесте поента среће: „Ипак мислим, господине, да ће права жена остати она која воли неки топао кутак и пре свега оно, за што је створена: *љубав*. Женско ће остати увек женско, а мушкарац увек слаб пред њом. Биће и раскоши и луксуза, јер у тајности жељна је тога и најскромнија жена. Воли жена да се улепша и кад је сама, и кад спава. Права жена срећа зависи увек, ако хоћете искрено, од љубавника или мужа. То не значи да жена не уме да буде и одана. Брак за њу остаје скоро увек поезија“ (Лепуш Полић).

Неки аспекти интертекстуалног дијалога референтних интервјуа и Романа о Лондону Милоша Црњанског

Теми женске еманципације, љубави и, с тим у вези, питањима секса и сексуалне слободе жене, Црњански посвећује знатну пажњу у својим интервјуима са госпођом Лепуш Полић, госпођом Поповић и госпођом Ковачић, тако да је тај тематски сплет један од оних, заједничких, који обједињују поменуте разговоре с уметницама. Тема је обрађена кроз низ мотива, доносећи полифонију њихових мишљења. Фактографија интервјуа, која се односи на овај тематски круг, било да је реч о ставовима, понашању, опису, маштањима, или делању сабеседница, врло живо цитатно кореспондира с литерарним фактоцитатима везаним за женске ликове, пре свега оне у *Роману о Лондону*. Поједини ликови су својим понашањем и делањем

написан лепршавим публицистичким стилем, заснованим на идеји контраста мушког и женског пола који се хармонизују у контрапункту.

битно обликовани, карактерно и судбински обележени, кроз развијање појединих аспеката овог тематског сплета, као да је он, у наратолошком смислу, важан за обликовање функција садржаја: функцијских језгара као носиоца основне приче, али и катализатора, ретардантних функција, које по принципу наративног пулпења богате основну фабулу и доприносе развоју сижејне мреже нарације.

У интервјуима читамо ставове и размишљања госпође Лепуш Полић и других уметница, о, често лицемерном, односу жене према сексу, а као да их читамо у референтној Црњанској прози – толико су у међусобно живом цитатном дијалогу. „Најбоље у жени, то је ђаво [...] Жене већином имају још увек пре душу ангорске мачке [...] Маца, и када је најморалнија и највернија, не воли само свој топли кутак, него и комшиluk, негде добар ручак, а другде сунчање за плотом итд.“ (Лепуш Полић). Маштарења и сексуална фантазирања жена добро су позната, тако да су ушла и у изреке. „Знате шта кажу Французи: Свака жена носи у свом срцу жељу за авантуром“ (Црњански 1971а: 98). То опште место женске психе цитатно кореспондира са развијеном сликом из интервјуа: „[...] Жене сањају о авантурама и са метлом у руци [...] Неверство је увек прљаво и ружно, али с друге стране и најбаналнија жена и најпоштенија, има фантазију и тражи љубав. У том сањарењу негде налази се женска срећа. То не значи да се ти снови испуњавају, али су они основа женске психе. Ми смо жене, пре свега, сањалице“ (Поповић). С истом идејом, Црњански у *Роману* даје пример: Доктора Крилова „Изола⁹ сећа Немица, код којих је становао, као студент медицине у Берлину, са којима је ишао у Оперу, а које су биле, у ствари, жељне, не Тристана, него коита“ (Црњански 1971а: 315).

Све те жене које фантазирају о ватреном мушкарцу, а „чијем се моралу“ Црњански „ћутке диви“, како иронично каже у интервјуу који је водио с госпођом Лепуш Полић, у *Роману о Лондону* су, транссемиотичком аутоцитацијом илумунативног типа, добиле прототип таквог мушкарца у лику Мустафе. Жене из добростојећих бракова, које су Рјепнинови познавали силом прилика јер су, листом, биле умрежене у рад добротворних друштава и послове везане за емигранте у Лондону, са својих путовања по свету доносе бизарна сећања и успомене – иронично примећује Рјепнин. Оне усхићено „питају само за једног лепог Мароканца, који је у Монте Карлу позивао странкиње, да попију, код њега, његову чувену кафу. Муста-

⁹ *Трисџан и Изолда* (нем. *Tristan und Isolde*) – опера немачког композитора Рихарда Вагнера (Richard Wagner). Трагична средњовековна љубавна легенда *Трисџан и Изолда* послужила је као предлог за либрето ове опере. Верује се да је то Вагнерова најбоља и најиновативнија опера. По многим је и најбоља опера икада написана. Компонована је између 1857. и 1859. године, а премијера је била 10. јуна 1865. у Народном позоришту у Минхену. Дириговао је Ханс фон Биллов. <[http://hr.wikipedia.org/wiki/Tristan_i_Isolda_\(opera\)](http://hr.wikipedia.org/wiki/Tristan_i_Isolda_(opera))>

фа“ (Црњански 1971a: 243). Све су оне, после његових кафа, биле врло срећне, носиле су незаборавне успомене на тог Мароканца и распитивале се за његово здравље, сваки пут, када би се нека од њих вратила из Монте Карла. Рјепнин цинично примећује да оне нису памтиле мароканско археолошко-културно наслеђе, ништа од богате културне баштине, нити један споменик културе, али су зато памтиле, подругљиво ће Рјепнин – Мустафу! (Црњански 1971a: 243–246). „Мустафе се сећају“ (Исто: 275). „Не верујем да питају за кафу, питају за Мустафу [...] Оне се Мустафиног пениса сећају“ (Исто: 245). Црњански је још тридесетих година прошлога века у својим интервјуима запазио еманциповане, економски независне жене, али и оне друге, по градовима, све масовније ослобођене стилем живота који намеће феминистичка оријентација. Све оне „хоће да буду равне мушкарцу и при уживањима живота, као што су му равне радом по трговинама, банкама, државним уредима и као што се успешно такмиче с њим, не само као домаћица са домаћином, већ и као ђак, студент, продавачица, поштар, лекар и др.“ (Лепуш Полић).

Већ смо указали на то да Црњански, у интервјуима са својим сабеседницама-уметницама, примећује да таква млада жена у Словенији „нема много сентименталности, него више самопоуздања. Те жене, очекивале су да буду срећне, не случајно, не у зависности од једног мушкарца и брака, већ при остварењу својих начела, која су врло одређена, истицале, у својим разлагањима о срећи, љубави итд. Без великих страсти, оне су се везивале за живот, уживајући у њему [...] 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“ (Ковачић). У граду се сусреће „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“ (Лепуш Полић). Црњански запажа да таква оријентација жена, ка слободном испољавању сопствене креативности подигнуте на ниво професије, постаје све чешћа појава. Међутим, с аспекта интертекстуалних веза, потребно је истаћи да такве жене, из реалности, налазимо и као упечатљиве епизодне ликове у референтној уметничкој прози Црњанског, примерице у *Роману о Лондону* и то као пример транссемиотичког аутоцитатног индиката. Светска шампионка у уметничком клизању Cecily Coolidge, коју је Рјепнин упознао у Паризу, сада у лондонском позоришту *Stoll* представља *Лабугову смрт*. „Уз громки плесак гледалаца шампионка улеће и клизи (Представља Ану Павлову на леду.) [...] то ванредно клизање [...] очарава, као да постоји неки брзи лабуд на води [...]“ (Црњански 1971a: 94). Нешто касније, Cecily Coolidge

на леду „представља игру једне античке баханткиње. Чини му се као да је копија, скинута, са једне античке вазе, коју је видео у Атини“ (Исто: 94).

Када је реч о Црњанском, његовим сабеседницама театарским уметницама и његовим књижевним делима, поготово о *Роману о Лондону*, свакако јесте незаобилазан, упечатљив пример интертекстуалне транссемиотичке цитатности и аутоцитатности, *locus communis* доживљаја театра као позорнице живота на којој свако биће мора да одигра своју животну ролу што му је судбина задала. О томе сведоче његови поменути интервјуи у којима је театар „магија која увек настаје, кад се на људско лице навлачи глумачка, херојска и трагична, или арлекинска и пајацска маска“ (Поповић). О томе сведочи сам Црњански својим литерарним пером: „Сви се писци романа слажу, углавном, када је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада – *никогда* [...] Писци кажу и то, да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки. И краљеви и просјаци“ (Црњански 1971а: 9). Могло би се рећи да наведени цитат, којим почиње *Роман о Лондону*, вишеструко цитатно кореспондира не само са Црњанским интервјуима са театарским уметницама госпођом Лепуш Полић, госпођом Поповић и госпођом Ковачић, већ и са мислима Теодора Павловића, једног од првих уредника *Лейбойса Мајинце српске* (1832–1841): „Безгранични овај свет је једно преголемо позориште у ком се бесконачно позорје игра. Актери у том позорју су људи који живе на овом свету; њихово делање јест рола или у трагедији или у комедији, каква је већ коме, за то време, у део запала“ (Павловић 1837: 1). Та и таква животна сцена сложеним и разнородним интертекстуалним цитатним мрежама повезује читаво човечансто кроз синхронијску и дијахронијску перспективу – одувек.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- „Животопис Милоша Црњанског.“ *Српски књижевни маџазин*, година II, бр. 2. Константиновић, Зоран. *Интјертјекстјуална комјаратјистјика*. Београд: Народна књига, Алфа, 2002.
- Кошничар, Софија. *Интјерборео међу женама – женски интјервјуи Милоша Црњанској „Где живи најсрећнија жена Југославије“*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- Ораић Толић, Дубравка. *Теорија цитјатјиностји*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1990.
- Павловић, Теодор. „Позориште, народне позориште, Србско народне позориште.“ *Нови србски лејбойис* други део, књига 41 (1837): 1.
- РОЛАН БАРТ ПО РОЛАНУ БАРТУ. Нови Сад: Светови; Подгорица: Октоих, с француског Миодраг Радовић (1992); Наслов изворника: „Roland Barthes par Roland Barthes, © écrivains de toujours / seuil, 1975.
- Црњански, Милош. „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ *Време* 11. 01. 1932: 2 (разговор с гђом Лепуш Полић, примадоном опере у Љубљани).

- Црњански, Милош. „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ *Време* 20. 01. 1932: 2 (разговор с гђом Марицом Поповић, глумицом у Народном позоришту у Београду).
- Црњански, Милош. „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ *Време* 23. 01. 1932: 2 (разговор с гђом Антом Ковачић, глумицом из Љубљане).
- Црњански, Милош. *Код Хијерборејаца I*. Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево: 1966а.
- Црњански, Милош. *Код Хијерборејаца II*. Просвета – Београд, Матица српска – Нови Сад, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево: 1966б.
- Црњански, Милош. *Роман о Лондону. Прва књија* (I). Београд: Нолит, 1971а.
- Црњански, Милош. *Роман о Лондону. Друга књија* (II). Београд: Нолит, 1971б.
- Црњански, Милош. *Књија о Микеланђелу*. Београд: Нолит, 1981.
- Црњански, Милош. *Ембахаге I–III*. Београд: Нолит, 1984.
- Црњански, Милош. *Исиунио сам своју судбину*. Приредио Зоран Аврамовић. Београд: БИГЗ – Српска књижевна задруга – Народна књига, 1991.
- 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.

Sofija M. Košničar

FEMALE THEATER ARTISTS ON THEIR PROFESSION THROUGH THE PEN OF MILOŠ CRNJANSKI – INTERTEXTUAL CONSIDERATIONS (II)

Summary

The interviews of Miloš Crnjanski with famous theater artists, Mrs. Lepuš-Polić, a prima donna of the Ljubljana Opera, Mrs. Marica Popović, a Belgrade actress, and Mrs. Anta Kovačić, a Ljubljana actress, were published in the daily *Vreme*, in January 1932. They have a wider culturological and artistic-theoretical significance. They are primarily a contribution to understanding the social context of the time as well as the pulses and sensitivities of the public opinion of the time with regards to the complex issue of the social position of female artists during the world economic crisis in Kingdom Yugoslavia. This complex issue, with all of its important aspects that are included in the interviews, are still current today in the conditions of the contemporary world socio-economic recession typical of the countries in transition, the European community and for our country as well. The issues of that time have remained until today in a stalemate of permanent currentness and procuring more or less tolerable formulae for the synergetic synchronization of the private and the artistic. The interviews, however, also have a comparativistic importance as a source of citations. They have a dialogically indicative and intertextual correspondence with a wide combination of themes and motives and the discourse technique of later Crnjanski prose, especially the *Novel about London*, which is indicated in the paper and illustrated with appropriate examples.

Key words: Miloš Crnjanski – journalist, writer, social position, professional status of female artists, feminism, equality of sexes, economic independence, love, sex, marriage, family, happiness, intertextuality, citation, proto-text, female character, *Novel about London*.

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ

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

СЛОВЕНОФИЛСТВО И СРПСКА МУЗИКОГРАФИЈА ИЗМЕЂУ СВЕТСКИХ РАТОВА*

САЖЕТАК: Студија је посвећена истраживању словенофилских садржаја у српској музичкој периодици између два светска рата. Истраживање је показало да је словенофилска идеја била веома снажна у наведеном раздобљу. Часописи су често и обилно писали о музичкој уметности словенских народа у прошлости и садашњости, превођени су текстови словенских музичких писаца и др. Ипак, уредници и гласила су сачували критичку дистанцу према сопственој идеологији – основно мерило била је естетска вредност. Часописи су музику словенских као и других народа читаоцима приближавали сериозним штивима, али она нису била оптерећена стручном терминологијом. Био је то одговарајући приступ с обзиром на рецептивне могућности наше ондашње младе музичке средине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: словенофилство – српска музика, *Музика* (1928–1929), *Гласник Музичкој друштва „Стианковић“* / *Музички гласник* (1928–1934, 1938–1941), *Звук* (1932–1936), *Славенска музика* (1939–1941).

Уводне напомене

Снажно присутна у српској култури XIX века, словенофилска идеја сачувала је своје зрачење и утицај и у раздобљу између два светска рата. Њене дубоке трагове налазимо и у српским музичким часописима тога периода. Идеја словенске (музичке) сродности, узајамности и сарадње била је поткрепљивана на бројне и различите начине. Информације о музичком животу у словенским земљама, прикази живота и рада значајних музичара, у прошлости и садашњости, критичке оцене и анализе композиција, видови

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

су испољавања наведене идеологије у нашим музичким часописима онога времена.

Два аспекта ове грађе привлаче пажњу: с једне стране, иако је словенофилска идеолошка потка била несумњива и интензивна, то ни у једном случају није нарушило примарни ауторитет естетике и аксиологије. Вредновање рада појединих музичара и оцене њихових остварења нису показали непринципијелан вишак толеранције, мотивисан чињеницом да је реч о словенском предзнаку. Часописи су у потпуности сачували критички однос према музици, без обзира на то одакле је она потицала.

С друге стране, приметно је одсуство ширих, теоријских текстова о словенофилству. Уводни текстови у појединим часописима имали су, по природи ствари, карактер прогласа, а не студија или расправа у којима би се на теоријски артикулисан и директан начин расправљала (и) питања идеологије словенофилства у музичкој уметности. Зато се за сагледавање садржаја и особености идеологије наших међуратних ревија није могућно ослонити толико на „експлицитну поетику“ уредника и писаца, колико на анализу написа у којима се ова идеологија на конкретан начин манифестовала.

Овде ћемо се зауставити на анализи и критичком приказивању видова испољавања словенофилства у српским музичким часописима међуратне епохе. Реч је о следећим гласилима: *Музика* (1928–1929), *Гласник Музичкој друштва „Стианковић“* / *Музички гласник* (1928–1934, 1938–1941), *Звук* (1932–1936) и *Славенска музика* (1939–1941). Остали часописи посматраног периода – то су *Весник Јужнословенској певачкој савеза* (1935–1936, 1938) и *Ревиија музике* (1940) – не нуде садржаје у прилог нашој теми. У овој студији нећемо се бавити словенофилством *Музичкој гласника* из 1922. године, јер смо идеолошки профил тога часописа обрадили у склопу једног ранијег истраживања (Васић 2009). Колико нам је познато, ово је прво, по интенцији целовито испитивање словенофилства у српској музичкој периодици између два светска рата.¹

Знаци времена: нејосустало словенофилство и нејовање чишћалачке јублике

Словенофилска идеја заступана је на страницама међуратних гласила без остатка. Била је, додуше, само једна „сенка“ на тој идеји и она је, у једном тренутку, прекрила совјетску Русију. Наиме, Октобарска револуција је утицала на дистанцирање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца / Југославије од нове Русије. Но, то није изменило однос наше средине према

¹ Основне податке о наведеним часописима вид. у: Васић 2012.

руској музици, већ се више исказало у практичним питањима. Када се, примерице, Милоје Милојевић залагао за бољи положај словенске музике у Европи, он је говорио о Чехословачкој, Пољској и, наравно, Југославији. Русија је била искључена већ и због снажног присуства и утицаја на музику Запада, али, исто тако, и из практичних разлога. Политички систем у Совјетском Савезу изоловао је ту земљу од бројних међународних установа и прекинуо контакте многих руских музичара са Западом. Дакле, политички и идеолошки разлози утицали су на слабију заступљеност Русије у одређеним словенофилским садржајима у периоду после 1918. године.

Међутим, руски емигранти, а онда и наши марксистички опредељени музички писци настојали су да прате и представе музички рад у Совјетском Савезу, па је тако савремена руска музика добила своје место у српским музичким часописима (ВАСИЋ 2013). Идеолошки другачије мотивисана пажња према (савременој) руској музици није нужно произвођила другачију рецепцију код читалаца наших музичких часописа. Традиционална склоност српске (музичке) средине према Русији била је довољно снажна да пређе преко идеологије и политике која је ту земљу удаљила од погледа наших читалаца (ако, разуме се, говоримо о оном делу наше средине који није одобравао промене из 1917. године). Потреба оновремених читалаца за информацијама о музичкој култури савремене Русије била је велика, већ и због умањене могућности да се до таквих информација дође.

Српска култура прве половине XX века формирала се под утицајем Западне Европе, на првом месту Француске. Тај, доминантни утицај није представљао препреку за друге односе и утицаје. Музички часописи међуратног доба показују да је наслеђе свесловенског покрета било изузетно живо и плодно. Модернизација нове државе, њено укључивање у европске токове, нису били у колизији с идејом словенског заједништва, с идејом наслеђеном из века романтизма.

* * *

Од свих српских музичких часописа међуратне епохе највећи обол словенофилској идеји дале су *Музика* и *Славенска музика*.

Уредништво *Музике* је већ у првом броју показало колико држи до Словенства – међу циљевима и задацима ревије истакнуто је праћење музичког живота у светским музичким средиштима, „првенствено словенским“ (МИЛОЈЕВИЋ, МАНОЈЛОВИЋ, ŠVARC 1928: 7). Милоје Милојевић је био југословенски потписник оснивачког акта „Свесловенског удружења музичара“ (Праг, јун 1924). О том догађају известио је читаоце *Музике*, објаснивши да је Југословенима и Словенима потребно остати у интернационалној музичкој заједници, али и сачувати своју, расну музичку заједницу (МИЛОЈЕВИЋ 1928: 149). Када се одлучује да широко представи

чехословачку музику, редакција *Музике* тај свој гест представља као своју дужност (Уредништво 1928: 182).

Две своје свеске *Музика* је посветила музици словенских народа – чехословачкој и пољској. Пажњу привлачи одабир текстова, и то с обзиром на претпостављену читалачку публику. Редакција је тежила да у склад доведе три своја критеријума: информативност, проблемски приступ и сведен стручни језик. То није било лако постићи, а постигнуто је у потпуности.

Иоле целовито представљање једне музичке културе не може избећи панорамским прегледима, који прете сувопарношћу, а *Музика* је спремно и свесно објавила такве текстове о Чехословачкој и Пољској. Ти су прегледи богати подацима и у том смислу су у београдској, српској и југословенској средини у једном тренутку представљали заокружен, драгоцен извор за познавање старијих и новијих нараштаја словенских композитора, стилских, техничких и идеолошких одлика њиховог стварања. У *Музици* је писано не само о композиторима већ и о школству, симфонијским оркестрима, оперским позориштима, друштвима за издавање домаћих композитора, певачким друштвима, камерним музичким ансамблима, о развоју музичке науке и музичким часописима у Чехословачкој и Пољској. Ти су чланци били од посебног значаја, пре свега с обзиром на поређења са сопственом средином, која су се читаоцу наметала сама по себи. Информативност и просветитељска тенденција ишле су руку под руку, и то на најјачи начин – представљањем одговарајућих примера (ЖИРАК 1928; МИЛОЈЕВИЋ 1928а; 1928б; 1928в; БРАНБЕРГЕР 1928; ХУТЕР 1928; ЈАХИМЕЦКИ 1928Б; GLIŃSKI 1928; ЛОБАЧЕВСКА 1928).

Но, уредништво *Музике* није желело да остане на разведеним статистикама и каталожким набрајањима, макар „умекшаним“ стручно-критичким гласом писаца. Избор је ишао и за проблемским саставима, и то из специфичних углова. Овде нећемо улазити у појединости свих таквих написа; указаћемо на главне теме и проблеме.

Здењек Неједли (Zdeněk Nejedlý), један од најистакнутијих чешких музиколога прве половине XX века, нашао се на челном месту „чехословачке“ свеске београдског часописа са својим проницљивим текстом о односу Европе према словенској музици (NEJEDLY 1928а).² У том чланку он је аргументовано објаснио да је словенска музика за Западну Европу и њену музичку историографију представљала углавном уметничку и етнографску егзотику. Томе су, наставља Неједли, допринели и сами словенски

² Одломак из овога текста објављен је, у истом преводу, у *Српском књижевном гласнику* (Београд, 1. јули 1928, књ. XXIV, бр. 5, 374–379).

уметници, одговарајући на жеље Запада и тиме постижући прихватање словенске музике изван словенског света.

Није се могло догодити да у свесци посвећеној чехословачкој музици изостане есеј о Беджиху Сметани (Bedřich Smetana). Али *Музика* је одабрала штиво у којем се критички и полемички расправља о њему и његовим делима. Владимир Хелферт (Vladimír Helfert) захтевао је редефинисање доминанте у Сметанином стваралаштву. Прилазећи близу Сметани као човеку и као композитору, Хелферт је иступио с тезом да – упркос стереотипу произашлом из успеха *Продане невесте* – Беджих Сметана није био дух комичког жанра и да црта веселости и хумора није најзначајнија особина Сметанине уметничке природе. Чешки музички писац Сметану види као музичког „мислиоца“, он указује на Сметанину тежњу ка сериозности, узвишености и трагизму. При свему овоме, Владимир Хелферт готово да није употребио термине музичке теорије (ХЕЛФЕРТ 1928). Одсуство стручног, терминолошког појмовника обележило је и Неједлијев есеј о Сметани. И он пише „прозирним“ језиком о Сметанином музичком национализму, о њему као модерном човеку XIX века и др. (НЕЈЕДЛЫ 1928б).

Сличан приступ налазимо и у чланцима о Шопену (Frédéric François Chopin), у „пољском“ броју *Музике*. У есејима Игнаца Јана Падеревског (Ignacy Jan Paderewski), Станислава Њевјадомског (Stanisław Niewiadomski) и Зђислава Јахимецког (Zdzisław Jachimecky), смењују се информација и егзалтација, начелна разматрања о музици, пољском народу и његовим особинама, о Шопену као човеку и Пољаку, такође о значају и утицају Шопенове музике. А све је то изведено без захватања у стручне изразе (ПАДЕРЕВСКИ 1928; ЊЕВЈАДОМСКИ 1928; ЈАХИМЕЦКИ 1928а). Сувишно је наводити још оваквих примера јер супротних нема. Дакле, и у случају обраде словенских музичких тема и садржаја *Музика* је сачувала пажњу читалаца који нису били професионални музичари. Одржало се оно што је очито било веома значајно из аспекта идеје и концепције часописа – веома контролисан стручни регистар, а да се ипак није сишло до доње границе стручне толеранције.

Напокон, осврнимо се и на коректив наведеној идеологији: словенофилији су у *Музици* биле постављене јасне границе. Уколико естетски критеријуми нису били задовољени, идеологија није представљала никакву заштиту.

У пролеће 1929. у Народном позоришту у Београду гостовао је прослављени руски тенор Дмитриј Смирнов (Дмитрий Алексеевич Смирнов, 1882–1944). Његове гласовне могућности Милоје Милојевић је оценио ниском оценом. Али то није било све. На страницама часописа *Музика*, у обимном чланку, он се с индигнацијом осврнуо на непримерено понашање публике (руских емиграната у Београду), која је Смирнова обасула неза-

служеним овацијама. Наиме, публика с треће галерије Позоришта захтевала је да Смирнов понови арију Риголета, из трећег чина истоимене опере, што је он и учинио. Тај гест је изазвао велике протесте у ондашњој штампи јер је понављање нумера било одбачено као непожељан поступак у оперским представама (поготово је то морало сметати заговорницима музичке драме). Милојевић је осудио понашање публике, а о Смирнову рекао свој позван суд. Милоје Милојевић је написао: „Ма колика да је наша љубав за Русе и ма колико да је искрена, она не може и не сме да буде већа од љубави коју имамо за себе саме... Ми ово кажемо не осврћући се на бољивости...” (Милојевић 1929: 87).³ Порука је била сасвим јасна: родољубље и словенофилство имали су да узмакну пред стручним и естетским, па и етичким разлозима.

Многобројне словенске садржаје, директно или индиректно произашле из словенофилске идеје, налазимо и у другим међуратним часописима.

У *Гласнику Музичкој друштва „Сћанковић“ / Музичком гласнику* објављен је низ огледа о руској музици. Милан Бајшански је писао о Мусоргском (Модест Петрович Мусоргский) и његовој опери *Борис Годунов*, а Бранко М. Драгутиновић о Чајковском (Пётр Ильич Чайковский) као оперском композитору и његовој опери *Ликова дама*, о његовој стилској и идеолошкој позицији у руској музици (Бајшански 1930; Драгутиновић 1930). Информативне и литерарно надахнуте есеје о Даргомижском (Александр Сергеевич Даргомыжский) и његовој превратничкој опери *Камени јоси*, о Римском-Корсакову (Николай Андреевич Римский Корсаков) и Чајковском објавила је пијанисткиња Зинаида Грицкат (Зинаида Григорьевна Грицкат). Од ње потиче и рад о хармонским средствима Скрјабинове (Александр Николаевич Скрябин) музике (Грицкат 1933а; 1933б; 1933в; 1939).

У наведеном гласилу превођени су текстови иностраних аутора о руској музици. Владимир Подгајецки (Подгаецкий) усредредио се на Скрјабина и његове филозофске погледе, а Владимир Бељски (Владимир Иванович Белъский) се упитао која је то апсолутно нова „лозинка“ коју је у музику унео Модест Мусоргски. Он се задржао на односу тога композитора према говору и мелодији и на његовом својеврсном реализму. Бељски је у *Гласнику* заступљен и чланком о Чајковском, у којем је желео да отклони заблуду о „космополитизму“ музике Чајковског. Он је, наиме, указао на то да је Чајковски посезао за мелодијама руских градова, док су се „Петорица“ била окренула руском селу. Однос национализма и европејства код Чајковског разматрао је и Александар Соловјев (Александр Васильевич Соловьёв), историчар византијског и словенског права, професор Бео-

³ Вид. и: Турлаков 2005: 312.

градског универзитета, аргументовано указујући да се народни дух једног композитора не огледа искључиво у обради фолклора. Прегршт писама Модеста Мусоргског превела је Стана Ђурић Клајн. Та су писма зналачки одабрана и коментарисана; у њима композитор говори о свом односу према школи и музичком образовању, о опери, о говорном типу мелодије и др. (Подгаљецки 1930; Бељски 1939; 1940; Соловјев 1940; Ђурић-Клајн 1939).

У *Музичком гласнику* је писано и о чешким и пољским музичарима – Јозефу Суку (Josef Suk) и Игнацу Падеревском. Из прашког часописа *Темпо* преведен је чланак Б. Вомачке (Boleslav Vomáčka) о Суку. На малом простору од свега неколико страница саопштени су биографски подаци, осветљен је Суков однос према књижевности и природи, скренута је пажња на значај маште у Суковој личности и стварању. Није изостала карактеристика његове музике (облик, хармонски језик, ритам, динамика, мелодика) (Вомачка 1929).

Музички гласник је донео и чланак о Падеревском. То је топло сећање француског музичара Густава Самазеља (Gustave Samazeuilh) на Падеревског као човека и хуманисту, на његове уметничке и политичке везе с Француском. Чланак је богат појединостима које на пластичан начин приближавају личност пољског уметника (SAMAZEUILH 1939).⁴

У часопису *Звук* седам есеја посвећено је словенским музичким личностима и темама. Јубилеји Римског-Корсакова, Карола Шимановског (Karol Szymanowski), Јозефа Сука, Беджиха Сметане, Антоњина Дворжака (Antonín Dvořák) и Александра Бородина (Александр Порфирьевич Бородин) представљали су поводе за пригодне, информативне, па и проблемске чланке (BAJŠANSKI 1933; GLIŃSKI 1933; VUČKOVIĆ 1934; VUKDRAGOVIĆ 1934; GRICKAT 1934).

Звук је донео и проблемске огледе Александра Ваулина о Чајковском и Анатолија Луначарског (Анатолий Васильевич Луначарский) о Мусоргском (VAULIN 1933; LUNAČARSKI 1934). Ваулин разматра однос XX века према музици Чајковског, налазећи да њена висока емоционалност није препрека столећу које се дистанцирало од романтизма. Наиме, код Чајковског постоји чистота облика, његова класичност, гвоздена логика музичке мисли. А то су одлике, тачно запажа Ваулин, које одговарају очекивањима савременог слушаоца.

Анатолиј Луначарски, истакнути совјетски теоретичар уметности, у *Звуку* се представио преводом чланка о опери *Борис Годунов*. Он даје приказ драматургије, ликова и најуспелијих сцена из тога дела. Луначарски

⁴ Чланак је преведен из француског часописа *Temps*. Избором и преводом овог текста уредништво *Музичког гласника* желело је да пружи подршку пријатељској словенској земљи коју је напала нацистичка Немачка. Тај часопис је, у другој његовој серији, одликовала окренутост марксизму и антифашизму; вид. Васић 2013.

посебно истиче појаву народа као главног јунака у делу Мусоргског, и у том смислу врши поређење с литерарним предлошком Пушкина. У складу са својим марксистичким погледима, Луначарски за народну масу каже да је у њој „sadašnjost i sva budućnost“ (LUNAČARSKI 1934: 394).

Звуку се, и на плану словенске тематике, мора одати признање за одличан одабир проблемских састава. Специјалистичке теме биране су тако да је у потпуности био помирен озбиљан стручни и љубитељски захтев. Српски и југословенски интелектуалци тако су могли ући у битна стручна питања, а да им музикологија није била препрека.

* * *

Словенофилска идеја није посустала у нашој средини, и нашој музичкој периодици, до краја међуратног раздобља. То је очито и кроз покретање часописа *Славенска музика*, године 1939, у целини посвећеног словенској музичкој уметности и култури. Читаоцима нове ревије обратио се Петар Коњовић (Коњовић 1939). Његово уводно слово нема теоријских претензија; на једноставан и приступачан начин Коњовић је изложио циљеве редакције. Циљеви су били упознавање нашег друштва са словенском музиком и пречишћавање појма словенске музике. И иначе одмерен, па и индиректан у својим иступањима и судовима, Коњовић је избегао емфатичне изразе и свој ентузијазам за музичко Словенство изразио на дискретан и особен начин. Он је указао на то да је словенска уметничка музика најмлађа у „универзалној“ музици, али да је у њој најизразитија с обзиром на своју везу са животом. Коњовић је истакао реализам и повезаност с родним тлом као одлике које словенску музику издвајају у општој, европској уметности – одлике које представљају и њену вредност. Као што је познато, музички реализам и национални и расни уметнички израз појмови су и из музичке поетике композитора Петра Коњовића.

Који су се словенски композитори нашли у фокусу пажње уредника и сарадника *Славенске музике*? Пре свега, часопис је настојао да буду заступљене и прошлост и садашњост. *Славенска музика* је донела пригодан и информативан чланак Вацлава Ведрала о Сметани (ВЕДРАЛ 1940). Изложени су најбитнији подаци о његовом животу и раду, а набројана су и његова дела. Биографски есеј јесте одредница и за чланак Предрага Милошевића, *Јозеф Сук као човек* (МИЛОШЕВИЋ 1939). Милошевић је на питак начин, живим приповедањем, читаоцима приближио карактер и темперамент Суков, његову љубав према природи, срдчан однос према људима, његове политичке погледе. Живописне појединости увек представљају могућност да одређена личност трајно насели читалачку меморију. Код читалаца који нису музичари музиколошки термини извесно

не би произвели онакав ефекат као Милошевићево указивање на Сукову љубав према криминалистичком роману.

Славенска музика се бавила и самим стваралаштвом словенских композитора. Божена Бандур је дала преглед клавирске музике Вићеслава Новака (Vítězslav Novák), указавши и на утицаје Шумана (Robert Schumann), Листа (Franz Liszt) и Брамса (Johannes Brahms) на тог композитора (БАНДУР 1941). Предраг Милошевић је Новака представио као композитора опера и балада (МИЛОШЕВИЋ 1941). Тим чланцима *Славенска музика* је обележила седамдесети рођендан чешког композитора.

Епистоларни жанр, читаоцима неретко атрактивнији од „посредних“ текстова аналитичара и херменеутичара, био је и избор *Славенске музике*. Изабрана писма Петра Иљича Чајковског доносе његове коментаре о стваралачком процесу и критичке погледе на руску и европску музику (о „Петорици“, Глинки [Михаил Иванович Глинка], Бетовену [Ludwig van Beethoven], Вагнеру [Richard Wagner], Брамсу, Понкијелију [Amilcare Ponchielli], о камерној и концертантној музици и др.). Међу његовим оценама истиче се негативни суд о Едуарду Ханслику (Eduard Hanslick) и његовом односу према програмској музици (*Из писама Пејтра Иљича Чајковског. О „петорици“* 1940).

Посебну пажњу изазива напис чешког музиколога Владимира Хелферта (Vladimír Helfert) о словенској катарзи (ХЕЛФЕРТ 1940). Тај текст састављен је под утиском Коњовићеве опере *Кошћана*. Хелферт је дао проницљив осврт на личности из словенских опера. Он пореди словенска трагичка лица с онима из романске, енглеске и немачке литературе. Владимир Хелферт је дао својеврстан прилог музичкој карактерологији Словена. Он је приметио да су словенска трагичка лица у већем степену лирска и мекша. Према његовом уверљивом увиду, главна особина словенског трагизма јесте изазивање симпатије према сваком човеку. Словени, каже Хелферт, на злочинца гледају као на несрећног човека, а не као на изрода. Овај састав се прикључује, као један од најбољих, прилично дугачкој поворци написа у нашој међуратној периодици у којима је остварена одлична веза са читаоцима. Значајна тема, по карактеру стручна, али не и музиколошка у смислу ослонаца на нотно писмо, обрађена је поступком који је одговарао широј интелектуалној публици.

Славенска музика је пратила, колико је могла, музички живот у словенским земљама. Божена Бандур је известила о „Чешком музичком мају“, фестивалу који се одржавао у Прагу и другим местима Чешке и Моравске (БАНДУР 1940). Београдски часопис је пренео одјеке чешке премијере Коњовићеве *Кошћане* (Аноним 1940). Исто тако, приказивана су музиколошка дела о словенским композиторима, нотна издања, а објављиване су и критике београдских концерата истакнутих словенских музичара

попут Никите Магалова (Никита Дмитриевич Магалов) и Николаја Орлова (Николай Андреевич Орлов) (Аноним 1939; Аноним 1940; ЂАЈА 1940; 1940а). Забележене су и годишњице одласка и сами одлазак значајних музичких личности Словенства – виолинског виртуоза Јана Кубелика (Jan Kubelik) и музиколога Андреја Н. Римског-Корсакова (Андрей Николаевич Римский-Корсаков) (ВЕДРАЛ 1941; ГРАЧЕВ 1941).

Часопис *Славенска музика* излазио је кратко, па зато и није могао да пружи целовит пресек појава у савременој словенској музици, нити у њеној прошлости. Ипак, и толико колико је пружио, било је чињенички проверено, а читаоцима је представљало корисну и приступачну информацију.

Овај закључак се може применити и на остала овде разматрана гласила. Висока заинтересованост уредника и часописа за „музичку славистику“ резултирала је текстовима који су ондашњој публици морали много значити – како у фактографском смислу, тако и као огледало живе словенске идеје која је у Србији и Југославији имала изузетно значајну историјску традицију.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- [Аноним]. „*Мусориски (Le musicien de la vie)* од Шарл Барзела, Edition Emile Paul freres.“ *Славенска музика* 1 (новембар 1939): 4.
- [Аноним]. „Музичка издања. К. Б. Жирак: Симфонија бр. III. оп. 37. (Издање Hudebni Matice UB. Праг).“ *Славенска музика* (фебруар 1940): 28.
- [Аноним]. „Чешка штампа поводом првог извођења *Кошићане*.“ *Славенска музика* 7–8 (мај–јуни 1940): 52–54.
- БАЛШАНСКИ, Милан. „О Мусоргском и његовом *Борису Годунову*.“ *Гласник Музичкој друштва Станковић* 4 и 5 (јули–август 1930): 73–76.
- БАНДУР, Божена. „Музички живот у Чешкој и Моравској.“ *Славенска музика* 7–8 (мај–јуни 1940): 57–58.
- БАНДУР, Божена. „Клавирско стварање Вићеслава Новака.“ *Славенска музика* 1–2 (јануар–фебруар 1941): 2–5.
- БЕЉСКИ, Владимир И. „Неколико речи поводом стогодишњице рођења Модеста Мусоргског.“ *Музички гласник* 5 (мај 1939): 89–91.
- БЕЉСКИ, Владимир И. „Основне црте стваралаштва Чајковског.“ *Музички гласник* 5–6 (мај–јун 1940): 65–71.
- БРАНБЕРГЕР, Јан. „Музичке школе у Чехословачкој Републици.“ Са чешког превео М. В. [Михаило Вукдраговић]. *Музика* 7 (јули 1928): 205–209.
- ВАСИЋ, Александар. „*Музички гласник* (1922): естетички и идеолошки аспекти.“ *Музикологија* 9 (2009): 97–111.
- ВАСИЋ, Александар. *Српска музикографија међурајној доба у огледалу корџуса музичке историје*. Необјављена докторска дисертација одбрањена 2012. на Академији уметности Универзитета у Новом Саду; Библиотека Матице српске у Новом Саду, сигн. D 5720.
- ВАСИЋ, Александар. „Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици међуратног доба.“ *Филозофија и друштво* 3 (2013): 212–235.

- ВЕДРАЛ, В. „Сметанино стварање као израз најсветлијих тежњи чешкога народа.“ *Славенска музика* 4 (фебруар 1940): 25–28.
- ВЕДРАЛ, Вацлав. „Јан Кубелик. (Поводом прве годишњице смрти).“ *Славенска музика* 3 (март 1941): 2–3.
- ВОМАЧКА, Б. „Јозеф Сук.“ С чешког превео Михаило Вукдраговић. *Гласник Музичкој друштва „Сјанковић“* 3 (март 1929): 42–46.
- ГРАЧЕВ, П. „А. Н. Римски Корсаков.“ *Славенска музика* 3 (март 1941): 4–6.
- ГРИЦКАТ, Зинаида. „Александар Даргомишки.“ *Музички гласник* 2 (фебруар 1933): 37–39.
- ГРИЦКАТ, Зинаида. „Н. А. Римски-Корсаков – поводом 25-годишњице његове смрти.“ *Музички гласник* 5–6 (мај–јуни 1933): 97–101; 7 (септембар 1933): 194–201; 8 (октобар 1933): 239–247.
- ГРИЦКАТ, Зинаида. „П. Чајковски (Поводом 40-годишњице смрти).“ *Музички гласник* 9–10 (новембар–децембар 1933): 281–286.
- ГРИЦКАТ, Зинаида. „Скрјабин и хармонска структура његових дела.“ *Музички гласник* 3–4 (март–април 1939): 59–62.
- ДРАГУТИНОВИЋ, Бранко. „Чајковски као оперски композитор (са нарочитим обзиром на његову *Пикову даму*).“ *Гласник Музичкој друштва „Сјанковић“* 8 (новембар 1930): 145–147.
- „Из писама Петра Илича Чајковског. О *йейорици*.“ *Славенска музика* 7–8 (мај–јуни 1940): 54–59.
- ЈАХИМЕЦКИ, Зђислав. „Шопенова музика.“ С чешког Д-р Ј. Хајденрајх. *Музика* 12 (децембар 1928): 347–350.
- ЈАХИМЕЦКИ, Зђислав. „Пољска музика XIX столећа.“ С чешког превео Јован Бандур. *Музика* 12 (децембар 1928): 350–354.
- ЈИРАК, К. [Карел] Б. [Болеслав]. „Модерна чешка музика.“ Са чешког превео Мих. [Михаило] Вукдраговић. *Музика* 7 (јули 1928): 195–201.
- КОЊОВИЋ, Петар. „Пријатељима славенске музике.“ *Славенска музика* 1 (новембар 1939): 1–2.
- ЛОБАЧЕВСКА, Стефања. „Музичка наука код Пољака (синтетична црта).“ Са чешког др Хајденрајх. *Музика* 12 (децембар 1928): 363–367.
- М. Ђ. [Милка Ђаја]. „Наш музички живот. Концерт Никите Магалова.“ *Славенска музика* 3 (јануар 1940): 21.
- М. Ђ. [Милка Ђаја]. „Наш музички живот. Концерт Николаја Орлова.“ *Славенска музика* 4 (фебруар 1940): 25–26.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Свесловенско удружење за савремену музику.“ *Музика* 5 и 6 (мај–јуни 1928): 147–151.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Словачки композитори.“ *Музика* 7 (јули 1928): 201–204.
- М. М. [Милоје Милојевић]. [„Музичка наука у Брну и Братислави“] *Музика* 7 (јули 1928): 212.
- М. М. [Милоје Милојевић]. „Једна статистика. Непотпуна али речита.“ *Музика* 7 (јули 1928): 214–215.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Из музичког живота. Београдска опера. Гостовање г. Смирнова.“ *Музика* 3 (март 1929): 87.
- МИЛОШЕВИЋ, Предраг. „Јозеф Сук као човек. (Из студије *Јозеф Сук*).“ *Славенска музика* 2 (децембар 1939): 9–12.
- МИЛОШЕВИЋ, Предраг. „Новак као композитор балада и опера.“ *Славенска музика* 1–2 (јануар–фебруар 1941): 5–9.
- ЊЕВЈАДОМСКИ, Станислав. „Две годишњице Шопенове.“ С француског Јелица Поповић. *Музика* 12 (децембар 1928): 343–347.

- ПОДГАЈЕЦКИ, Владимир. „Александар Н. Скрјабин. I. Живот. II. Музичка дела Скрјабинова.“ *Гласник Музичкој друштва „Сћанковић“* 8 (новембар 1930): 148–152; 9 (децембар 1930): 170–174.
- СОЛОВЈЕВ, Александар. „Значај Чајковског за његово доба и за садашњост.“ *Музички гласник* 5–6 (мај–јун 1940): 71–77.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Историја Ојере и Балеџа Народној позоришћу у Београду (до 1941)*. Књ. I. Београд: „Чигоја штампа“, 2005.
- УРЕДНИШТВО. „Уводна реч.“ *Музика* 7 (јули 1928): 181–182.
- ХЕЛФЕРТ, Владимир. „Беджих Сметана.“ Превео д-р Б. Д. М. [Боривоје Д. Милојевић]. *Музика* 7 (јули 1928): 188–191.
- ХЕЛФЕРТ, Владимир. „Славенска катарза. Под утиском Коњовићеве *Кошћане*.“ *Славенска музика* 7–8 (мај–јуни 1940): 54–56.
- ХУТЕР, Јозеф. „Музичка наука у Прагу.“ Са чешког Драг. Ч. [Драгутин Чолић]. *Музика* 7 (јули 1928): 209–211.
- BAJŠANSKI, Milan. „Rimski-Korsakov (povodom dvadesetpetogodišnjice smrti).“ *Zvuk* 10–11 (avgust–septembar 1933): 356–359.
- ĐURIĆ-KLAJN, Stana. „Iz prepiske Modesta Musorgskog. Povodom stogodišnjice rođenja.“ *Музички гласник* 3–4 (март–април 1939): 63–69.
- GLIŃSKI, Mateusz. „Poljska moderna muzika.“ Са чешког, Jovan Bandur. *Музика* 12 (децембар 1928): 354–360.
- GLIŃSKI, Mateusz. „Karol Szymanowski (Prilikom pedesetogodišnjice rođenja).“ *Zvuk* 12 (oktobar 1933): 385–389.
- GRICKAT, Zinaida. „Aleksandar P. Borodin. Povodom stogodišnjice rođenja.“ *Zvuk* 12 (oktobar 1934): 424–427.
- LUNAČARSKI, A. V. „Boris Godunov od Musorgskog.“ Превод Руђе Боглић. *Zvuk* 10–11 (avgust–septembar 1934): 388–394.
- MILOJEVIĆ, Miloje, Kosta P. Manojlović, Rikard Švarc. „Naša prva reč.“ *Музика* 1 (јануар 1928): 6–8.
- NEJEDLY, Zdenjek. „Evropa i slovenska muzika. S osobitim pogledom na muziku kod Čeha.“ Превео Д-р М. М. [= Милоје Милојевић]. *Музика* 7 (јули 1928): 183–188.
- NEJEDLY, Zdenjek. „Bedrih Smetana.“ Превео Др. М. М. [= Милоје Милојевић]. *Музика* 7 (јули 1928): 191–194.
- PADEREWSKI. „Chopin i poljska muzika.“ S francuskog Svetislav Petrović. *Музика* 12 (децембар 1928): 341–342.
- SAMAZEUILH, Gustave. „Ličnosti današnjice. Ignacy Paderewski.“ *Музички гласник* 7–8 (септембар–октобар 1939): 144–146.
- VAULIN, Aleksandar. „O Čajkovskom.“ *Zvuk* 2 (decembar 1933): 49–52.
- VUČKOVIĆ, Vojislav. „Josef Suk. Povodom šesdesete godišnjice rođenja.“ *Zvuk* 3 (januar 1934): 81–87.
- VUKDRAGOVIĆ, Mihailo. „Smetana – Dvoržak. Povodom pedesetogodišnjice odnosno tridesetogodišnjice smrti.“ *Zvuk* 7 (maj 1934): 245–248.

SLAVOPHILIA AND SERBIAN MUSICOGRAPHY
BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Summary

Slavophilic ideology had a strong influence on the Serbian culture of the 19th century. In the first half of the 19th century the dominant influence was French. However, Slavophilia kept its influence and, until the beginning of World War II, Serbian culture was permeated by this idea. This paper researches the presence of Slavophilic content in Serbian musical journals in the period between the two world wars. The focus is on the following journals: *Music* (1928–1929), *Herald of the Musical Society 'Stanković'* (1928–1934, 1938–1941, in 1931 it was renamed *Musical Herald*), *Sound* (1932–1936), and *Slavic Music* (1939–1941). The author analyzed the corpus from the *Musical Herald* from 1922 in a previously published paper, while the *Heralds of the South Slavic Singing Association* (1935–1936, 1938) and the *Music Review* (1940) do not have any material of interest for this topic.

These musical journals published a large number of texts on the music of Slavic people – studies, articles, reviews, criticisms, necrologies. The journals covered the topics from the history of Slavic music but they also kept track of current events. Slavophilia was most prominent in the journal *Music*. Among others, two issues of this journal were completely devoted to Slavic music – Czechoslovakian (July 1928) and Polish (December 1928). Musical journals also published the translations of the articles of Slavic authors as well as the texts of our music writers on Slavic music. The undying strength of Slavophilic tradition in Serbia is best seen in the initiation of a journal dedicated to Slavic music (1939).

There are two aspects that are characteristic of Slavic content in the musical journals between the two world wars. Never have editors shown any kind of weakness in the name of their ideology – artistic value was a top criterion. In 1929 Miloje Milojević, one of the editors of the journal *Music*, condemned energetically inadequate enthusiasm of the audience at an opera where Russian tenor Dmitri Smirnov was performing.

Like in the case of texts on musical cultures of the West, Slavic music was presented to the Belgrade, Serbian and Yugoslav music through topics and texts in which terminological lexicon was strictly controlled. This achieved a lot: the young domestic musical scene easily absorbed data and interpretations which they would have rejected had writers insisted on the esoteric language of music theory.

Key words: Slavophilia, Serbian music, *Music* (1928–1929), *Herald of the Musical Society 'Stanković'* / *Musical Herald* (1928–1934, 1938–1941), *Sound* (1932–1936), *Slavic Music* (1939–1941).

ДРАГАНА В. ЈОВАНОВИЋ

Универзитет уметности, Београд, Факултет музичке уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ДИРИГЕНТСКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЛИТУРГИЈЕ Св. ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ ЗА ТРИ ЖЕНСКА ГЛАСА ПЕТРА КОЊОВИЋА*

САЖЕТАК: Почетком двадесетог века композитор, диригент, педагог, музиколог и музички писац, Петар Коњовић, ствара своја духовна дела. Аналитички текстови који се баве проблематиком овог жанра у Коњовићевом опусу су, међутим, ретки, као и извођења његових духовних композиција. Како не постоји податак да је *Литургија Св. Јована Златоустог за три женска гласа* икада изведена, за правилну интерпретацију неопходно је првенствено анализирати релевантне музичке параметре (од мелодије и хармоније, преко фактуре, третмана текста и метрике, до форме), поставити тумачење њихових међусобних односа, а све у служби разоткривања драматуршког потенцијала дела, на микро и макро нивоу. Резултати анализе у садејству са специфичностима које носи рад диригента са ансамблом, довешће до усаглашавања аутентично-обредног и интуитивно-уметничког тумачења партитуре, односно до веродостојне концертантне интерпретације дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интерпретација, Петар Коњовић, диригент, литургија, хор.

Чињеница да се музичко дело збива између композиторове идеје, њеног записа и реализације тог записа, односно интерпретације, чини специфичну природу музичке уметности. Из овога се може закључити да запис као непроменљив члан овог ланца¹ добија улогу јединог посредника између композиторове замисли и интерпретације. Међутим, одреднице које карактеришу приступ диригентском извођаштву компликују поменути систем за посредника више. Наиме, диригент тумачењем композиције и вештином да ансамбл убеди у истинитост тог тумачења, чини још један,

* Прва верзија овог текста настала је у оквиру наставе на предмету Српска црквена музика XIX и XX века на докторским студијама, под менторством проф. Иване Перковић.

¹ Ово се односи искључиво на оригиналан запис, јер разне редакције отварају нова питања и проблематику.

пресудан корак у посредовању између дела и извођачког ансамбла. Коначно, обухвативши још и слушаоца, поменути систем добија целину, која кроз све своје фазе омогућава постојање музичког дела.

Изазов проналажења равнотеже између композиторове интенције и извођачеве имагинације носи свака партитура, али се та проблематика додатно компликује када се тумачи дело које није истраживано. Такав је случај са *Литургијом Св. Јована Златоустог за три женска гласа* Петра Коњовића (1883–1970). Овај композитор, педагог, диригент, музиколог и музички писац, основна знања о музичкој уметности и вештини компоновања стицао је у школи, учећи појање, проучавајући партитуре Стевана Стојановића Мокрањца и учествујући на богослужењима.² У написима других аутора Коњовићево композиторско стваралаштво на пољу духовне музике прилично је занемарено. Његова црквена дела ретко су извођена, а ни данас нису позната широј јавности. Нема података да је *Литургија за три женска гласа* (1915) икада изведена. Управо из тог разлога, појавила се потреба да се истраже извођачки потенцијали овог дела, са циљем да оно доживи и своју премијеру.

Музички параметри релевантни за интерпретацију Литургије Св. Јована Златоустог за три женска гласа

Аналитички приступ интерпретацији води ка тумачењу постојећих структурних односа (мелодије, фактуре и хорског става, хармонских решења, форме) дефинисаних од стране композитора, али и њиховом прилагођавању личној концепцији извођача. Сагледане елементе музичког дела диригент ће поставити у функцију подржавања јединствености целине или пак изоштравања контраста, чинећи мање или више јасне границе између слојева партитуре.

Мелодијска основа

У *Литургији за три женска гласа* композитор најчешће користи традиционални црквени, такозвани литургијски напев какав је примењивао и Мокрањец. Водећа мелодија је препознатљива иако је композитор вршио

² После завршене Велике српске гимназије у Новом Саду Коњовић је уписао Сомборску препарандију у којој се нарочито неговало црквено и световно хорско певање. Уз подршку професора Драгутина Блажека (1847–1922) добио је прилику да се опроба и у вештини дириговања хором. Тако је 1903. године, као седамнаестогодишњи матурант, компоновао и извео своје прво духовно дело, *Литургију Св. Јована Златоустог за мушки хор*. Православном музиком Коњовић је био инспирисан у првом периоду свог стваралаштва, од 1903. до 1915. године, када поред поменуте литургије пише и *Литургију за мушки хор*, делове за *Литургију Св. Јована Златоустог за мешовити хор* и једанаест краћих духовних комада. Наведене композиције објављене су 1938. године у издању загребачког *Григоријевског вјесника*, под називом *Музика духовна (Musique sacree)* са поднасловом *српско православно црквено певање у вишегласној обради вокалној*.

мелодијске, ритмичке и мотивске трансформације.³ Осим тога, мелодије песама почивају или на комбинацији других традиционалних напева, или су слободне, инспирисане црквеном музиком.⁴ У мелодици читавог дела заступљен је поступан покрет уравнотеженог ритмичког тока, а основна певачка артикулација је легато. Овај начин певања српске духовне музике данас се карактерише као „традиционалан“ јер је преузет из интерпретације једногласних православних напева. Таква интерпретација налаже врло сталожено, чак продужено, певање осмина које се најчешће, па и у посматраном делу, појављују као пролазнице и скретнице. Једина појава шеснаестинског покрета налази се на самом почетку песме *Алилуја* и у фигури четвртина с тачком и две шеснаестине очигледно представља записани украс, па је тако треба и изводити. Шеснаестине у пратећим гласовима су у функцији пролазнице.

У хорском извођаштву фразирање директно зависи од уметничко-интерпретативне културе ансамбла коју, пре свега, чине принципи организације дисања, образовања тона, певања вокала и сугласника. Логичко праћење музичке мисли постиже се правилним тумачењем ритма и мелодије у њиховом садејству са текстом. Разговетности музичког слоја, његовој изражајности и карактеризацији највише доприноси прецизна артикулација која „обликује“ тонове кроз различите начине извођења. Управо је хорски ансамбл идеалан инструмент за савршен легато, уколико диригент довољно инсистира на такозваној „крађи даха“.⁵ Овим начином извођења добија се утисак такозваног „певања преко тактице“, а то је још једна интерпретативна тежња ка аутентичности некадашње праксе немензуралног нотирања.

Мелодија јектенија у Коњовићевој *Лишурџији за ѝри женса ѝласа* је једноставна и лако памтљива, како то традиција и налаже. Ови сегменти имају искључиво обредни задатак у којем се истиче значај текста и ритуала, па према томе не треба да скрећу пажњу на музику. Композитор је прецизно ритмички записао јектенија пратећи ритам и метрику текста, али уз правилно читање партитуре извођачи треба да примене и речитативну артикулацију. Ознака за речитандо није уписана, али је овај начин извођења

³ У првом сегменту песме *Свјјѝѝѝ Боже* Коњовић даје синкопирани ритам у мелодији, док се у репризи истог сегмента враћа традиционалном половинском ритму какав срећемо у Мокрањчевој *Лишурџији*. Осим тога, у песми *Буди имја Госѝогне* (sic.), композитор се у напеву ослања на мелодију тенорске деонице Мокрањчеве обраде ове песме, како је то утврдила Милица Кајганић (2002: 48).

⁴ У песми *Алилуја* комбинују се напев великог васкршњег причасна осмог гласа и једна од формула тропарског осмог гласа, док су мелодије песама *Свјјѝѝѝ* и *Херувимска ѝјесан* (вид. Пример 4), развијене из мотива „новосадске херувике“ (према Кајганић 2002: 56).

⁵ Овај већ устаљени израз односи се на контролу индивидуалног узимања даха певача. Основна смерница за певање дугих фраза „на једном даху“ је непрекидање музичког тока на очекиваном месту, по завршетку мотива, фразе, после дуже нотне вредности и слично. Дисање хора мора бити нечујно, како не би ометало музички доживљај.

јектенија познат интерпретаторима духовне музике као традиционално, па према томе и проверено, начело.

Хармонски језик

Петар Коњовић је у жанру хорске црквене музике прихватио Мокрањчев функционално јасан и тонално чврст хармонски језик класичарско-романтичарске традиције, одступајући повремено у правцу модалности. Основни елемент модалности и одлика композиторског стила јесте учестала употреба акорада споредних ступњева (и то на наглашеним деловима такта), нарочито акорда седмог и трећег ступња на месту акорда доминанте. На модалност указује и често везивање суседних акорада, као и тонска осцилација између дура и паралелног мола. Хроматске појаве уочавају се у алтерованим акордима дијатонског типа (вантонални акорди) и хроматским покретима појединих гласова. У посматраном делу Петра Коњовића на модулацију (и то дијатонску у паралелни тоналитет), наилази се само у неколико наврата – у нумерама *Свјатии Боже* (Ге-дур–е-мол), *Иже херувими* (Еф-дур–де-мол) и *Блајословен ірјади* (А-дур–фис-мол). Требало би истаћи и чињеницу да су то једина „молска острва“ у читавој литургији, од којих су два значајнија постављена при почетку и при крају литургије, док је средишњи молски пункт краћи и налази се на крају прве трећине циклуса.⁶ Свакако је изазов за извођаче да одрже свежину оволико заступљене дурске атмосфере. Треба напоменути и то да *Литургија за шри женска іласа* није тонално заокружена, почиње у Ге-дуру, а завршава у А-дуру.

Фактура и хорски став

Фактура ове композиције може се описати као слободна хомофонија са елементима полифоније. Мелодија је најчешће смештена у највиши глас, док свака деоница поседује одређени степен ритмичке самосталности и лепо вођену мелодијску линију у „удобном“ средњем регистру. Дело је писано за трогласни женски хор без поделе деоница и, као што је карактеристично за ову врсту ансамбла, углавном у уском слогу. У неким примерима поставка широког слога има мањкавости. Акорд са удвојеним

⁶ Сам почетак *Литургије за шри женска іласа* је необичан у погледу хармонизације првог хорског одговора на текст *амин*. С обзиром на то да за њим без паузе следи *Свјатии Боже*, претпоставља се да и ова два акорда треба тумачити у почетном Ге-дуру, као каденцу V–III (која заправо оставља утисак молског разрешења). Замагљености тоналног центра доприноси и почетак троделне песме *Свјатии Боже* IV ступњем Ге-дура. Други пример модулације је краћи. У *Иже херувими* реч је о експозицији основног дурског тематског материјала у молу (од 38. до 46. такта). Претпоследњу нумеру литургије *Блајословен ірјади* композитор гради на модалној боји сталних иступања у сферу паралелног мола, хармонизујући на тај начин спорији и распеванији одсек *Видјехом свей*, као и речитативне делове.

основним тоном у октави и на то додатом терцом у првом гласу, не носи значајнији звучни потенцијал, па ће и у интерпретацији одавати утисак недостатка пуне хорске боје. Ипак, како се овакви акордски положаји јављају искључиво на крајевима одсека, они се по правилу изводе у декрешенду. Тако ће диригент пажљивим динамичким вођењем успети да изостанак пуног акорда компензује пијаном чији енергетски интензитет проистиче из ослобађања аликувних тонова чисте хорске интонације.

Присутни су и прескоци и унакрснице који у партитурама намењеним истородним хорским ансамблима отежавају прегледност и вођење мелодијске линије. Како би се превазишла ова неусаглашеност снажног креативног набоја, с једне стране, и још увек мањкавог занатског умећа младог композитора, с друге стране, неопходна је интервенција диригента. У очувању главне мелодије у сопрану, коју угрожава виши (обично за терцу) пратећи глас, неопходно је инсистирати на слојевитој и независној динамици по деоницама.

Солистичке деонице су кратке (у нумерама *Свјати* и *Тебе ђојем*⁷) и не захтевају нарочите вокално-техничке могућности, па је сасвим прихватљиво да их изведу даровитији појединци из ансамбла. Одсеци у којима се појављују носе јаку религијску симболику броја три и то кроз однос индивидуално – колективно, па је и разлог солистичког третмана искључиво драматуршки.

Текст и метрика

Имајући на уму да композитори вокалне музике своју инспирацију пре свега црпе из одабраног литерарног предлошка, интерпретативно сагледавање вокалног дела требало би да пође од читања и разумевања литерарног текста. Тако посматрано, музика је својеврсна „последница“ текста, а овај однос нарочито је важан у тумачењу црквене музике где је императив разумљивости отпеваног још наглашенији. *Литургија за њри женска ѓласа* компонована је по одговарајућем тексту на црквенословенском језику руске редакције, а објављена је у латиничној транскрипцији. Међутим, сам принцип превођења црквенословенског језика у латинично писмо није урађен доследно, па остаје на диригенту да уједначи начин изговора.⁸

⁷ На почетку песме *Свјати* остварен је кратак дијалог између два виша соло гласа и хора. За други пример солирања у овој литургији, Коњовић се очигледно одлучио по узору на Мокрањца. Наиме, тему средишњег одсека песме *Тебе ђојем* доноси соло алт, а одговара му, нешто измењеним понављањем теме, соло мецосопран. Трећи наступ текста и *молимјисја* који више и не задржава ритмичко-мелодијске карактеристике представљене теме, даје поново tutti хор.

⁸ Ово је проблем који има шири значај, будући да ни у другим изворима са транскрипцијом црквенословенских текстова нема доследности. У конкретном делу, на пример, реч *оца* која се у црквенословенском пише *оџца*, доследно је транслитерована, односно писана као у црквеносло-

Композитор се трудио да поштује текстуалне акценте уобичајеним поступцима – стављањем наглашеног слога на наглашени тактов део, употребом дужег тона или мелизматичним третманом наглашеног слога или пак означавањем ноте која носи наглашени слог додатном артикулационом ознаком за акценат. Ипак, у *Литургији за шри женска ѿласа* правилна акцентуација није увек у потпуности успела. Чини се да је Коњовић на највеће проблеме ове природе наилазио када је одређене сегменте напева покушавао да „смести“ у врсте такта које нису сасвим одговарајуће. Такав пример налази се у средњем делу *херувимске ѿесме* који контрастира полифоном фактуром, преласком на трочетвртинску меру и променом темпа. Сprovedена је имитација теме на тоници и доминанти Еф-дура у доњем и средњем гласу, али са почецима на различитим тактовим деловима. Наиме, наступ средњег гласа не започиње предтактом, како је сасвим природно постављен у доњем гласу, већ на другој тактовој доби. Овај поступак учинио је да се наглашени слог *рја* из речи *живоѿворјаишеј* нађе на трећој, ненаглашеној доби трочетвртинског такта. Тиме је основно начело полифоног принципа, очување изразитих својстава теме, ипак нарушено. Коњовић (или редактор издања?) је покушао да карактеристичност мелодије спасе артикулацијом, стављајући ознаке за акценат на сваку ноту теме. Тако је, претпоставља се, покушао да умањи значај природног нагласка прве добе у троделном такту, који ће поново постати доминантан чим се заврши са излагањем тема.

венском, а не како се изговара. Реч *волеју*, која се изговара *вољеју*, записана је латиницом као у црквенословенском тексту. С друге стране, читав низ речи написан је како се изговарају (*ниње*, *ѿлаѿољуи*).

Пример 1

poco piu mosso

SOPRANO 1

sce *mf* *i*

SOPRANO 2

mf *I* *zi - vo - tvo - rja - scej*

ALTO

mf *sce* *I* *zi - vo - tvo - rja - scej* *Troj - cje* *i*

6 *zi - vo - tvo - rja - scej* *Troj - cje* *tri - svja - tu - ju* *cresc*

zi - vo - tvo - rja - scej *Troj - cje* *tri - svja - tu -* *cresc*

Нажалост, дати пример представља један од најнепријатнијих проблема са којима се диригент у композицији сусреће. Храбрији, а довољно одговоран интерпретатор свакако ће за решењем трагати у скоро идентичном одсеку песме *Свјати* у којем се имитира иста тема, додуше са другим текстом. И овде се добија нагласак на другом слогу речи *небо*, а затим и речи *земља* (због дужине и мелизматичног третмана слога *ља*). Чини се да је Коњовић (да ли са намером или инстинктивно?) у своју музику, а нажалост недоследно, утиснуо рускословенску акцентуацију.

Пример 1а

Piu mosso

SOPRANO 1

mf *is - poln - ne - bo - i*

SOPRANO 2

mf *Is - poln - ne - bo - is - poln - ne - bo - i*

ALTO

mf *is - poln - ne - bo - i* *zem - lja* *is - poln - ne - bo - i*

Упоређивањем два примера, могло би се доћи до заједничког, довољно доброг решења које би сачувало мелодијско-ритмички интегритет и метричку доследност теме, како је приказано у примерима 1б и 1в.

Пример 1б

Piu mosso

The musical score for Example 1b consists of three systems of three staves each. The first system is marked *Piu mosso*. The lyrics are written in Cyrillic and Latin script. The first system of lyrics is:
 mf I ži - vo - tvo - rja - šcej Troj -
 mf I ži - vo - tvo - rja - šcej
 rja - šcej ži - vo - tvo - rja - šcej
 - - cje ži - vo - tvo - rja - šcej

Пример 1в

Piu mosso

mf Is - poln ne - bo i

mf Is - poln ne - bo Is - poln ne - bo i

mf Is - poln ne - bo i ze - mlja Is - poln ne - bo i

Коњовић у својој литургији користи различите врсте метричке поделе, а са аспекта дириговања нарочито је интригантна комбинација различитих варијанти дводелне, троделне и слободне мере⁹. Изостављање метричке поделе представља један од типичних начина записивања, па такву праксу задржава и Коњовић у највећем броју литургијских песама из канона евхаристије. Метричка транскрипција оваквих записа неопходна је ради олакшавања хорске интерпретације (у смислу јаснијег сагледавања мотивских целина), као и правилне мануелне технике диригента, а заснива се на комбинацијама свих врста тактова у које се могу сместити дате целине, и то на начин који обезбеђује обавезна поклапања текстуалних и музичких акцената. Принцип рашчлањивања метра музичког тока показаћемо на примеру песме *Досїјојно јесїї* из осме нумере *Милосїї мира*:

⁹ Под слободном мером подразумева се метричка подела у којој тактица долази по завршетку музичко-текстуалне фразе.

Пример 2

2 001 Dostojno je i pravedno

The musical score is for three voices: Soprano 1, Soprano 2, and Alto. It is written in 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are in Latin: "Do - stoj - no i pra - ved - no jest po - kla - nja - ti - sja Ot - cu i Si - nu i Sya - to mu". The second system continues the melody with a crescendo (cresc) and a ritardando (rit.) marking. The lyrics are: "Du hu - Tro i cje je - di no susce - nej i ne - raz djel - nej". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Предлог метричке редакције датог одсека дат је уз уважавање темпа *Andante* у којем је четвртина јединици бројања, па према томе и носилац диригентског покрета. Видимо да су заступљене комбинације тактова 3/4, 4/4, 5/4 и 6/4. У вокалној музици ненаглашен почетак непосредно је одређен ненаглашеним слогом текста, па је и почетак песме *Достојно јесѝ* због правилне акцентуације решен предтактом. Исти однос задржава се и у пратећим гласовима, чији наглашени слог текста долази на трећу добу. Дакле, путоказ увек треба потражити у метрици стиха или дела стиха, а не у дефинисању почетака и крајева речи. Решење је у усаглашавању текстуалног, музичког и мануелног нагласка.¹⁰

Знамо да се једним покретом руке тактира једна метричка јединица. Међутим, ако је темпо брз, онда и цео дводел или тродел у сложеним тактовима, па чак и цео такт, долазе на један потез. Такав пример проналазимо

¹⁰ Треба нагласити и потребу разграничавања унутрашње организације сложених и мешовитих тактова, која утиче и на изглед диригентске мануелне шеме. У вокалној музици тумачење унутрашње структуре такта олакшано је текстом. Тако из приказаног примера закључујемо да је унутрашња структура 5/4 такта 2+3, а 6/4 такта 2+2+2. Шеме „на пет“ и „на шест“ граде се понављањем једног потеза из шеме „на четири“. Важно је да се споредни нагласак у шемама обавезно подвлачи попречним, водоравним покретом који у десној руци подразумева кретање слева надесно, а остали ненаглашени делови ће се потподелом (повнављањем потеза) распоредити тако да то омогуће.

у песми *Блајословен ірјајі* чији је темпо означен као *Con moto*. Темпо је толико брз да јединицу бројања чине три четвртине које организујемо у два такта од 9/4, па диригент треба да користи шему „на три“.¹¹ Следи такт од 5/4 у којем се музички ток успорава и полако враћа на четвртину као јединицу бројања, да би следећи одсек био изведен у темпу *piu moderato*. Промена јединице бројања због успоравања или убрзавања темпа увек је изазов за диригента, а у наведеном примеру најбоље би је било спровести у делу *Боі Госіод*, преко такозваног „ломљеног геста“.¹²

Пример 3

Blagosloven koji dolazi

3 001

Con moto p

SOPRANO 1

SOPRANO 2

ALTO

Bla-go-slo-ven grja-dij vo Im-ja Go-spod - nje, Bog Gos-pod i ja - vi - sja nam

f rit.

f rit.

f rit.

Аналитичко сагледавање стилских и музичко-техничких карактеристика *Литургије Св. Јована Златоустог* за *три женска гласа* Петра Коњовића неопходно је за правилно интерпретативно тумачење дела. Ипак, оно само по себи не даје свеобухватна и коначна извођачка решења уколико се не надгради идејом о драматуршкој подлози делова композиције и њиховим саодносима у оквиру целине, као и одређеним односом диригента и ансамбла према циљевима извођења дела у јавности.

¹¹ Уколико је темпо толико брз да цео такт постане јединица бројања, диригент ће груписати тактове у двотакте, тротакте, четвортакте или ређе петотакте (по критеријуму облика и текста) и подвести их под одговарајуће диригентске шеме. Тако ради боље прегледности и јасноће, која би се изгубила дуготрајним дириговањем „на један“, спроводимо принцип *battuta a due, a tre, a quattro* или *a cinque*.

¹² „Ломљени гест“ се изводи тачно на месту промене јединице бројања и њиме се након дугог покрета (који носи три четвртине у конкретном примеру), означава четвртина као будућа јединица бројања кратким застојем (али не и потподелом). Овај начин дириговања најчешће се употребљава у композицијама у којима је темпо такав да није ни довољно спор да би се користила потподела, нити довољно брз да би цела јединица бројања могла бити изведена једним покретом.

Драматуршки пошенијал
Литургије Св. Јована Златоустог за три женска гласа

У претходном поглављу анализирани су музички елементи Коњовићеве *Литургије* (мелодијска основа, хармонски језик, фактура и хорски став, текст и метрика), релевантни за сагледавање форме и музичког јединства, као параметара који су од највећег значаја за поставку драматуршког дела интерпретације.

Форма песама и њихово мотивско јединство

На форму песама *Литургије за три женска гласа* утицао је најпре облик црквеног напева, односно начин богослужбеног извођења. Песме су дводелног (*Тебе појем*), троделног (*Свјатий Боже, Јелици во Христа, Херувимска појесан, Јако да царја*), строфичног (*Буди имја Господне*) или прокомпонованог облика (*Свјатий*). Литургијски одговори, обликовани у једном или више сегмената, писани су у слободном такту.

Основни елемент јединства циклуса представља мотивско обједињавање песама и литургијских одговора. У том погледу, најинтересантнији је Коњовићев третман два мотива преузета из „новосадске херувике“ који пратимо у песмама *Ошца и Сина, Свјатий* и *Херувимској појесни*. Мотив **М1** дат је на самом почетку херувимске песме у доња два гласа, са карактеристичним ритмичким покретом половине и две четвртине.

Пример 4

Heruvimska (pocetak) 4 001

The musical score is for three voices: Soprano 1, Soprano 2, and Alto. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the beginning of the 'Heruvimska (pocetak) 4 001'. Two motifs are identified: M1 and M2. M1 is marked 'pp' (pianissimo) and M2 is marked 'pp' and 'I' (forte). The Soprano 1 part starts with a whole rest, then enters with M2. Soprano 2 and Alto enter with M1. The Alto part has a long note with a slur over it.

Овај мотив биће ритмички и мелодијски, више или мање вариран, али ће увек задржати терцну пратњу (на пример у 6. и 31. такту песме). Осим

тога, Коњовић примењује и инверзију (8. такт), а тако новодобијени мотив поново трпи метричко-инверзивне промене и постаје тема контрастног имитационог одсека *херувике* (од 22. до 30. такта). Резултати вишеструког рада са потенцијалом мотива **M1** у потпуности су искоришћени и у песми *Свјатѿ* (почетни солистички парт у такту 6/4). Такође, ритмички образац мотива **M1** имплементиран је у почетни мотив песме *Свјатѿи Боже*. Чак и кад се у репризи песме вратио половинском покрету оригиналног црквеног напева, композитор је у средњем гласу оставио подсећање на своју инвенцију¹³.

У примеру 4 приказан је и други преузети мотив **M2**, а чини га поступни низ горњег дурског тетрахорда навише. Исти мотив јавља се у химнама *Херувимска ѿјесан* (упоредити 7. и 9. такт) и *Јако да царја* (56, 61. и 63. такт) у више наврата, као тема највишег гласа, а затим и као контрапунктска мелодија (у инверзији). Овај материјал, представљен двогласно у терци, препознајемо и на почетку друге фразе песме *Оѿца и Сина* као и у трећој фрази песме *Свјатѿи*. Ритмичко-мелодијска једноставност овог мотива омогућава његову препознатљивост у транспозицији кроз различита темпа (*Andante*, *Piu mosso*, *Moderato* и *piu Allegro*), чинећи га тако чврстим мотивским ослоном средишњег дела *Литурѿије за ѿри женска ѿласа*.

Облик литургије (усаглашавање концертантно-уметничког и црквено-обредног тумачења)

Придржавајући се иманентних законитости нотног текста, притом користећи спонтаност, еластичност и покретљивост музичке синтаксе, интерпретатор добија могућност за сопствену креацију већих целина. Успостављајући различите нивое интеракције делова, интерпретатор ће наглашавати или слабије истицати постојеће релације у грађи дела. Како смо видели, сагледавање, с једне стране трансформације, а с друге тематског повезивања мотива, чини основ за тумачење цикличне форме посматране литургије. Осим тога, у тумачењу драматургије цикличних композиција, па и ове, једна од почетних индикација јесте сагледавање распореда темпа. Коњовић се у одабиру ознака за темпо углавном одлучивао за оне које означавају умерену брзину. Споре су песме *Свјатѿи* и *Тебе ѿојем* (*Adagio*), а бржи музички ток углавном је обележен са *Con moto* и *piu mosso* и изузетно са *piu Allegro* у песми *Блаѿословен ѿрјаги*. Композитор је записао и неке агогичке промене, с тим што треба нагласити и то да се у

¹³ Репризни сегмент занимљив је и због тога што Коњовић паралелно уз ритам традиционалног напева у сопрану даје и вариран ритам са почетка у деоници средњег гласа, као и њену комплементарну, хроматизовану варијанту у деоници трећег гласа. Ако бисмо изоставили синкопе и хроматска померања, учили бисмо да сви гласови имају истосмерно кретање, односно да напев прожима све деонице.

извођењу духовне православне музике толерише извесна флексибилност према одступању од равномерног пулса у оквиру фразе.¹⁴

Често се у праћењу композиторове замисли интерпретатори помажу оригиналном поделом и нумерацијом циклуса. Ипак, у једином издању *Литургије за три женска* гласа појављују се значајне недоследности у класификацији нумера. Није јасно зашто и по ком критеријуму иза поједних наслова попут *Свјатии Боже* или *Јелици во Христа* долази само једна песма, док на пример иза *Милосѣ мира* долази читав низ песама. Очигледно је да се предложено решење „поделе“ литургије на дванаест целина не поклапа са интерпретативним уобличењем њених драматуршких делова. Да би се дошло до решења конституисања већих целина литургије, неопходно је осврнути се на оно што је и било прва Коњовићева инспирација – литургијски обред православне цркве, и то литургија Св. Јована Златоустог.¹⁵ На основу таквог сагледавања конципирана је могућа концертантна верзија дела и то као циклус осмишљен у четири дела:

- **Литургија оглашених** обухвата нумере¹⁶ *1. Свјатии Боже* (којој је у концертантној верзији дата предност над *Јелици во Христа крестѣијесја* јер је по мелодијско-ритмичкој, хармонској и фактурној обради много интригантнија за интерпретацију, па представља и драматуршко тежиште литургије оглашених), *3. Алилуја* и *4. Сугуба јекѣијенија ѿслије Еванђеља*;
- **Литургија верних** почиње нумером *5. Херувимска ѿјесан* (са песмом *Јако да царја чини сложену троделну песму*, у чијем је средишту молски имитациони одсек). Песму *Ошца и Сина* коју је Коњовић обележио као посебну, седму нумеру, у драматуршком смислу треба припојити претходним песмама из литургије верних;
- **Канон евхаристије** представља нумера насловљена са *8. Милосѣ мира*, а обухвата најбитније песме литургијског чина: *Милосѣ мира* (Andante, Це-дур), *Досѣјојно јесѣи* (Andante, Це-дур), *Свјатѣи* (Adagio

¹⁴ Претпоставља се да је и Коњовић рачунао на такву извођачку слободу, поготово што је темпа за јектенија и литургијске одговоре оставио на одговорност диригенту. Као што је већ речено, ови делови литургије се изводе речитативним начином певања, па и темпо треба прилагодити природности и разумљивости певаног говора. Осим тога, ови краћи или нешто дужи одсеци, у уметничком смислу, своју улогу проналазе у повезивању песама, као и у поступном „превођењу“ певача и слушаца (уз возгласе свештеника и ђакона) кроз тоналитете песама литургије.

¹⁵ Ординаријум *Литургије за три женска гласа* ослања се можда на Мокрањчеву структурално-литургијску концепцију. То се огледа у композиторовој одлуци да композицију започне песмом *Свјатии Боже* и изостави *ошѣусно Амин, Велику јекѣијенију, Прву и Другу славу, Придишѣ ѿклонимсја* као и *Оче наш*. Коњовић у свом делу није предвидео ни *Досѣјојно јесѣи* (ирмос који се пева после *Тебе ѿјем*) и причасну песму, али је зато написао песму *Јелици во Христа крестѣијесја* која није део сталног ординаријума.

¹⁶ Задржана је Коњовићева нумерација.

- *piu mosso* – *piu Allegro*, Еф-дур) и *Тебе њојем* (*Adagio*, Це-дур). Оне су мање или више краће дужине, а контрастирају по темпу, тематском материјалу и фактури. Чини се да би најпримереније било прве три песме повезати у једну драматуршку целину у којој се тежи ка енергичној и брзој песни *Свјайи*, уз посебно поклоњену пажњу супротстављајућем, мирном хорском солу на почетку ове песме. Преко малог и великог *Амин* успоставља се тајанствена атмосфера коју носи дводелна песма *Тебе њојем*;
- **Завршни део литургије** започиње са *10. Једин Свјайи*, а следе *11. Блајословен ѡрјадји* и *12. Буди имја Госјодње*.

Предложена концертантна верзија литургије обухвата и нека јектенија и возгласе¹⁷, а табела (дата на српском језику ради лакшег разумевања) са распоредом, предлозима скраћења и интонацијама, налази се у Прилогу. Осим што се предложено решење ослања на традиционалну концепцију, омогућено је и уметничко остварење унутрашње организације и динамике целина, у питању приближавања, удаљавања, хијерархизовања и уравнотежавања структурних делова *Литургије за ѡри женска ѡласа*.

Између религије и уметности

Духовна музика Петра Коњовића, иако теоријски и извођачки запостављена, и те како је релевантан сегмент његових композиторских резултата. Чињеница да је аутор своје духовне композиције писао само у периоду док је дириговао црквеним хорovima, говори у прилог њиховој зависности од богослужбеног обреда. С друге стране, овај композитор издигао се изнад принципа једноставне, а практичне хармонизације напева, стварајући дело које стоји на путу ка уметничкој српској црквеној музици. Таква позиција *Литургије за ѡри женска ѡласа* свакако је интригантна за истраживање могућих интерпретацијских решења. Ипак, она је и дели-

¹⁷ Композитор је очигледно пуну пажњу посветио преписивању јектенија – од укупно два-наест нумера, три су скоро у потпуности идентичне целине састављене од фрагмената. Од највеће важности у богослужбеној пракси, овако кратке и понављане формуле нису од суштинског значаја за концертантно извођење. Напротив, интерпретација би могла бити озбиљно оптерећена непотребним инсистирањем на недовољно мелодијски, хармонски и фактурно, интригантној грађи. Молитве у богослужбеној пракси произносе свештеник и ђакон. У концертантном извођењу у тој улози се може наћи један, или боље, ради постизања интересантније динамике дела, двојица солиста – тенор и бас. Уколико је текст молитве дугачак, солиста га може певати уз хорску јектенију (на пример сугубу). Јектеније и возгласи се изводе речитативно (на једном тону, евентуално са убацивањем горње или доње вођице) и у одговарајућој интонацији, најчешће на I или V ступњу тоналитета претходне односно наредне песме. Тоналитети песама у посматраној, а најчешће у православним литургијама уопште, блиски су по сродству. Зато се тонална веза између песама лако остварује, преназначењем тона на којем пева солиста/свештеник или прилагођавањем јектенија и возгласа будућем тоналитету секундним покретом навише или наниже.

катна, па извођачка одговорност налаже темељно истраживање које ће довести до усаглашавања аутентично-обредног и интуитивно-уметничког тумачења партитуре. Анализа интерпретативног потенцијала музичких и драматуршких одлика приказаног дела вођена је са циљем да се оно изведе – на високом уметничком нивоу у оквиру богослужбене праксе, или као део духовног концерта.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Илић, Војислав. „Сугестије за извођење.“ У: *Стеван Св. Мокрањац: животи и дело*. Сабрана дела, том 4. *Литургија*. Приредили Дејан Деспич, Властимир Перичић, Војислав Илић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац: Нота, 1994.
- КАЛГАНИЋ, Милица. *Црквена музика Пејтра Коњовића. Музика духовна и њу ка „модерној“ српској црквеној музици* (дипломски рад, ментор др Ивана Перковић). Београд: ФМУ, 2001/2002.
- КОЊОВИЋ, Пера. „Наше Литургије.“ *Полиџика* 4. октобар 1906: 3.
- КОЊОВИЋ, Петар. *Књига о музици*, Нови Сад: Матица српска, 1947.
- МИРКОВИЋ, Лазар. *Православна литургија или наука о бојслужењу православне источног цркве*. Други – посебни део, треће издање. Београд, 1982.
- НИКОЛИЋ, Милоје. „Духовни концерт.“ *Нови звук* бр. 16 (2000): 54–65.
- ПЕРКОВИЋ, Ивана. „Речи и музика у српском црквеном појању – могући аспекти сагледавања.“ *Зборник радова Другог педагошког форума, Факултет музичке уметности, Катедра за солфеђо*. Београд, 2000: 147–158.
- ПЕРКОВИЋ, Ивана и Вера Миланковић. „Тропари – могуће транскрипције за извођење.“ *Зборник радова Трећег педагошког форума. Факултет музичке уметности, Катедра за солфеђо*, Београд, 2001: 146–156.
- ПЕТРОВИЋ, Јелена. „Црквени музичар и његова припрема за учествовање у православном богослужењу – Црквени диригент.“ *Зборник VI педагошког форума. Факултет музичке уметности у Београду, Катедра за солфеђо*, Београд, 2004: 1–7.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије. „Музика духовна Петра Коњовића.“ У: *Животи и дело Пејтра Коњовића*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1989: 81–88.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. „Predgovor.“ У: *Muzika duhovna Petra Konjovića*. Zagreb: Ćirilometodski vjesnik, 1938.

ПРИЛОГ: Табела са предлогом груписања песама, јектенија и возгласа и интонацијама

Литургија оглашених

Интонација	Јектеније и возгласи које изводе солисти	Хор
на тону Де	<i>Блајословено Царсїво Оца и Сина и Свеїгоа Духа, сада и увек и у векове векова.</i>	Амин (Нека ꙗко буде) Ге-дур (V–III) 1. Свјатїј Боже: <i>Свеїи Боже, свеїи силни, свеїи бесмрїни, ѿмилуј нас ...</i>
на тону Ге	СВЕШТЕНИК: <i>Мир ꙗи</i> ЧАТАЦ: <i>И духу Твоме.</i>	
на тону Це	ЋАКОН: <i>Премудросї</i>	3. Алилуја (реч која значи хвалу Господу), Це-дур
на тону Ге	<i>Премудросї, ꙗросїи, ѿслушајмо сїаро јеванђеље. Мир свима.</i>	<i>И духу Твоме</i>
на тону Це	<i>Од Јована свеїгоа јеванђеље чиїање.</i>	4. Сугуба јектенија послије Еванђеља: <i>Слава Теби, Госїоде, слава Теби</i>
на тону Це	<i>Мир блајословенима</i>	<i>Слава Теби, Госїоде, слава Теби.</i>
на тону Ге	<i>Рецимо сви од све душе и од свеї ума нашеїа, рецимо.</i>	<i>Госїоде ѿмилуј (мала јектенија)</i>
на тону Ге	<i>Госїоде сведержиїељу Боже оїаца наших, молим ꙗи се услыи и ѿмилуј.</i>	<i>Госїоде ѿмилуј (мала јектенија)</i>
на тону Це	<i>Помилуј нас Боже, великом милошћу Твојом, молимо ꙗи се, услыи и ѿмилуј.</i>	<i>Госїоде ѿмилуј (сугуба јектенија)</i>
на тону Це, од уласка хора на тону Ге	<i>Још се молимо за блајоверни и хрисїољубиви ѿправославни род наш, ▼ за ꙗобеду владара нашеї, здравље и сїасење, да им Госїод Бої ѿмоїне и да одоле сваком неїријайїељу и ѿроїивнику.</i>	<i>Госїоде ѿмилуј (сугуба јектенија)</i>
на тону Це, од уласка хора на тону Ге	<i>Још се молимо за оне који ѿлодове доносе и добро ѿворе у свейом и свечасном храму овом, ▼ за оне који се ѿруде, који ѿоју и за ѿисуїни народ који од Тебе очекује велику и боїаїу милосї.</i>	<i>Госїоде ѿмилуј (сугуба јектенија)</i>

▼ – улазак хора

Литургија верних

на тону Це	Да свагда чувани влашћу твојом, Теби славу уносимо, Оцу и Сину и Светиома Духу, сада и увек и у векове векова	Амин Це-дур и одмах, тоналним скоком даље у Еф-дур 5. Херувимска пјесан Ми који Херувиме шајансљиво изображавамо...
на тону Це	Да њмене Господ Бој у Царству својем	Амин. Као они који ће примићи Цара...
на тону Це	Љубимо једни друге да бисмо једнодушно исповедали	7. Отца и Сина, Це-дур Оца и Сина и Светиога Духа...

Канон евхаристије

на тону Ге	Спојмо смерно, спојмо са страхом, пазимо да свети принос у миру узнесемо.	8. Милост мира: Милости мира, жртвицу хвале.
на тону Це	Благодати Господа нашега Ијуса Христга, и љубав Бога и Оца и заједница Светиога Духа, да буде са свима вама.	И са духом твојим
на тону Це	Горе имајмо срца.	Имамо их ка Господу.
на тону Ге	Заблагодаримо Господу.	Це-дур Достојно и праведно ...
на тону Ге, а последња реч на тону Еф	Победничку јесму појући, кличући, узвикујући и јоворећи:	Еф-дур Свети, свети, свети, Господ Саваош...
на тону Це	Узмите, једите, ово је тело моје, које се за вас ломи на ошћујуће прехова.	Це-дур мало Амин
на тону Це	Пијте из ње сви, ово је крв моја Новој Завести, која се за вас и за многе излива на ошћујуће прехова.	велико Амин
на тону Ге	Твоје од твојих Теби приносећи збој свега и за све.	Тебе певамо, тебе благодарићемо, тебе благодаримо...

Завршни део литургије

на тону Це	<i>Пазимо! Свештиње свешћима!</i>	10. Једин Свјат: Це-дур <i>Један је свешћ, један је Госћод Исус Христос...</i>
на тону Ге, а последња реч на тону А	<i>Са сћрахом Божијим и вером ћрисућућиие.</i>	11. Благословен гріадиј: А-дур, <i>Блаћословен је онај који долази у име Госћодње...</i>
на тону Е	<i>Сћаси, Боже, народ ћвој и блаћослови наслеће ћвоје.</i>	<i>Видесмо свешћлосћ истинску...</i>
на тону А	<i>Сваћда, сада и увек и у векове векова.</i>	<i>Амин. Нека се исћуне усћиа наша хвале ћвоје Госћоде...</i>
на тону Е	<i>У миру изићимо!</i>	<i>У име Госћодње.</i>
на тону А	<i>Госћоде, Ти блаћосићаш оне који Тебе блаћосићају... и Теби славу и блаћодарење и ћолоњење узносимо, Оцу и Сину и Свешћоме Духу, сада и увек и у векове векова.</i>	12. Буди имја Господње: Амин. Нека је блаћословено име Госћодње, од сада и до века.

Dragana V. Jovanović

CONDUCTOR'S INTERPRETATION OF THE LITURGY OF ST. JOHN THE CHRYSOSTOM FOR THREE FEMALE VOICES BY PETAR KONJOVIĆ

Summary

At the beginning of the 20th century Petar Konjović, composer, conductor, pedagogue, musicologist and musical writer, created his spiritual work. Analytical texts that tackle the issues of this genre in Konjović's opus, however, are rare as are the performances of his spiritual compositions. As there are no records that the *Liturgy of St. John the Chrysostom for Three Female Voices* was ever performed, in order to interpret it correctly we must first analyze the relevant musical parameters (from melody and harmony, through fracture, treatment of text and metrics, to form) and interpret their mutual relationships for the purpose of revealing the dramaturgical potential of the piece at both the micro and macro levels. The results of the analysis in combination with the particularities that come with the work of the conductor with the ensemble will lead to the coordination between the authentic-ritual and intuitive-artistic interpretation of the partiture, i.e. a faithful concert interpretation of the piece.

Key words: interpretation, Petar Konjović, conductor, Liturgy, choir.

ГОРАН ГАВРИЋ

Универзитет у Београду, Филолошки факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paperМЕХАНИЦИСТИЧКО СХВАТАЊЕ ПОЗОРИШНИХ
ПОКРЕТНИХ ЛУТАКА

САЖЕТАК: У овом раду разматрамо један аспект позоришних покретних лутака који се директно односи на њихове физичке покрете и самим тим на функционисање читавог тела. Заправо, то је механицистичко гледиште помоћу којег покретну лутку сагледавамо из другачијег угла од оног уобичајеног. Ова врста сагледавања позоришних покретних лутака је значајна из два разлога: први се односи на закључак да будући да ове лутке нису живе већ могу бити само оживотворене помоћу човека глумца, оне и нису у стању да се саме крећу и изговарају речи, те је анализа њиховог механичког карактера од пресудног значаја за утврђивање њихове телесне структуре и роботичких капацитета; и друго, анализу можемо усмерити у један другачији правац у којем ћемо покретне лутке сагледавати као самосвесне и самопокретне, односно аутоматизоване и дигитализоване, што подразумева да оне сада поседују и лингвистичке капацитете. Додељивањем лутки ових карактеристика, ми настојимо да однос између глумца манипулатора и покретне лутке сагледамо у другачијем светлу, и истовремено нагласимо кључни значај улоге коју лутка има у луткарској представи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: механицистичко схватање, покретна лутка, глумац манипулатор, надлутка, луткарска представа.

Увод

Покретне лутке су вероватно најранија и најчистија форма глумаца који нису људи. Оне су средства комуникације, посредници између идеја и њихове комуникативне дистрибуције. Вековима су функционисале као канали или уређаји за индиректну размену идеја. Супротстављање покретне лутке глумцу који је оживљава, ствара осећај разлике и отуђења, али у исто време и осећај конекције и емпатије. Тело покретне лутке на позорници је вештачки објекат и оно децентрира телесну перцепцију посматрача. Гледалац препознаје тело налик људском, оживљено и које се креће као што су људи оживотворени и крећу се. Покретне лутке истовремено испољавају

сличну и различиту природу са људским телом. Препознатљиве форме које се могу уочити код покретних лутака које су обликоване по узору на људе, омогућују им да преносе поруке и изазивају емоције док превазилазе или изводе дела која људи глумци нису у стању да изведу. Фацијална укоченост, поетски гестови и наизглед уклањање или одлагање природних закона као што је гравитација, чине покретне лутке посебно погодним да се анализирају у блиском односу са глумцем манипулатором, док стоје једно наспрам другог. Ово је занимљиво нарочито зато што глумац као човек нема ту фацијалну укоченост (може је имати, али не *a priori* само њу), његови поетски гестови нису на нивоу оних које може да постигне покретна лутка, јер му природа његовог самог по себи оживотвореног тела то не дозвољава, и на крају, човек глумац тешко, или скоро никако, није у могућности да утиче на законе гравитације. Када покретна лутка стоји поред глумца, утицај различитости се повећава, јер се једно или обоје види као „друго“. Тело покретне лутке носи у својој сржи артифицијелност другог која је њен први принцип постојања.

Луткарско позориште има своје амбивалентности. Оно може да произведе мање додирљиве форме страха, да не помињемо да је његово постојање нешто тривијално или презрено. Један од Гетеових (Goethe) „Венецијанских епиграма“ (1796) наговештава више насилан одговор: „Ја сам као дечак био заљубљен у луткарску представу. Она ме је привлачила дуго времена све док је нисам уништио“ (GROSS 2011: 96). Рука глумца манипулатора путује од покретне лутке до покретне лутке, заглављена унутар једне и сада друге форме одеће, или диже горе и ставља доле жице или цеви много различитих фигура. То је ствар најближа коју ми имамо у обичном људском свету селидби душе из једног тела у друго, или из једног створења у друго. Уметник покретна лутка је вероватно и сâм или сама луталица. У многим случајевима савремено луткарско позориште остаје, као што је то било у XIX веку, путујућа уметност, са малим позоришним трупaма које покрећу своје преносиве, домаће светове, од места до места, града до града, земље до земље.

Метаморфоза глумца манипулатора и покретне лутке

Постоји нешто тако бременито, тако чудно у вези са самом речи *puppet* („покретна лутка“) у енглеском језику да може евоцирати подељене одговоре у ономе ко је чује, чак и у онима који су сами укључени у уметност. Реч произлази из латинске речи *pupa*, за малу девојчицу или лутку, користи се и у ентомологији да опише мистериозну, пасивнију средњу фазу метаморфозе инсеката, као што је ларва покривена у чаури (лутки лептира), која чека поновни настанак као крилата ствар. Таква аналогија

има неку резонанцу, и још реч „покретна лутка“, сама деминутив, звучи мало као дечја реч, исто као и постојање речи за дете. Метафоричком употребом, она почиње да се примењује за ствар или особу, и безначајну и подвргнуту власти других – није реч коју би људи лако применили за себе. Кратка прича (заправо серија анегдота) „О луткарском позоришту“ (1810) Хајнриха фон Клајста (Heinrich von Kleist) јавља се као дијалог између наратора и његовог познаника, извесног „Господина С“ који је недавно био ангажован као главни плесач у опери. „Господин С“ из ове приче у једном тренутку примећује: „Могло би бити више љупкости у механичкој покретној лутки него у структури људског тела.“ Даље, он тврди: „Апсолутно је немогуће за човека чак да се изједначи са покретном лутком у овоме. Једино би Бог могао да се такмичи са њом на овом пољу“ (Kleist 1966: 6). Идеја да је парадоксална материјалност покретне лутке сразмерна једино са уграђеном стварношћу Бога, подстиче Пола де Мана (Paul de Man) да се позове на фигуру анђела, а Романа Паску да примети да Клајст наглашава „урођену ‘другост’ покретне лутке, допуштајући јој њен сопствени онтолошки статус различит од човека“ (Tiffany 2000: 67). Стога, Паска закључује: „Клајстова лутка је нешто тајанствено, нематеријално, и чисто – као идеја, дух или Бог“ (Tiffany 2000: 67).

Међутим, материјалистичка оријентација Клајстовог изједначавања покретне лутке и Бога (која имплицира теолошки материјализам), требало би можда да нагласи кореспонденцију између дијалектичке материјалности атомизма и аномалне телесности богова у давним временима. То јест, требало би да разумемо материјалност марионете, дегенеративни симбол механичке филозофије, у односу на оно што Жан-Пјер Вернан (Jean-Pierre Vernant) назива „тело богова“ – „тело које није тело“ (Seim, Økland 2009: 115). У давним временима, Вернан објашњава, „с циљем да се размишља о божанском животу и телу, потребна референца или тачка одвајања за Грке је било ово неисправно тело – овај пролазни живот који су они доживљавали сваког дана“ (Vernant 1991: 33–34). Упркос његовом извођењу из опипљивог и ефемерног човековог тела, божје тело јесте невидљиво у свом сјају, лице које не може бити виђено директно, дакле, оно је привид. Стога, у супстанци божје дијалектичко тело једноставно инвертује претпоставке атомизма (ствар заснована на невидљивом). Штавише, Вернан примећује да се „на много начина, божанско супер-тело развија и дотиче не-тела. Оно указује на њега, никад се не спаја са њим“ (Onuma 2007: 236). Ова последња тачка, да божје тело никада није идентично не-телу, јесте суштинска у хватању парадоксалне материјалности лутке и њеног историјског односа према корпускуларној филозофији (Tiffany 2000).

Луткарска представа нам приказује два глумца, једног живог а другог оживотвореног, који се налазе на позорници, док се у позадини иза њих налази одређена сценографија. С једне стране је човек глумац, а с друге покретна лутка. Ова два глумца имају потпуно различите структуре. Као да су прошли кроз више метаморфоза – најпре је глумац манипулатор метаморфозирао из једног облика у други, да би потом започео и утицао на процес метаморфозе лутке, омогућајући јој да најпре постане оживотворена а затим и да мења своја обличја. Дакле, ове две фигуре, два глумца, стапају се у једно биће које је попут аутоматона или робота оживљено, али не и живо, што ствара изненађујући ефекат. Поништавањем људског аспекта код човека глумца, инверзија производи фигуру покретне лутке у којој преовлађује духовна компонента. Покретне лутке не певају, јер су им уста нема. Заправо, оне чак и не дишу – оне су нежива бића, роботи, у некој врсти агоније, али у исто време и на врхунцу уметничког и поетског надахнућа. У луткарској представи као да ни један ни други глумац не уживају у тренутку у којем су заједно. Али то је само наизглед, јер ни једно ни друго не поседују међусобно тело овог другог.

Визија футуристичке и конструктивистичке позоришних покретних луткама

Становишта авангардних уметника широко варирају од футуристичког и конструктивистичког обожавања машине до страха и скептицизма повезаних са конфронтацијом човека са индивидуалним превазилажењем нехуманих машинских система (на пример, експресионизам). Филипо Томазо Маринети (Filippo Tommaso Marinetti), оснивач италијанског футуризма, написао је у свом манифесту *Мултипликован човек и царство машине*: „Машине... јесу заиста мистериозне... Оне имају своје модусе, неочекиване кварове. Изгледа као да имају личност, душу, вољу. Неопходно је пажљиво их померати и опходити се са респектом према њима...” (ADAMS, GIBSON и др. 2008: 440). Овај цитат илуструје антропоморфно разумевање машине футуриста, у погледу система комплементарног или аналогног са људским. Из овог разумевања води порекло концепт идеалног члана модерног друштва – „човека-машине”¹ – фузије настале из њихове хармонизације и заједничке резонанце.

¹ Код човека-машине Жилијен Офреј де Ламетри (Julien Offray de La Mettrie) доказује да су сви капацитети душе на таквом степену зависности од праве организације мозга и читавог тела и да очигледно они нису ништа друго него сама ова организација. У овој теорији постоји материјални идентитет између тела и душе, те потреба међусклопа дух–тело нестаје. Вид. Žilijen Ofrej de Lametri. *Čovek mašina*. Beograd: Kultura, 1955.

Идеал модерног човека као појединца је био да он буде опремљен машинским квалитетима као што су брзина, динамика, или двосмислени морални ставови. Футуристи су прихватили идеје надмарионете Едварда Гордона Крега (Edward Craig) (MASURA 2007), а у футуризму су саме машине такође постале преносиоци акције или главни глумци.² Крег је успевао да разликује својства неживог и биолошког материјала који се примењују у позоришту. О томе пише: „Уметност се постиже сврсисходним деловањем. Такође је јасно да ако желимо да створимо неко уметничко дело, можемо се користити само материјалима који су израчунљиви. Човек не представља такав материјал“ (JURKOVSKI 2008: 158). Поред извођења са људима и покретним луткама, футуристи (исто као и баухаус уметници) су експериментисали са механизованим костимима, који су упрошћавали људску форму и контрастирали извођачевом телесном телу са тешким, неосетљивим материјалима. Руски футуриста Валериј Брјусов (Валерий Брюсов) је захтевао да „они замене глумце са механизованим луткама, од којих би у сваку требало да буде уграђен фонограф“ (SEGEL 1995: 319). Ово би могла да буде могућа форма надмарионете коју је предложио Крег и претеча роботских глумаца.

Карел Чапек је написао „комад о роботима“ на почетку XX века и своју инспирацију за естетику машине њему дугују „рационални“ авангардни уметнички покрети футуризам, конструктивизам или Баухаус. Чак и у надреализму можемо пронаћи принцип креативности заснован на аутономном механизму (аутоматизму) сна. Можемо пронаћи слично позитиван однос са машином у руском конструктивизму. Супротно од италијанског футуризма, у руском конструктивизму је реч о сложенијем схватању технологије и у исто време о колективном разумевању човека. Значајан пример конструктивистичке естетике је позоришна биомеханика Всеволода Емиљевича Мејерхољда (Эмильевич Мейерхольд), директора визионарског авангардног позоришта – серија вежби за глумце које подразумевају њихово оспособљавање да контролишу своја тела као инструменте или као машине. Мејерхољд је, описујући свој метод, говорио о томе да према датом проучавању људског организма, биомеханика покушава да допре до човека који би могао да истражује механизам своје конструкције и да га савршено контролише и комплетира. Будући

² Италијански футуриста Енрико Прампolini (Enrico Prampolini) предложио је уместо чврсте надмарионете нове, етеричне (ваздушасте) глумце који нису људи. У свом манифесту *Футуристичка сценографија* из 1915. године, Прампolini је тврдио, слажући се са Крегом, да „у коначној синтези, глумци људи више неће бити толерисани.“ Scott Cutler Shershow. *Puppets and „popular“ Culture*. New York: Cornell University Press, 1995, 205. Али, он даље додаје: „Светла, звукови или покретни елементи могу бити искоришћени да замене човека и да постигну задатак персонификације.“ Nadja Linnine Masura. *Digital Theatre: A „live“ and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community*. Michigan: ProQuest, 2007, 56.

да савремени човек живи у добру механизације која не може да игнорише механизацију његовог органског кинетичког система, Мејерхолд је сматрао да ћемо захваљујући биомеханици установити принципе тачно анализираних и изведених покрета (LEACH 1993). Према конструктивизму, подијум постаје место где се представљају човекови механизми које су регулисали редитељи – њихови дизајнери и механика.

Тражећи одговарајућу аналогију да би објаснио међузависност закона и инвентивности у позоришној уметности, Мејерхолд је почео да се окреће луткарству. Он је стога ослушкивао особитост сличну главном концепту информисања биомеханике: корелацију између човека и машине. Мејерхолд описује два луткарска позоришта: прво, редитељ тежи да направи покретне лутке које имитирају људе, док у другом, оне одолевају мимези, и на тај начин сачувавају своје индивидуалне идентитете као покретне лутке и одржавају свој свет претварања. То су ове самоволне, самосвесне естетске покретне лутке које он пореди са својим идеалним глумцима. У овом другом, претпостављеном типу позоришта, „ствари нису такве какве су зато што је природа таква, него зато што је тако како покретна лутка то жели – и она не жели да копира него да ствара“ (VAINGURT 2013: 57). Покретне лутке су, наравно, машине, удружени делови који су покретнути. Штавише, оне су машине моделоване према људским бићима. Али, за разлику од аутомата, замишљених као сами себи довољни, покретне лутке захтевају примену спољашње силе да би се фигуративно оживеле, те је отуда њихов традиционални статус као симбола човека манипулисаног помоћу виших сила или бића. У таквом тумачењу, покретна лутка изгледа да се не би много разликовала од човека (VAINGURT 2013: 57–58).

Механицистичко гледиште о функционисању луткарске представе

Француски драматург Пол Клодел (Paul Claudel) описао је луткарску представу коју је 1926. године видео у Јапану, иако је то деловало много више као извођење лутке кловна Гињоле: „И иза – тако је забавно бити добро сакривен и учинити да неко дође и оживи; створити ту малу лутку која се појављује у очима сваког посматрача да се шепури и постави у његовом уму! У свим овим редовима непомичних људи једино овај мали вилењак се креће, као дивља вилинска душа свих њих. Они зуре у њега као деца, и он блиста као ватрена ракета!“ (GROSS 2011: 2). Постоји нешто код покретне лутке што везује њен драматични живот више за облике снова и фантазије, поезију несвесног, него за било коју реалистичку драму људског живота. То је део њене тајанствености, да њени покрети и облици имају изглед ствари од којих се ми често окрећемо или их одложимо, или затрпамо. Када покретна лутка стоји поред глумца, утицај различитости

је повећан. Једно или обоје се види као „друго“. Овај тренутак контраста између чулности и форми информише нашу перцепцију и глумца, и глумца који није човек. Ово је тип интеракције који можемо да пронађемо у продукцијама дигиталног позоришта где су обоје представљени „на позорници“.

Људско тело глумца такође функционише као знак и симбол извршиоца процеса/произвођача значења. Меике Вагнер (Wagner) пише: „Међутим, тело покретне лутке носи у својој сржи артифицијелност другог која је њен први принцип постојања“ (WAGNER 2006: 131). Роман Паска је запазио да источна и западна традиција подједнако наглашавају нељудску другост покретне лутке; то је прецизно њихова блистава беживотност, спектакл објекта анимираног помоћу особе, који фасцинира посматрача: „У луткарском позоришту, употреба (пуноћа) објекта је далеко значајнија него објекат по себи. И када објекат узима људску форму, понекад чак репродукујући анатомске карактеристике сасвим стране њеном интегритету као покретне лутке, он је често тако самосвестан, као и покушај да прикрије своју другост, јесу у ствари изговор за приказивање тога“ (VAINGURT 2013: 58).

Када говоримо о покретним луткама као машинама, ваља напоменути да и оне као и обичне машине имају функцију, међутим, њихова употребна намена није иста. Дакле, функционисање покретне лутке посматрано из аспекта машине зависи од свих њених делова. Ако је један део престане да функционише, покретна лутка неће функционисати. Она ће функционисати једино у случају када део који је отказао није за њено функционисање од пресудног значаја. Па чак када и тај један део откаже, веома је мала вероватноћа да ће тај недостатак у већој мери утицати и на друге покретне лутке, а самим тим и на читаву луткарску представу. Већи број покретних лутки које учествују у луткарској представи чини делове читаве луткарске машинерије. Функционисање ове машинерије биће нарушено једино у случају када је престала да функционише покретна лутка која је од пресудног значаја за извођење целе представе. Тада би и тај један део могао да наруши рад читаве луткарске машинерије, а самим тим и одвијање представе. Ако је пак престао да функционише део покретне лутке која не утиче битно на даљи ток луткарске представе, тај недостатак се неће негативно одразити на функционисање целокупне машинерије. Уколико је тај део који је отказао од секундарног значаја и за покретну лутку која је мање битна за читаво функционисање, овај квар ће бити још мање видљив, па чак и не приметан у читавој мрежи потенцијалних кварова.

С друге стране, делови једног дела покретне лутке су елементи који чине ту целину функционалном. Нефункционисање једног елемента утиче на рад дела, потом покретне лутке и на крају целокупне луткарске

машинерије, што се одражава на читав ток представе. Овде се и најситнији елеменат јавља као веома битна карика у ланцу читавог развоја луткарске представе. Штавише, већа је вероватноћа да престанак рада најситнијег елемента изазове веће последице на функционисање читавог тока представе, него што би то било у случају отказивања неког већег елемента. Дакле, најситнији елеменат је услов без кога се *a priori* не може наставити даљи ток, или у другом случају услов без кога представа неће тећи својим правилним током. Уз помоћ прогресивног раста делова целокупног тока, почев од најситнијег елемента, ствара се енергија неопходна за функционисање покретних лутака, а самим тим и за читаву машинерију. Без обзира на велику важност ситнијих елемената, а нарочито најситнијег, највећа снага биће постигнута у средишњем делу представе, када све покретне лутке достигну највиши степен снаге у свом функционисању. Снага даље може да опада у зависности и од функционисања покретних лутака, али и од других чинилаца који утичу на ток представе. Притом, свака покретна лутка ће утицати на ону другу, како опадањем степена снаге тако и повећавањем. Да би целокупна луткарска машинерија могла несметано да функционише, све покретне лутке морају да остварују минимум степена снаге. Ипак, одступања су могућа, у смислу да нека покретна лутка може надоместити неостваривање минимума снаге друге лутке, тако што ће она сама остварити неколико пута већу снагу (уп. КОТАРБИНЈСКИ 1964).

Мејерхољд, чије је интересовање за покретне лутке сигурно било изазвано помоћу симболистичке фиксације о томе, изгледа да се није толико занимао за њихове метафизичке импликације колико за то како њихова онтолошка променљивост може да служи као генеративна метафора за уметничку креативност, и посебно, креативну сумњу уметника. Појам кондензације апстрактне идеје у компактни, визуелно изражајни објекат, без сумње се такође позива на овакво стање ствари; дизајн покретне лутке наговештава савршено јединство научне строгости и естетске визије. Али на крају, то је *воља* покретне лутке која интригира Мејерхољда, појам који је објекат привидно конципирао у сврху имитације и повлађивања изгледа да изискује своју аутономију и показује креативни нагон. У ћудљивости покретне лутке, чудним гестовима, несавршеном репродуковању пажње луткара, он види бунтовнички покушај да буде субјект пре него објект. Да ли је успевање покретне лутке у овом уздицању ирелевантно; интензивно испољавање борбе између креативне воље и ограничавања сила спољашње стварности симболизује двозначност, онтолошки став не позитивистички, него пре амбивалентан и истраживачки. Мејерхољд тврди да су покретне лутке које препознају и афирмишу драж свог механизма стварни глумци, зато што је њихова експресивност рођена од разумевања себе, њиховог

механицистичког потенцијала, правила њихове операције и чари њиховог идиосинкратичног кретања (LEACH 1993).

Талентовани редитељ је онај који види да не може да дели са покретном лутком коју је створио свет чаролије са њеним неупоредивим покретима, њеним изражајним гестовима постигнутим помоћу неке магије познате њој самој, њеном крутошћу која достиже висине праве пластичности (VAINGURT 2013: 57). Ток луткарске представе која се одвија у правилним интервалима, које је одредио редитељ представе, може нарушити неко од глумаца манипулатора који одступи у већој мери од унапред одређеног редитељевог плана функционисања. У сукобу два или више (уколико се више од једног глумца не придржавају плана) различитих планова и визија функционисања представе која је унапред осмишљена, концепт релативности добија на значају. Дакле, потпуно изграђен и унапред испланиран систем функционисања једне представе није могућ, јер у планирању читавог тока представе учествују и редитељ, и глумац манипулатор, и покретна лутка, која може бити или зависна од глумца (чак и ако је машина, уколико није дигитализована да се сама креће и врши захтевне радње), или оспособљена да сама функционише.

С друге стране, полази се од тога да је циљ за обе стране истоветан, а то је успех у представи. То подразумева да концепт мора да обухвати унапред испланиран систем функционисања свих људи, живих учесника представе, али и предвиђање потеза неживих, али оживотворених покретних лутака, које су притом дигитализоване и независне од глумаца. Успех у представи првенствено зависи од комплексног обједињавања унапред припремљеног и добро разрађеног плана људи учесника (логичка сфера) и предвиђања потеза и потенцијалног плана дигитализованих и самосвесних покретних лутака. Он зависи и од доброг тумачења претходних потеза покретних лутака ове врсте. Добро тумачење већ направљених грешака значи и умањење сличних грешака у будућем повлачењу потеза. Ипак, чак и само једна грешка може да измени ток представе. У случају када је та грешка од пресудног значаја за целокупну представу, њено отклањање у повлачењу будућих потеза неће много изменити ситуацију која је у великој мери том, само једном грешком, већ битно одређена.

Вратимо се сада на покретну лутку и њене кварове који у зависности од своје величине могу мање или више да утичу на рад лутке, а самим тим и луткарске машинерије која као једна прилично комплексна целина затим утиче и на целокупну представу. Ако је квар који се догодио на покретној лутки која није од пресудног значаја за читаву представу мањи, велика је вероватноћа да се то неће негативно одразити на рад лутке и машинерије, а затим и на читаву представу. Међутим, ако се кварови догађају симултано, у једном краћем временском периоду, последице ће веома брзо

бити видљиве. Јављање кварова у дужем временском периоду значи и могућност правовременог реаговања у будућим ситуацијама и сигурнијег предвиђања будућих потеза. Преусмеравање пажње на један квар отвориће већу могућност за појаву нових кварова и на другим покретним луткама. То ће се догодити зато што ће самим преусмеравањем на један квар и једну покретну лутку, бити запостављене друге лутке и могућност појаве потенцијалних кварова и на другим луткама. Тако само и једна покретна лутка може да поремети рад друге лутке, луткарске машинерије, а самим тим и читав ток представе. С друге стране, ако се тај квар запостави, и ако је он већи, преусмеравање на тај један квар ће бити неминовно. Тада би и могло да се догоди да тај квар проузрокује неке друге кварове на другим покретним луткама, које нису довољно чуване и чије функционисање није добро праћено. Симултано јављање више кварова у једном краћем временском периоду још више ће пореметити читав ток представе. Тада неће бити толико важно да ли су они мањи или већи, јер ће сама њихова бројност значити и већу могућност ремећења једног унапред одређеног и испланираног система функционисања тих покретних лутака (уп. КОТАРВИНСКИ 1964).

У луткарској машинерији, као огромној целини, све покретне лутке морају да функционишу како би се и могућност успеха довела до највећег степена вероватноће. Као веома комплексна целина, она се од најкрупнијег елемента помера ка најситнијим. Комплексност у смислу броја делова покретних лутака се повећава како се иде од највеће целине (машинерије) ка све мањим. Самим тим је и уочавање најситнијег квара теже, јер се он садржи у много комплекснијој целини. Представу као најкомплекснију целину нећемо узети у обзир, јер она не зависи од плана само једне стране, то јест људи (редитеља и глумаца манипулатора), већ и од поступака, односно извођења покретних лутака. Постојање већег броја покретних лутака пружа могућност да се поквари мањи број лутака, то јест да оне могу функционисати и тако допринети евентуалном успеху. Међутим, већи број лутака подразумева, у случају квара, и преусмеравање већег броја покретних лутака ка једној лутки на којој се догодио квар, сходно унапред направљеном плану.

Закључак

Не умањујући значај глумаца манипулатора, то јест луткара, морамо изнети закључак како су позоришне покретне лутке заправо главни актери на сцени. Као што је у класичној позоришној представи у центру пажње живи глумац, односно човек, тако у луткарској представи главну улогу преузима лутка која није жива. У овом случају је од суштинског значаја сагледавање покретне лутке кроз њене покрете, односно читаво

функционисање, што подразумева да се најпре истражи њен механички карактер. Намерно наглашавамо реч карактер, а не структура, јер би у овом другом случају било неопходно да покретне лутке, као и читава луткарска представа, беспрекорно функционишу на највишем нивоу, што данас то још није случај. Стога је претходно разматрање, поред тога што је било првенствено засновано на сагледавању егзактних научних чињеница, једним делом било и хипотетичко како би закључци о механицистичком функционисању покретних лутака и луткарске представе били још конкретнији као резултат свеобухватније анализе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- GROSS, Kenneth. *Puppet: An Essay on Uncanny Life*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- JURKOVSKI, Henrik. *Svet Edvarda Gordona Krega*. Beograd: KIZ Altera, 2008.
- KLEIST, Heinrich von. *Über das Marionettentheater*. HorGut! Verlag, 1966.
- KOTARBINSKI, Tadeuš. *Traktat o dobrom delanju*. Beograd: Nolit, 1964.
- LAMETRI, Žilijen Ofrej de. *Čovek mašina*. Beograd: Kultura, 1955.
- LEACH, Robert. *Directors in Perspective: Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MASURA, Nadja Linnine. *Digital Theatre: A „live“ and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community*. Michigan: ProQuest, 2007.
- OHNUMA, Reiko. *Head, Eyes, Flesh, and Blood: Giving Away the Body in Indian Buddhist Literature*. New York: Columbia University Press, 2007.
- RANDY, Adams, Steve Gibson and Stefan Muller Arisona. *Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen*. New York: Springer, 2008.
- SEGEL, Harold B. *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automats and Robots in Modernist and Avant-garde Drama*. Baltimore, Maryland: JHU Press, 1995.
- SEIM, Turid Karlsen and Jorunn Økland. *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- SHERSHOW, Scott Cutler. *Puppets and „popular“ Culture*. New York: Cornell University Press, 1995.
- TIFFANY, Daniel Newton. *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- VAINGURT, Julia. *Wonderlands of the Avant-Garde: Technology and the Arts in Russia of the 1920s*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2013.
- VERNANT, Jean Pierre. *Mortal and Immortals: Collected Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- WAGNER, Meike. „Of Other Bodies: The Intermedial Gaze in Theatre.“ In: CHAPPLE, Freda and Chiel Kattenbelt (ed.). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006: 125–136.

MECHANISTIC UNDERSTANDING OF THE PUPPET THEATER

Summary

In this paper we consider one aspect of the puppet theater that is directly related to the physical movements of puppets and therefore to the functioning of the entire body. Actually, it is mechanistic view with which we see the puppet from a slightly different angle than usual. This consideration of the puppet theater is important for two reasons. Firstly, since these puppets are not alive, since they can only be enlivened by the human actor and since they are unable to move themselves and pronounce words, the analysis of their mechanical character is of crucial importance to determine their body structure and robotic capacities. Secondly, the analysis can move in a different direction in which we will view puppets as self-conscious and self-propelled, i.e. automated and digitized, which means that they now also have linguistic capacities. By assigning these characteristics to puppets, we are trying to look at the relationship between the actor manipulator and the puppet in a different light and at the same time emphasize the crucial role played by the puppet in the puppet show.

Key words: mechanistic understanding, moving puppet, actor manipulator, superimposed puppet, puppet show.

ИВАНА ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Висока школа струковних студија
за образовање васпитача

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЉУДИ У ТУЂЕМ ЦЕПУ – ИЗГУБЉЕНА ДРАМА РАНКА МЛАДЕНОВИЋА

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте драма Ранка Младеновића *Људи у туђем цеу*. О њој је постојала само белешка на избледелом папиру, али саме драме није било. Ипак, 22. априла 2013. године, Балша Младеновић ми је, из очеве заоставштине, предао сачуван први чин ове драме, који је Ранко Младеновић дорађивао крајем 1942. године. Судбина рукописа с целовитом драмом, од три чина, и даље је непозната.

Људи у туђем цеу припада драмама из грађанског живота, мада је настала за време Младеновићевог заробљеништва у Нирнбергу (1941–1942), тачније – десет година након остале три драме из истог корпуса. По првом и једино сачуваном чину, можемо закључити да је она имала потенцијала да својим квалитетима надвиси остале Младеновићеве драме из грађанског живота. Верно, без претеривања, Младеновић је одсликао људску потребу да се, ако је могуће, на што лакши начин обогати. Материјалистичка острашћеност ликова, коју Младеновић вешто гради, чини ову драму актуелном и данас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ранко Младеновић, *Људи у туђем цеу*, изгубљена драма, критика морала и материјалистичке острашћености.

Даровити стваралац Ранко Младеновић (28. јуна 1892, Клисура – 6. јануара 1943, Београд), иначе историчар по струци, био је песник, есејиста, драмски писац, теоретичар драме, уредник часописа *Мисао* и *XX век*, позоришни и књижевни критичар, али и генерални секретар и директор Дrame Народног позоришта у Београду, а затим и управник Хрватског народног казалишта у Осијеку. Своју позоришну активност наставио је и у Нирнбергу, у немачком заробљеништву, где је био „један од оснивача и први управник ‘Логорског народног позоришта’ (1941–1942)“ (Столковит 1979).

Најзначајнији део своје стваралачке енергије, Младеновић је посветио развијању савременог позоришта у Србији, у периоду после Првог светског рата. Основе своје поезије износи, првенствено, у текстовима *Космичка лирика* (1920), *Иниџиџивна режија* (1922), *Кино-балада* и њена

драматургија (1922), *Једина синџеза о еројици* (1923) и *Архитектура нове заједнице* (1923). У њима Младеновић истиче музику као чиниоца који повезује човеков унутрашњи живот и космичка кретања, залаже се за проналажење новог ритма „заједничког свим стварима“, потенцира витализам, расу, пантеизам и панхуманизам, инсистира на бојама и одбацивању логичног уз потенцирање интуитивног (приметно и у залагању за промену у драмском стваралаштву). Све поменуто од Ранка Младеновића створило је припадника „космичког експресионизма“ уз Винавера, Токина, Црњанског, Манојловића, Миличића, Крлежу, Ујевића, Шимића и др. Најпотпуније остварење експресионистичке поетике, којој је Младеновић тежио, представљају његове *Драмске јатке* (*Синџири* (1921), *Даћа* (1921) и *Гривна* (1929)). По својој концепцији и ресемантизацији митова, народног песништва и веровања, али и сликарства – *Гатке* представљају једно од најоригиналнијих дела наше драмске књижевности између два светска рата, али и најбоље драмско дело настало под утицајем експресионизма код нас.

Међутим, заокупљен стварном ситуацијом у друштву Ранко Младеновић ће, у интервјуу *У разговору са књижевником Ранком Младеновићем*, објављеном у *Правди* у јесен 1929. године, изјавити:

Ја се сада стварно одајем и прелазим на социјалну, друштвену драму, која неће значити продужавање ове или оне иностране савремене школе, већ покушај да се истински открије нерв нашег друштва у једној боји, која мора остати у књижевности (Благолевић 1929: 4).

У тој намери, почетком тридесетих година Младеновић пише три драме из грађанског живота: *Страх од верности* (1931), *Човек њоносан што нема среће* (1932) и *Тесамениј за две жене* (1933). Обрађујући теме из живота породица средње класе, Младеновић је, свесно или не, ишао стопама Ибзена, Стриндберга и Нушића. Међутим, ликови које слика кроз своје грађанске драме исфорсирани су у својим поступцима, психолошки су неосновани и често, до апсурда, патетични.

Сасвим другачију драму, Ранко Младеновић ће написати десет година касније.

Људи у туђем цепу

Податак о постојању драме *Људи у туђем цепу* био је забележен на папиру, чуваном у Позоришном музеју Србије, који је представљао неку врсту списка текстова које је Младеновић завршио за живота. Међутим, опипљивог доказа о њеном постојању није било до 22. априла 2013. године. Тада је писац ових редова, од Балше Младеновића, примила у руке неве-

лик рукопис, куцан писаћом машином на хартији необичног формата (за данашње појмове), на коме је стајао наслов: *Људи у џућем џеју*.

Драма *Људи у џућем џеју*¹ настала је за време Младеновићевог заробљеништва у Нирнбергу (1941–1942). Потврду овога, истиче Балша Младеновић (син Ранка Младеновића), проналазимо у чињеници да је писана на папиру специфичног формата и да је била укоричена црном хартијом као и остале Младеновићеве драме из заробљеништва. Мада се у осталим драмама из заробљеништва Младеновић бави темама из српске историје (*Кад дојори до нокаџа*, *Силазак с џресџола*), односно тада савременом ситуацијом – ратом захваћеним Београдом (*И зигови имају уши*), *Људи у џућем џеју* припада драмама из грађанског живота. Нажалост, данас је сачуван само први чин драме. Ранко Младеновић га је прекуцао (претпостављамо – у жељи да га доради) по повратку из Нирнберга крајем 1942. године, а остао је сачуван међу његовим списима и рукописима, које и данас чува његов син. Комплетну драму (сва три чина у рукопису) Балша Младеновић је дао на читање и никада му није враћена.

Дешавање драме *Људи у џућем џеју*, Младеновић смешта у Београд непосредно пред почетак Другог светског рата, у 1938. годину. Надолазећа катаклизма се, међутим, не осећа. За разлику од остале три драме из грађанског живота, *Људи у џућем џеју* не карактеришу патетика, претерана карактеризација ликова, неосновани поступци... Судећи по ономе што се да прочитати из првог (једино сачуваног) чина, ову драму можемо сматрати најбољом међу Младеновићевим драмама из грађанског живота. Она је реална, без претеривања, одсечна, ироничног хумора, са прецизно одсликаним наравима.

Драма почиње објављеном вешћу, у новинама, о смрти индустријског магната Томе Манојловића у Америци, чији се наследници траже. Бавећи се темом наследства и како на што лакши начин доћи до њега, Младеновић слика лик адвоката Срђана Божића – архетип адвоката, а уз њега и Зденка Шимека – повереника Исељеничког комесаријата, који проналази умрле богаташе без познатих наследника. Смишљајући како најбоље да искористи ситуацију, Божић планира да међу потенцијалним наследницима пронађе или, ако се наследници не докажу, да сам осмисли / изнедри наследника за кога ће удати своју кћер, обезбедивши тако и себе и њу.

Истина само у наговештају, али и у овој драми као и у претходне три из грађанског живота, Младеновић дотиче вечити проблем – брак из интереса² – описујући однос адвоката Божића,ridoшлог из Лике у Београд,

¹ За овај рад коришћен је примерак првог чина драме који ми је Балша Младеновић дао 22. априла 2013.

² Вид. у: Игњатов Поповић 2011: 269.

са супругом Круном, некад богатом наследником. У једном поверавању Шимеку, Божић каже:

Не знаш шта значи то: доћи у своје време овамо, и оженити се овде, изродити пород. Ми се тамо, у Лици, родимо у чизмама, а овде живимо у папучама! (Младеновић 1942).

У лику њихове ћерке Жике одсликан је нараштај богаташке деце, која гледају како да употпуне слободно време и да потроше што више новца (одласци на тенис, куповина специјалне гардеробе за сваку прилику, нова козметика...). Када је отац замоли да буде скромна, Жика одговара:

Иако скромност није данас врлина, обећавам ти, папа! Макар за једну сезону! (Младеновић 1942).

Осим овога, Младеновић се с иронијом осврће и на појам бољег живота негде преко океана и потенцијалној предодређености за њега. Тако ће Круна и Жика, када им Срђан Божић открије свој план, одмах почети да проналазе разлоге зашто је баш Жика створена за брак у Америци. Госпођа Круна закључује да јој ћерка није за Балкан, ако је већ она сама за то била, а Жика се присећа како јој је мајка увек говорила да је права Американка.³

Кроз споредне ликове дат је опис обичног света. Удовица Анђа представља комичан лик, слично удовици из *Тесџаменџа за две жене*. Младеновић користи лаки хумор да одслика „проблеме“ с којима се сусрећу удовице – зачкољице и оговарања које доживљавају од чаршије. О смрти потенцијалног рођака (јер је и њено девојачко презиме Манојловић), Анђа је сазнала од новинара који јој је у рано јутро покуцао на врата. Готово пластично описујући тренутке њене несигурности и запитаности – ко јој тако рано куца на врата, Младеновић употребљава комиксу, и ми верно дочаравамо себи како Анђа изгледа док то прича, чак јој и мимику можемо наслутити. Препричавајући своје сумње госпођи Круни, како се бојала да отвори врата у рано јутро, Анђу препознајемо као простодушну жену:

да није то комшика Дара, која понекад, тако из пакости, кад ми млекација остави млеко, завири да види, колико узимам ујутру млека, да ли само за мене, или за још кога!... (Младеновић 1942).

Мада јој је и самој чудно да је баш она наследница, ипак је у њој жена која жели још од живота:

³ Проблем размажених ћерки, које су навикле на живот у изобиљу, Младеновић ће обратити и у драми *И зидови имају уши* (1941). Пава, коју по избијању рата отера муж из Загреба, по повратку у Београд почеће се виђати с немачким официром, како не би оскудевала у изобиљу и како би њен отац имао проходност за своје сумњиве послове.

кад помислим овако као удовица, на туђе милионе, уобразим, Боже ме прости, као да су већ у моме цепу! (Младеновић 1942).

Тако ће се и удовица Анђа, жељна бољег живота, обратити адвокату Божићу да је повеже с покојним Манојловићем.

Лик Зденка Шимека, повереника Исељеничког комесаријата, недовољно је развијен да би се о њему могла донети значајнија опсервација. Оно што знамо јесте да је из Загреба, да он адвокату Божићу проналази клијентелу, а заузврат од њега добија значајну материјалну надокнаду. Уз све то, у некој врсти љубавног односа је са Божићевом секретарицом, коју финансијски обезбеђује. Из неких открића самог адвоката Божића о радњама које Шимек обавља иза његових леђа, наслућујемо да је Младеновић тај лик градио као „превртљивог Латина“.

Три Манојловића, све их је пронашао и Божићу послао Шимек, потенцијални су наследници преминулог Манојловића из Америке, мада ниједан од њих нема валидну потврду о крвном сродству. Кроз њихове описе, приказујући их градацијом, Младеновић ће изнети палету наших нарави, повезану користољубљем и лицемерјем.

Први Манојловић – Јован – поседник је из Мокрина, има сина јединца за женидбу – у чему Божић одмах види прилику за своју кћер, а има и папире (из црквених књига) по којима се види да је деда његовог стрица отишао у Америку („још пре Маџарске буне“) са синчићем Томом. Правећи комедију нарави, слично Нушићевој *Ожалошћеној ѱородици*, Младеновић ће истаћи како се у целом Банату „дигла прашина због тог нашег драгог покојника“. Човек за кога нико није знао да постоји, одједном постаје драги покојник само зато што је умро као богаташ. У жељи да „докажем том свету колико умет да поштујем његов гроб, па ма где он био“, први Манојловић се обрео код адвоката да докаже своје право на наследство.

Други Манојловић – Петар – бирташ је из Ирига. Његово сведочење о повезаности с покојним Манојловићем своди се на препричавање бабиних предања о родбинским везама. Међутим, занимљива је његова прича како је Манојловић доспео до Америке. У овој епизоди сусрећемо се с експресионистичким односом према религији и светињама, сличном ономе што га је Младеновић већ изнео у *Даћу*.⁴ Наиме, Тома је још као дечак

⁴ У *Даћу* је гротескно приказан лик Калуђера. Као представник вере, он се одаје прекомерном јелу и пићу, па није способан да пружи потпору и снагу које су народу потребне, чак се може рећи да је приказан као бескичмењак. Он нема храбрости да открије икону, а проповеда потребу за вером пошто верује да је народ почео да пропада управо изгубивши је. За Калуђера се веже и симболична слика: два миша су пала с тавана и крију се у наборима његове мантије, што би се могло протумачити као страх и сакривање у мишију рупу, али и као штета коју калуђери наносе народу. На крају, пијаног Калуђера Младеновић ставља у кревет у коме је претходне ноћи лежао мртав себар, јер, иако је то табуирано место, све очекује исти крај. Описујући несмотреност калуђера, који су

отишао у неки од фрушкогорских манастира, одакле је с неколицином калуђера пошао у Америку поневши са собом „свете токе кнеза Лазара, из његовог ћивота“. На основу тих тока стекао је тамо прве доларе, јер их је као реликвију показивао народу. Из ове секвенце видимо иронично-реалистички Младеновићев став: све је на продају – од светиња, преко традиције па до нас самих.

Трећи Манојловић – Столе – трговац је из Алексинца, „у годинама, патријархалан, домаћин, са шареном торбом“. Чини се да према њему адвокат Божић има највише обзира, јер му је за пуномоћје одредио најмању суму. Везе Столета с Томом су на нивоу неких предања, готово рекла-казала прича о неком Томи Манојловићу који је после ослобођења отишао у Америку. О том Томи се знало да је био печалбар, а онда му се изгубио сваки траг. Управо због непостојања реалних доказа о родбинској повезаности с Томом, Столе одлази у цркву и моли Светог Николу, обраћајући му се са Ти и увредљиво, „води рачуна о мени, матори кешо“, да му обезбеди наследство. Овом репликом, Младеновић упућује на то да патријархални изглед не значи и поштовање светиња и традиције.

Проблем односа војвођанских Срба и Срба испод Саве (пречана), Младеновић износи у препирци тројице Манојловића, код Божићеве секретарице, око тога ко је заслужнији за опстанак Српства и коначно ослобођење – да ли Срби који су остали под Турцима или они који су кренули у сеобу и после служили Марији Терезији.

Комичну секвенцу представља и појављивање грумова из различитих компанија за превоз бродом, које нуде своје услуге, знајући да ће клијентели адвоката Божића можда требати. Ређају се четири грума – енглеске, француске, немачке и италијанске компаније за прекоокеански превоз најлуксузнијим бродовима. Комику Младеновић појачава мењањем језика које грумови, бар на тренутак, убацују у свој говор, у зависности чију компанију препоручују. Уз њих, стране речи користи и Божићева секретарица.

Уз све поменуто, не сме се заборавити на сам интригантни наслов Младеновићевог комада. Појму – људи у туђем џепу – кроз постојећи први чин драме, приписано је више значења. Тако из приче, између Шимека и Божића, чујемо да су „наши људи свуда исти [...] увек у туђем џепу“ – што можемо тумачити двојачко: да су наши људи увек под нечијим утицајем или да увек извлаче за себе неку корист. Госпођа Круна користи појам џепа у смислу материјалне сигурности па тврди да је боље новац држати у свом

мошти изнели из манастира на сунце, а оне су добиле непријатан мирис, Младеновић поставља питање да ли су мошти, које калуђери чувају и приказују народу као свете – заиста чудотворне. Ово је истинска blasfemiја са становишта православља у коме је точење мира први знак светости. Ипак, овакав однос према вери типичан је за авангардну поезију (Игњатов Поповић 2011: 251).

него у туђем цепу, уз претходно надмудривање са супругом – ко кога држи у цепу. Први Манојловић, Јован, користи појам цела у смислу да би желео да је „у цепу свог покојног претка“ – да се окористи о добробит.

Закључак

Споменимо чињеницу да је Ранко Младеновић, по пуштању из логора у Нирнбергу, био већ озбиљно нарушеног здравља. Управо је због тога задивљујуће с колико је духа и енергије ипак радио на драми *Људи у њуђем џеју*. Моћни ентузијазам избија из сваког реда поменуте драме.

По једино сачуваном чину, можемо закључити да је ова драма имала потенцијала да својим квалитетима надвиси остале три Младеновићеве драме из грађанског живота. Верно, без претеривања, одсликавајући људску потребу да се, ако је могуће, окористи (на што лакши начин обогати), Младеновић је био на трагу (а можда је и успео) да направи драму актуелну за сва времена.

Такође, у првом чину *Људи у њуђем џеју*, препознајемо Младеновићеву озбиљну критику материјалистичког друштва, у коме су се изгубиле моралне смернице. Мрежа, коју су започели да плету адвокат и чиновник, не би ли се лако докопали наследства покојника без потомства, како се надограђивао први чин драме постајала је све замршенија. Не поентирајући никог понаособ (једноставно – адвокат и чиновник су на извору дешавања), Младеновић вешто провлачи идеју да међу ликовима драме нема невиних – сви су жељни новца и сматрају да је у стицању материјалних добара све дозвољено – превара, богохуљење, кривоклетство... Управо због материјалистичке острашћености својих јунака, ова драма има несумњиву актуелност и данас.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Благолевић, Душан. „У разговору са књижевником Ранком Младеновићем.“ *Правда*, Београд, 16. IX 1929: 4.
- Игњатов Поповић, Ивана. *Иниђијивни свей Ранка Младеновића*. Нови Сад: Матица српска 2011.
- Младеновић, Ранко. *Људи у њуђем џеју* (рукопис). Београд, 1942.
- Стојковић, Боривоје С. *Историја српској позоришта од средњеј века до модерној доба (драма и опере)*. Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије, 1979.

PEOPLE IN SOMEONE ELSE'S POCKET – RANKO MLADENović'S LOST PLAY

Summary

The subject of this paper is Ranko Mladenović's play *People in someone else's pocket* (*Ljudi u tuđem džepu*) about which we had just a note on an old paper, but text of this drama was missing. On 22nd of April 2013 Balša Mladenović gave me, from his father's bequest, the first act of this play. Ranko Mladenović worked on finishing of this act of play at the end of 1942. However, the destiny of the whole manuscript (three acts) is still unknown.

People in someone else's pocket, with its team and characters, is a type of bourgeois drama. Mladenović wrote it during his captivity in Nuremberg (1941–1942), ten years after he had written the other three plays with a similar subject and a similar social environment. Faithfully and without exaggeration, Mladenović painted a human need to become rich as easily as possible. In that kind of a lifestyle, moral does not exist. The materialistic passion of characters, which Mladenović skillfully built, makes this play current even today.

Key words: Ranko Mladenović, *People in Someone Else's Pocket*, lost drama, critique of morality and materialistic passion.

МИЛИЦА ЗАЛЦЕВ

Orchestra, часопис за уметничку игру, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ВЛАДИМИР ЛОГУНОВ, УМЕТНИК ЛИРСКИХ ИГРАЧКИХ СНОВА

Поглед из критичарске ложе

САЖЕТАК: У овом раду хронолошки је разматрано играчко и кореографско деловање уметника Владимира Логунова (Београд, 1942), једног од најзначајнијих наших прегалаца уметничке игре, разноврсног и богатог стваралачког опуса, који је извођен готово на свим играчким сценама Југославије и због својих уметничких квалитета био дуго на репертоару појединих позоришних кућа.

Поглед на стваралаштво Владимира Логунова је поглед критичарке, која је имала могућност да из своје „критичарске ложе“ прати већину остваривања његових лирских играчких снова, како је сам уметник назвао своје улоге и кореографије.

Рад садржи кратак Животопис уметника, Анализу његових карактерних играчких улога и кореографија, као и Закључак у којем се исписује оцена његовог стваралашта из једног извора, са жељом да буде корисна у даљем истраживању опуса Владимира Логунова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кореографија, балетска представа, музика, композитор, опера, извођач, балерина, балетски играч, солисти, ансамбл, критичарска оцена, играчки снови.

Животопис

Владимир Логунов, истакнути солиста београдског Балета, кореограф који је постављао балетске представе у Београду, Новом Саду, Љубљани, Сплиту, Загребу, Сарајеву, Скопљу, на Кипру, у Сиракузи, професор и кореограф у београдској Балетској школи „Лујо Давичо“, још је као дете заволео позориште. Ту љубав му је пренела мајка Анастасија, која је била несуђени сликар. Балетско школовање је отпочео у Сплиту у Студију Миле Катић, која је била пријатељица чувене балетске уметнице Нине Кирсанове, примабалерине, кореографа и врсног педагога. Када је једном приликом дошао у Београд, Владина мајка је потражила савет од Кирсанове: да ли њен син треба да настави да се бави балетом? Одговор је био позитиван

и он је 1956. године постао ученик Балетске школе „Лујо Давичо“ у којој је дипломирао у класи Нине Кирсанове 1964. године.

Одмах је почео да игра у балетском ансамблу Народног позоришта у Београду, где је остварио и мање солистичке улоге. Његова жеља је била, као уосталом свих дечака који заврше осмогодишње балетско образовање, да буде принц у великим класичним балетима. Међутим, убрзо је схватио да његовом играчком темпераменту више одговара карактерни репертоар и да у њему треба да оствари своје способности и жеље. С тим благовременим сазнањем Владимир Логунов је донео низ запажених и значајних карактерних улога.

После првих играчких ликова почео је да се бави кореографијом за коју се интересовао још у детињству када је на кућним дечјим приредбама био и „глумац“ и „кореограф“. Веомо добро је проценио да се кореографијом може бавити тек када стекне солидно познавање класичног балетског наслеђа, па је 1973–74. отишао у Москву, у чувени ГИТИС, и тамо специјализирао кореографију и педагогију и усвојио неопходна знања да би се бавио овим професијама. Вративши се у земљу, започео је своју вредним делима богату кореографску каријеру и стручан педагошки рад.

Био је шеф и уметнички руководиоца Балета Народног позоришта у Београду од сезоне 1979/80. до сезоне 1985/86, а члан Жирија Интернационалног балетског такмичења у Варни, Бугарска, 2008. и 2010. године. Од септембра 2012. године Владимир Логунов је директор Балета Српског народног позоришта у Новом Саду.

Улоге

Први мој критичарски запис о Логунову као солисти налази се у мојој критици о премијери *Зачаране лейоџице* Олге Јордан у Народном позоришту у Београду, која је изведена јула 1968. године. У њој сам написала да је Владимир Логунов био „веома добар као Вук“ у дивертисману II чина представе.

Из тога раздобља је запажена солистичка улога Логунова у балету *Пейелуја*, коју је за београдски Балет поставила Нина Анисимова. Играо је једног од принчевих другова. Убрзо после тога добио је улогу шумара *Хилариона* у *Жизели*, коју је дуго са успехом играо.

Као млад играо је и класичан репертоар. Једна од великих улога у класици му је била одломак *Grand pas* из балета *Бајадера*, коју је играо са Јеленом Шантић у поставци Абдурахмана Кумисникова.

У Бизеовој *Симфонији* у кореографији Димитрија Парлића био је чак партнер Јованки Бјегојевић.

Поред *Хилариона* посебно се памти сјајно профилисана улога *Копелијуса* (1997), коју је заједно стварао са кореографом Парлићем. Из представе у представу његова нестандартна интерпретација овог деценијама стандардног лика мењала се у неким нијансама и намргођени градитељ играчака, који је плашио своје суграђане, постао је хумани научник, који се труди да из своје лабораторије дарује љубављу створен свет заносних и љупких измаштаних дејих пријатеља. Био је то један сасвим другачији Копелијус којег су Парлић и Логунов обасјали унутрашњом лепотом великог и усамљеног истраживача. За ово глумачко и играчко остварење Логунов је добио годишњу Награду Народног позоришта у Београду.

Био је Логунов и доброћудни Дроселмајер у *Крику Орашчићу* Жарка Пребила (1983), играо је са великим успехом у трансформацији чак четири различите улоге Депертута, др Миракла, Спаланцанија и др Копелијуса у *Хофмановим причама* Питера Дарела (1981), успешно је заменио Душана Тринића у улози једног од ратника у *Двобоју*, креирао је једну од главних улога у *Сну лејње ноћи* (1987) Микаеле Атанасију, био је достојанствени Везир у последњој Парлићевој верзији *Охридске лејенде* (1985).

Врхунац играчке каријере Логунова је Карењин у Парлићевом балету *Ана Карењина* (1972). У припреми ове захтевне улоге Логунов и Парлић су тражили заједнички како треба да изгледа тај лик, да не би био само пантомимски, већ да има карактеристичне, своје покрете, који би изражавали све болне емоције које има у односу на супругу Ану и тадашње аристократско руско друштво. Њихово трагање је било веома успешно. Њихов Карењин је био особа са хладном маском безосећајности испод које је куцало једно дубоко повређено и несрећно срце. Карењину којег је донео Логунов морало се веровати. То јесте била Парлићева замисао, али је он својим извођачима увек давао слободу да надограђују ликове које играју у његовим представама. Стога је Логунов истицао да је такав однос кореографа и играча био велика школа за њега као будућег кореографа.

Логунов је био члан жирија Међународног балетског такмичења у Варни (Бугарска), 2008. и 2010. године.

За свој уметнички рад до сада је добио следеће награде: Награду Заједнице музичких и балетских педагога Србије, Награду Удружења балетских уметника Србије (УБУС) „Димитрије Парлић“ за представу *Доктор Цекил и мистер Хајг*, Награду за животно дело – УБУС и Национално признање (пензија) за врхунски допринос култури Србије.

Кореографије

Заинтересованост за кореографију и режију малих, децјих кућних представа Владимир Логунов је опробао на правој позоришној сцени 1973. године у представи *Деда Мраз на Дивљем зајаду*. Била је то новогодишња представа за децу у позоришту „Бошко Буха“ у којој је кореографисао плесну минијатуру са елементима америчког играчког фолклора. Следеће године, 1974, учествовао је успешно на Међународном такмичењу кореографа у Келну поставком *Иза сунчаних враћа* Зорана Ерића.

Прва његова кореографија за београдски Балет, изведена на сцени Народног позоришта, датира из 1979. Била је то је *Forma viva* – играчки квинтет на музику Вивалдијевих концерата из збирке *Lestro armonico*. Тим балетом, заједно са поставкама Душана Трнинића *Ира* и *У башијама Гранадге*, отворена је 111. сезона Народног позоришта у Београду. Ова поставка Логунова била је стилски чиста у погледу поштовања апстрактних облика неокласичног израза, а наговестила је нову, занимљиву кореографску личност на нашој балетској сцени.

После студија кореографије и педагогије на московском ГИТИС-у Логунов се враћа у Београд (април 1981), када је наступио заједно са тада кореографском дебитанткињом Лидијом Пилипенко (*Бановић Сирахиња* Зорана Ерића) и Темиром Покорни (*Макар Чугра* Петра Коњовића). Логунов је за ово вече припремио љупку поставку нашег националног балета *Лицињарско срце* Крешимира Барановића, мењајући незнатно либрето, а третирајући на уобичајени начин спој класичног балета и стилизације славонског фолклора. Солисти Зоја Беголи, Душан Симић и ансамбл београдског Балета испољили су веселу разиграност изводећи ову кореографију Логунова.

Од 1981. до 1988. године Логунов се бавио мањим играчким формама. Био је један од најзапаженијих учесника на југословенским балетским такмичењима у Новом Саду где је освојио две бронзане медаље за кореографије *Грана без лишћа* (музика Густав Малер, 1984) и *Цвети са најуклој зида* (музика Сибелијус–Бах 1982) и једну сребрну за *Валцере* Арама Хачатуријана (1986). Из овог раздобља треба посебно издвојити плесну минијатуру *Грана без лишћа* (1984), коју је Логунов поставио на музику *Adaggeta* из V Малерове симфоније, која због лирске поетичности и префињене елегике представља једно од његових најсамосвојнијих остварења.

Поставке Логунова су посебно високо оцењене на IV сусрету југословенских балетских уметника у Љубљани: 1981. је први пут изведен његов камерни балет *Сусрећ ирве врсце*, који су играли Иванка Лукатели и Радомир Вучић. Ово камерно дело игром прича о савременом животу, о отуђености на гротескан начин, али затим показује да, уз храброст да са

сопственог лица скинемо маску, можемо наћи истинску љубав. За Сусрете у Љубљани Логунов је поставио Бетовенову *Месечеву сонату* 1985. за Јелену Шантић, а 1989. *Карџун* Зорана Ерића, који је изузетно духовито извео у дуету са Соњом Вукићевић.

Помена је вредно и кореографско учешће Логунова на Трећем гала концерту балетских уметника Југославије у Дому синдиката у Београду (новембар 1986) са *Играчима* на музику Арама Хачатуријана. У овој поставци он је показао колико је спреман да за сваког појединог извођача нађе не само плесну већ и духовну мотивацију.

Интерпретатори ове камерне играчке скице – Иванка Лукатели, Милица Бијелић, Гордана Симић, Ранко Томановић, Крунислав Симић и Војислав Јаћимовић – различитих особина и склоности, чинили су Логуновљев примерно увежбан ансамбл, а у соло деоницама он је свакоме од њих омогућио да се покаже и најбољем светлу. Симићевој је поставио нежну, Бијелићевој лирску, а Лукателијевој темпераментну и бравурозну игру. Томановићу је одабрао техничке задатке који су одговарали његовој играчкој природи, код Симића је истакао смисао за сигурно партнерство а Јаћимовићу је омогућио да покаже своја дотадашња знања. Сви они су ову поставку Логунова одиграли са очигледном преданошћу, па успех није изостао.

Веома неповољни услови за рад београдског Балета у сезонама када је реновирана зграда на Тргу републике нису обесхрабрили Логунова и тадашњег шефа Балета Иванку Лукатели. У јуну 1988. године изведена је традиционална класична балетска представа Лидовика Минкуса *Дон Кихот* на сцени Сава центра, а у режији и кореографији Владимира Логунова. Он је у својој верзији познатог балета следио проверене узорне кореографије Маријуса Петипе и цењене редакције Александра Горског, оправдано свдећи пантомимске сцене на најмању меру и настојећи да се на позорници стално смењују разноврсни играчки догађаји. Известан дисконтинуитет у режији – много почетака плесних сцена и њихово брзо завршавање – оправдано су тада били примећени у овој поставци *Дон Кихота*.

Треба нагласити да је једна од репетиторки била примабалерина Јованка Бјегојевић, чији је рад био драгоцен. Ова представа је веома дуго, сезонама, играна са несмањеним успехом на сцени Народног позоришта. Она је значила очување класичних традиција и пружала је могућност смењивања протагониста и чланова ансамбла новим, млађим снагама београдског Балета. Време је показало да поставку Логунова није требало замењивати неком другом, што је, нажалост, учињено, јер то је било класично балетско остварење „по мери“ београдског Балета.

Поред кореографског рада у Београду Логунов је постављао своје балете и у другим центрима тадашње Југославије. На балетској премијери у Хрватском народном казалишту у Сплиту, у пролеће 1990. године, са насловом *Симфонија у њокреју* Логунов је, на позив тадашњег шефа Балета примабалерине Вишње Ђорђевић, музику Дворжакове симфоније *Из нове свеште* интерпретирао савременим плесним језиком, без „шпиц“ патика, али са очигледним неокласичним плесним опредељењем.

Но, за разлику од Баланшинове „чисте игре“ Логунов је у своју „симфонију покрета“ уносио одређене елементе лирског и романтичног садржаја. Постигао је примерну складност у игри ансамбла, што није било лако с обзиром на то да је, нарочито мушки део сплитског балетског ансамбла, тада имао скромна балетска знања. У игри солиста Логунов је могао разиграти своју машту. Нарочито се истицала смирена, до танчина прецизно постављена лаконога игра у другом ставу *Симфоније*, у лаганом темпу, коју је Логунов поставио за играче, што иначе није уобичајено када је реч о плесној интерпретацији музичког „адађа“.

Он је зналачки проценио играчке квалитете младог Константина Тешее, првака сплитског Балета, па је ову плесну деоницу обликовао префињено, пластично и изражајно у чистим развојним неокласичним линијама, које се, бар што се играча тиче, веома ретко срећу на југословенским балетским сценама и некада и данас.

Следећа поставка Логунова за Народно позориште у Београду била је у пролеће 1991. када је други пут на тој сцени (после прве кореографске верзије Вере Костић из 1976) одигран балет *Кармен* Бизеа–Шчедрина. У представи Логунова Кармен је била колгерла највишег ранга, Дон Хозе полицајац, Лукас – Ескамиљо бизнисмен без скрупула, Микаела је постала лирски симбол љубави, кријумчари су актуализовани као продавци дроге и макрои, док је „сукоб страсти, пожуде, љубави, љубоморе, који неминовно воде смрти – некада, сада, убудуће...“ персонификовао у лику Судбине у веома изражајној интерпретацији Маје Ковачевић.

Остварујући такво виђење трагичне повести Меримеових јунака, Логунов је користио неокласичну плесну лексику, која је била функционална у дуетима и соло деоницама главних личности. У играма ансамбла, које је требало да изразе захукталост савременог полусвета, било је уочљиво колебање између плесног „рикванда“, који су симболично представљали играчки парови, одевени у далијевске геометријске црно-беле костиме, и активне групе полицајца, кријумчара и проститутки, који су своје плесове морали одиграти што темпераментније, па дочарати савремену захукталост велеградског амбијента.

Логунов од 1992. године сарађује са балетским ансамблом Српског народног позоришта у Новом Саду. Његова прва поставка на новосадској сцени била је *Кармина бурана* Карла Орфа.

Магијске слике и профане песме за солисте и хор уз инструменталну пратњу – како гласи поднаслов популарне Орфове композиције *Кармина бурана* – Логунов је као режисер и кореограф поставио разумљивим играчким језиком, лепих форми, заокружених плесних фраза, на увек живој сцени, на којој су се складно смењивале игре солиста и дуети, мањи и већи ансамбли, творећи својеврсну играчку химну радости, коју садржи Орфова партитура.

Као историјску чињеницу, која се не би смела заборавити, треба истаћи да је Логунов само за двадесетак дана, колико му је остало да у већ познатом декору Миодрага Табачког и костимима Вање Поповић, који су били преузети из Сарајева, односно Скопља, из већ виђене, театарски изузетно снажне балетске верзије исте представе, коју је дао кореограф Драгутин Болдин – утисне свој лични печат. Иако су му дата сликарска сценска решења наметала одређену режијску схему, Логунов је и поред тих, може се рећи, „отежавајућих околности“, избегао плагијат тиме што је своју верзију *Кармине буране* заснивао више на чистој игри, но на приповедању кармине, што се показало успешним. Ипак, не треба сумњати да би његов сопствени стил – комбиновање постојећих играчких техника у складу са музичком основом и временом у којем се предста одиграва – дошао више до изражаја да није био омеђен постојећим сликарским оквиром, без обзира на његову театарску иновативност.

Трагајући за сопственом балетском интерпретацијом Равеловог *Болера* и нове верзије *Кармен свиџе* Бизеа–Шчедрина, у октобру 1992. Логунов је остварио нову представу у Новом Саду. За место збивања *Болера* он је одабрао балетску свечаност на којој је требало да игра и музика непрестано добијају на интензитету. Сама замисао је, несумњиво, вредна пажње, али је њено кореографско остварење било недовољно богато идејама, односно сведено је на неколико плесних фраза, које су подсећале на Бежарову верзију ове партитуре и препознатљиве детаље из игре кретачких корова Ане Соколове, следбенице Изадоре Данкан. Крајњи утисак о овој поставци био је захтев веће доречености.

Сасвим други утисак оставила је нова кореографска верзија *Кармен свиџе*, коју је овог пута Логунов поставио тако што је играчка догађања „у времену и простору живота, љубави и смрти“ Меримеове јунакиње ослободио свих непотребних детаља, па је у жижу својих интересовања ставио њен однос према мушкарцима, који су је волели и које је она волела. При томе су њихови плесни монолози и дијалози имали снагу истинског уметничког надахнућа, чему су, разуме се, допринели интерпретатори

Ашхен Атаљанц, Константин Костјуков, Михаи Бабушка и Владимир Мељник. Деонице ансамбла новосадски Балет је коректно одиграо, мада је у овако конципираној *Кармен свити* Логунов могао потпуно изоставити балетски кор, а да његова кореографија ништа не изгуби, већ, напротив, добије на упечатљивости.

На позорници СНП у Новом Саду уследила је *Серенада* П. И. Чајковског, коју је Логунов поставио 1993. године. Имати праузор у врхунском уметничком делу, као што је поставка Жоржа Баланшина за балет *Серенада*, представља и изазов и оптерећење. Владимир Логунов који је дао идеју и кореографију за новосадско играчко извођење *Серенаде за југаче* Чајковског није могао одустати од неокласичног плесног стила. Он се, ипак, трудио да не користи сувише Баланшинову фигуралну разноврсност и динамичан ток његових играчких идеја. То је, међутим, довело до извесног несклада између плесних композиција у првом ставу *Серенаде*, понекад лаганих и сувише поједностављених, а нимало китњастих и виртуозних, какве сугерише ритам *алеџра*.

Логунов је своју оригиналост у кореографској интерпретацији заснивао првенствено у односу између солиста и ансамбла, која је на изванредан начин сведена на *фон* из којег се у први план истицала игра мушког солисте (Михаи Бабушка), чега код Баланшина заиста нема.

Примеран склад емоционалног набоја и игре, који произлази из паритуре Чајковског у познатом *Валцеру* из другог става *Серенаде*, Логунов је постигао широким, устрептало романтичним плесним секвенцама, допуштајући, затим, у *Елеџи* (трећи став), одређене „позајмице“ од Баланшина. Оне су биле најубедљивије у преплитању ланаца руку у игри женског ансамбла. У последњем ставу Логунов је оживео играчку сцену подједнаким уделом солистичког и заједничког плеса, али омеђен техничким могућностима тадашњег новосадског ансамбла није могао својој кореографској машти допустити прави узлет.

У Југословенском драмском позоришту је децембра 1993. године изведена драма *Нижински* Младена Поповића у којој је балетски удео у представи у великој мери био аутентичан, нарочито у играма самог Нижинског које је поставио Владимир Логунов, а одиграо веома добро двојник главног јунака Денис Касаткин. Можда се могао искористити као плесна инспирација и онај познати документарни филм *Последњи скок Нижинског* у којем је на веома узбудљив начин приказан трен када се у свести, већ дуго духом одсутног Нижинског, као искра сећање на играчки скок који му сугерише један сјајан много млађи балетски играч. Давно угашена искра се јавља и истог тренутка умире, а поглед великог играчког мага опет постаје одсутан.

Одговоран задатак Владимир Логунов је прихватио када је, према изворној поставци Маријуса Петипе, кореографисао и режирао *Усја-вану лейошницу* за београдски Балет. Чувено дело Чајковског изведено је у јуну 1996. године и тиме је, поред осталог, младим снагама овог ансамбла омогућено да се угледају у захтевном традиционалном класичном балетском спектаклу. Он је ову балетску бајку поставио на позорници скромних димензија, са релативно младим и на сложене класичне играчке форме недовољно спремним ансамблом, а уз мали број мушких играча. Са иначе маштовитом сценографијом Бориса Максимовића, која је уместо да повећа смањивала сцену, и уз оркестар, који је без обзира на изузетно залагање нашег врсног балетског диригента Ангела Шурева био само пратилац збивања на сцени, а никако складан, интонативно чист, извођач једне од најлепших икада написаних балетских партитура. Једино у костимографкињи Божани Јовановић Логунов је имао право уметничког сарадника. Определивши се мудро да све познате деонице пренесе у оригиналној поставци Петипе (онако како је сачувана током протеклог времена), да представу скрати са четири на два и по сата трајања (а и то је предуго савременом гледаоцу) Логунов је настојао да пантомимске сцене и игре за ансамбл што је могућно више усклади са замислима великог француско-руског балетмајстора. У томе је успевао, уз захтев извесне режијске дораде, док је велики дивертисман завршног чина *Усјавање лейошнице* у целини могао поседовати сложенију класичну балетску лексикку.

Без обзира на изнете мање примедбе, ова представа је у целини значила велики напредак за београдски Балет. Сама чињеница да се на репертоару, са низом, нових младих уметника у главним улогама ова представа Логунова задржала у Београду до данас, а недавно, уз мање корекције, доживела успех и у извођењу балетског ансамбла Српског народног позоришта у Новом Саду, говори о озбиљном кореографском и режијском остварењу.

Не само дуготрајност већ и знање и озбиљност у стварању оваквих великих, а драгоцених, класичних балетских представа, чији је кореограф и режисер и Владимир Логунов, захтева много претходних припрема. О томе најбоље сведочи сам уметник допуштајући да, бар на тренутак, откријемо неке тајне његове играчке лабораторије. Логунов каже:

Када су у питању класичне представе, онда постоји огромна одговорност кореографа, јер треба доћи до што тачнијих података о делу. У томе ми помажу моја велика библиотека и видео-записи, који показују како су поједини аутори градили своју верзију поједине класичне представе. Постоје фрагменти тих балета, који су у свим верзијама исти, што потврђује да су сачувани из првобитне поставке дела. Њих настојим да пренесем у што изворнијем облику. Но, има делова тих балета који се морају прилагодити постојећој сцени и самом играчком ансамблу. При томе у својим тради-

ционалним класичним кореографијама поштујем и чувам стил првобитне кореографије. Када је реч, на пример, о *Дон Кихоту* или *Успаваној лепој лепој*, то су изворне верзије Петипе или Горског. Користим тада и писане изворе, проучавам руске – московске и лењинградске, редакције, поставке у Ројал балету у Лондону, аустралијском Балету, верзију Олге Јордан за београдски Балет... Све то ми помаже да дођем до свог виђења ових традиционалних балета, чему претходи озбиљан рад и доста времена.

А када су у питању његове оригиналне кореографије, Владимир Логунов сматра да је музика увек почетак размишљања о некој будућој поставци:

Музика ми каже све... Њу бирам по личном осећању, а основна компонента је лиричност. После тога се рађа идеја о садржају и, најзад, бирам играче који ми дају подстрек у стварању новог, оригиналног дела. Никада своју кореографију не стварам непосредно у балетској сали. Најпре дуже времена радим сам, пишем, слушам музику, анализирам почетак и крај неких музичких реченица, компонујем играчке фразе...

Пример оригиналне кореографије Логунова је балетска представа *Поеме о љубави*, коју чине два балетска дела, изведена априла 1996. године у Српском народном позоришту у Новом Саду. У првом балету, *Пружи ми руку Терпсихора*, на често коришћену Вангелисову музику, игром широких покрета, дубоких прегипа, експресивног замаха, савремену по плесној лексици, а у бити разнородну, испричана је исповест уметника који стваралачко надахнуће – овог пута уметничке игре – има само ако је веран својој музи – Терпсихори. Та исповест је „сањарење у сну“ у којем му Терпсихора пружа руку и води га ка објекту његовог надахнућа – играчици, која треба да оствари сва његова маштања. То се, додуше, не може сасвим јасно открити, уколико се без довољно пажње и интересовања не прати ово балетско дело. Гледаоцу је остављено на вољу да сам, на основу виђене игре, ствара могућу причу о нераскидивој вези уметника и његове музе. У веома изражајном квартету солиста – О. Сторожук, О. Ковачевић Црњански, О. Дедогрјук, посебно се издвојила својом играчком индивидуалношћу Маја Грња као Терпсихора, која доминира целим балетом не само што је то била намера писаца либрета Логунова и С. Грабовца већ зато што је њена пластична изражајност била узбудљива и снажна у својој хладној, недостижној лепоти.

Средњовековна љубавна песма из Индије, коју на смрт осуђени због забрањене љубави пева својој драгој, била је основ другог балета, који својим насловом *Предсмртна љубавна песма* сугерише садржај овог играчког дела. Изврстан читач мисаоне поезије, Милош Станковић, надахнуо је и кореографа и извођаче да спорим, развојним, а понекад и само једноставним покретима корачања, унесу извесну животност на сцену.

Логунов је у овом балету показао примерну сналажљивост у распоређивању солиста и ансамбла на сцени. А зависно од тока песме, удахнуо им је меланхолично расположење и тежио да композиције њихових покрета и кретачких хорова учини динамичнијим него што је то музичка партитура сугерисала.

Логунов 1997. и 1998. године поставља *Крчка Орашчића* П. И. Чајковског у Никозији, на Кипру, где следеће године, 1999, учествује са кореографијом *Кармен* Бизеа–Шchedрина на Другом европском фестивалу у Никозији са међународном извођачком екипом, коју су предводили прваци београдског Балета Душка Драгичевић и Константин Костјуков.

На музику *Камерне симфоније ој. 110 бис* Дмитрија Шостаковича лирски расположен Владимир Логунов је сачинио 1999. године у Народном позоришту у Београду либрето и поставку камерног балетског дела *Јесењи љљусак*, у којем се течним плесним језиком, савремене лексике, игром прича о односима три жене – мајке, ћерке и снахе, са једним мушкарцем, који је истовремено син, брат и супруг. Узајамне љубави, љубоморе и неминовност растанка остварене су игром растуће динамике и искрених узлета страсти која је „уз шапат кише“ квартету протагониста Ј. Кокић, Д. Драгичевић, М. Драгичевић и К. Костјуков давала надахнуће истанчаних лирских емоција. Доцније, нови извођачи О. Олћан, Т. Ивановић, А. Павловић и Д. Коларов су 2001. године својом игром зрачили са сцене лирским расположењем изузетно сетног набоја.

У Српском народном позоришту изведена је марта 2001. године *Кошћана*, на музику „Симфонијског триптихона“ Петра Коњовића, коју је Логунов кратко радио са новосадским балетским ансамблом, тако да ова балетска импресија оставља утисак пројекта у настајању, који заслужује заокружену обраду.

Маја 2000. за *Балканску љласћику*, која је одиграна у Народном позоришту у Београду, сцена на V спрату, Логунов је са члановима београдског Балета и малим ученицама из школе „Лујо Давичо“ сачинио, добро прилагођену целој представи, поставку игре, коју је требало да Тања Поповић боље стилски уједначи са својим сценским покретом. Тиме би се постигао примеран склад са режијском концепцијом Иване Вујић, аутора (заједно са С. Миловановић) овог сценског приказа дела *Мој животи* Магдалене Маге Магазиновић.

Поглед из критичарске ложе се последњих дана децембра 2001. године зауставља на сјајној представи београдског Балета *Доктор Цекил и мисћер Хајд*, коју је кореографски измаштао Владимир Логунов. Играчка спрега добра и зла заслужује посебну пажњу, стога цитирам своје критике готово у целини о овом изузетном играчком остварењу:

Либретиста (према чувеном истоименом роману Р. Л. Стивенсона), кореограф и режисер Владимир Логунов је за основу своје кореографске драме одабрао лирску партитуру „енглеског Шекспира у музици“, Едварда Елгара, и узбуђујући подстицајни ритам ударалки нашег најпознатијег револуционарног бубњара Драгољуба Ђуричића и његове врсне перкуционисте Лава Братуша и Ивана Димитријевића. При томе, Логунов није неокласичном игром „препричавао“ филмску верзију чудесне приче о добру и злу у једној личности, већ је говором уметнички префињено обликованих покрета стварао атмосферу у којој се могла догодити повест о човеку са два лица, две природе, двојној личности, која је у себи уједињавала несрећног и романтичног др Џекила и злог, крволочног убицу мистера Хајда. У остварењу те намере аутор је већу пажњу поклатио солистичким и дуетним деоницама протагониста, одређујући говором покрета веома прецизне карактерне особине сваке личности. То је условило да плесови ансамбла буду једноставни и мање атрактивни.

Кореографску партитуру за *Доктора Џекила и мистера Хајда* Логунов је сачинио надахнуто, проналазећи не само занимљиве и ауторске плесне композиције и обрте у психолошком смислу, већ и могућности да носилац главне улоге Константин Костјуков играчком енергијом и глумачком транспозицијом оствари сјајну улогу, која ће се памтити. Одличне су биле искрено осећајна Душка Драгичевић (Викторија) и глумачки устрептала и плесно бравурозна Далија Иманић (Доли).

... У прекрасним костимима сивосребрне гаме Божане Јовановић и лако покретљивом, импресивном и балетској игри потпуно прилагођеној, готово мистичној сценографији Бориса Максимовића, праизведба новог дела Логунова је имала сталну градицију, увек употпуњавану мелодијском разноврсношћу Елгарове партитуре, коју је са знањем и љубављу дириговао маестро Ангел Шурев. А посебно сјајним ритмовима Драгољуба Ђуричића, који су исијавали жестоком опорашћу, слично нашем савременом животу, чинећи овај динамични играчки спектакл занимљивим и за генерације љубитеља хип-хопа, репа и денса...

На другој премијерској представи насловне улоге Хајда и Џекила играо је Константин Тешеа, који је доцније овом креацијом обележио свој уметнички јубилеј. У носиоцу двоструке насловне улоге Константину Тешеи, кореограф Логунов је имао сјајног сарадника, који је знао да своју играчку и глумачку енергију усмери на технички сложену, виртуозну креацију двоструке личности и искрено осећајне и до лудила несрећне – што га, по уметнички вредној оригиналности, ставља у сам врх интерпретатора на нашој балетској позорници свих времена.

После званичног такмичења на Шестом фестивалу кореографских минијатура маја 2002. одржано је вече кореографа на Сцени „Раша

Плаовић“ за које је Владимир Логунов поставио етно-играчки дует *Корени* на музику Вангелиса. У осећајној интерпретацији истакнутих уметника београдског Балета, Далије Иманић и Бориса Ладичорбића, ова игра удвоје је пленила лирски обојеним ткањем плесних композиција, чије исходиште је не само у играчкој традицији већ и у менталитету становника Балкана.

У децембру 2002. године у Студију Камерне опере „Мадленијанум“ Душка Сифниос и Владимир Логунов поставили су премијерно *Liberabend* односно три своја камерна балета на композиције за глас и оркестар Густава Малера. Поред балета на музику *Песама о мртвој деци*, коју је успешно поставила примабалерина Душка Сифниос, Малерове *Рикершове њесме* и *Песме сајушника* кореографисао је Владимир Логунов. За *Рикершове њесме* он је маштовито сачинио женски дует широких покрета, суптилних емоција, снажне драматике, узајамног одбијања и привлачења две сестре или можда мајке и ћерке.

Били су то истински трептаји душе, изражени изузетно пластичним и сугестивним покретима одличне играчице Исидоре Станишић (Марта) и дискретне и дубоко осећајне, суптилне и раскошне у игри, балерине Далије Иманић (Хелга).

Песме сајушника у кореографској визији Логунова, садржајној и савременој, одиграо је маестрално првак Константин Костјуков испољавајући сензибилитет за модерну уметничку игру. Он је веома предано прихватио и остварио замисли у поставци Логунова. Био је подједнако ауторитативан у чудесно акробатској игри са столом, као и у постепеном плесном следу као симболу човековог живота: од младости пуне вере, снаге, радозналости, преко озбиљне и узбудљиве зрелости до одласка на лутања са сапутником који води крају животног пута.

У априлу 2004. године у Македонском народном театру у Скопљу изведена је праизведба новог националног балета *Охридска робинџа Ташула* (*Охридска робинка Ташула*), композитора Стојана Стојкова, либретисте Мила Волкановског, а у кореографији Владимира Логунова. Гост из Београда је допадљивим неокласичним стилем поставио играчке дијалоге протагониста, а плесним монолозима је дао лирску патину. Посебно су биле занимљиве и садржајно и технички ваздушне подршке у дуетима. Игре ансамбла: македонских сељака, аскера, робља и жена у харему биле су мање успешне, јер нису имале ни ритмички, ни динамички подстрек у музици, па су остале само сликовити оквир овог романтичног балетског дела, чија повест је била одјек минулих времена. Поставка овог балета имала је у театру на Вардару чак три поделе, што јасно сведочи да је Логунов кореографисао балетско дело по мери македонских уметника.

У јулу 2005. године Удружење балетских уметника Србије је организовало на сцени на V спрату Народног позоришта у Београду представу

под насловом *Кореографске минијатуре* – калейдоскоп поставки домаћих кореографа. За овај савремени дивертисман Логунов је на музику Антонина Дворжака поставио лирски и танано поетичан неокласичан дует *Огсјај у облаку*, који су са осећањем поетичности уметничке игре извели Маја Варићак и Александар Илић. Ову своју поставку Логунов је посветио пре шест месеци преминулој Аники Радошевић, нашем познатом редитељу и кореографу и првој *директорки* београдске Балетске школе.

Исте године Владимир Логунов је поставио у Позоришту на Теразијама у Београду плесове за мјузикл *Корус Лајн* (*A Corus Line*) држећи се уговорних обавеза са америчким ауторима.

У децембру 2006. године Владимир Логунов је кореографисао у Народном позоришту у Сарајеву љупке кореографске минијатуре *Изложба слика*. Музику за ову произведбу компоновао је Јулио Марић. Заједнички рад композитора Марића и кореографа и режисера Логунова донео је 16 кратких балетских форми, које се нижу једна за другом, а инспирисане су колико појединим сликарским ремек-делима толико и ритмички прецизним сазвучјима, подесним за плесно обликовање. Тако је неокласична плесна лексика била основ кореографске поставке Логунова уз његове знане лирске узлете, које су чланови балетског ансамбла сарајевског позоришта на обали Миљацке са поверењем прихватили и успешно извели.

У историји новосадског Балета шесто премијерно извођење *Лабудовој језера* П. И. Чајковског поставио је зналачки новембра 2008. кореограф из Београда Владимир Логунов. Он је у најпознатијем делу класичне балетске литературе задржао све што је вековна историја потврдила као драгоценост. А то су поставка II чина, чији је аутор Лев Иванов и *Grand pas de deux* из III чина, у кореографији Маријуса Петипе. Остале делове најчувенијег белог класичног балета Логунов је поставио и режирао поштујући садашње могућности новосадског балетског ансамбла. Тако су солистичке и групне игре из I чина биле ведре и грациозне уз отменост која је доносила лепоту плесним сликама. Дивертисман карактерних игара из III чина био је ауторски, постављен на врховима прстију за женски ансамбл и солисткиње. Последњи, IV чин *Лабудовој језера*, традиционално је скроман у играчком погледу, нарочито после блиставости и разноврсности игара у претходном чину. У овој верзији, захваљујући маштовитости и музикалности Владимира Логунова, тај део *Лабудовој језера* постао је занимљив и стилски чист, па је значио, као ретко до сада виђен, упечатљив завршетак овог балетског ремек-дела, као прави празник уметничке игре.

Још један велик класичан балет поставио је на сцену Српског народног позоришта у Новом Саду јуна 2013. Владимир Логунов – веома сложен задатак кореографије и режије *Успаване лепојшнице* П. И. Чајковског остварио је са знањем и искуством. На Великој сцени Српског народног

позоришта су дошле до пуне класичне играчке лепоте и деонице које је преузео од великог Петипе, као и оне које су биле плод његове маште. Једна од њих био је и уводни валцер из I чина у којем су чак и старинске цветне гирланде деловале као природни увод у велико славље пунолетства принцезе Ауроре, без уобичајене прашњиве патетичности старинских времена.

Користећи у правом смеру своје велико искуство, Логунов је прилагођавао сложенију класичну лексику балеринама и играчима, пре свега, делујући педагошки, односно учећи их стилу, духу и традицијама изворног класичног балета, који се понекад, у налету неких нових форми, почињу заборављати.

У уметничком опусу Владимира Логунова значајне су и поставке играчких делова у операма.

Кореографије за Оперу Народног позоришта у Београду су у оперским делима: *Ајиша*, *Фиџарова женидба*, *Ловци бисера*, *Конзул*, *Кћи џука*, *Мајбей*, *Травијата*, *Андријана Лекуврер* и др.

Кореографије за Оперу Српског народног позоришта у Новом Саду су: *Мајска ноћ*, *Травијата*, *Слепи миш*, *Љубавни најнишак*, *Алеко*, *Риолето*, *Дон Карлос*, мјузикл *Човек од Ламанче* и др.

За телевизију Логунов је поставио *Собареву мејлу*, *Тријихон П. Коњовића*, *Маску црвене смрти* И. Јефтића, *Калемејдански дивертимент* К. Бабића – све у продукцији РТС Београд.

Својим радом за телевизијски медиј Логунов није потпуно задовољан. Свестан чињенице да је телевизијски начин плесног изражавања сасвим друкчији од позоришног, желео је да се то у његовим поставкама и види. Међутим, једина његова телевизијска кореографија, која је забележена на савремен начин, била је на музику Бетовенове *Месечеве сонате*, коју је радио са Јеленом Шантић. Редитељ Предраг Николић је цело дело дао у успореном темпу, као на графички обојеном цртежу. Био је то видео-експеримент са којим је Логунов, по сопственим речима, био веома задовољан.

Уместо закључка

Уметничко стваралаштво играча, кореографа и педагога Владимира Логунова покушала сам да прикажем на двадесетак страница искључиво користећи сопствене писане изворе (интервјуе, књиге, сценарио за телевизијски портрет и бројне критике)... То није био лак задатак. Логунов због богатства и разноврсности свога опуса има посебне заслуге за развој уметничке игре у Србији и нашем региону. Он је студиозно постављао дела традиционалног балетског репертоара, а и ауторске играчке представе савременијег, неокласичног опредељења. Његове ауторске кореографије се одликују музикалношћу и лиризмом у различитим играчким стиливима,

што поставке његових целовечерњих представа и камерних дела чини занимљивим публици и стручњацима. Оне имају педагошку вредност и за извођаче, посебно за млађе, који почињу да граде своју уметничку каријеру.

Преко четрдесет целовечерњих и камерних кореографских дела за позоришну и телевизијску балетску сцену (вид. прилог), уз плесне делове из познатих опера, сведочи о упорном и плодном раду Логунова, што је овећано најзначајнијим наградама.

Владимир Логунов после пет деценија професионалног уметничког деловања – од 1964. до 2014. године – гледа са искреном радозналости у будућност. Један од тих погледа му се још пре десет година зауставио на хероју Томаса Мана Тонију Кригеру и *Rondu* из V Малерове симфоније. Тај последњи став из чувеног дела, још чувенијег композитора, за Логунова је представљао Кригеров последњи сусрет на једној игранци са несугласном љубави из детињства и својим другом кога је обожавао. Но, они га не препознају и пролазе поред њега, док он немо стоји схвативши да је део живота прошао и да треба да се окрене будућности... Размишља Логунов и о балетским биографијама Доријана Греја и Стевана Мокрањца... Та балетска дела су, за сада, његов недосађан сан, а лирске играчке снове наш велики уметник и Терпсихорин следбеник и даље сања...

Овај рад прати Хроника кореографија Владимира Логунова као веродостојан приказ уметничког рада. У томе ми је помогао сам Владимир Логунов, а и Душан Милосављевић, маркетиншки стручњак, којем дугујем искрену захвалност.

Прилог

ХРОНОЛОШКИ ПРИКАЗ КОРЕОГРАФИЈА ВЛАДИМИРА ЛОГУНОВА

- 1973. – *Деда Мраз на Дивљем зајаду*, новогодишња представа за децу позоришта „Бошко Буха“ – кореографска минијатура инспирисана америчким играчким фолклором.
- 1974. – *Иза сунчаних враћа*, композитор Зоран Ерић, Међународно такмичење кореографа у Келну.
- 1979. – *Forma viva*, композитор Антонио Вивалди, Народно позориште у Београду.
- 1981. – *Лицијарско срце*, композитор Крешимир Барановић, Народно позориште у Београду.
- 1982. – *Цвећ са најуклој зида*, композитор Бах–Сибелијус, бронзана медаља на Југословенском балетском такмичењу у Новом Саду.
- 1984. – *Грана без лишћа*, композитор Густав Малер, бронзана медаља на Југословенском балетском такмичењу у Новом Саду.
- 1985. – *Месечева соната*, композитор Лудвиг ван Бетовен, Сусрети у Љубљани.

1986. – *Валцери*, композитор Арам Хачатуријан, сребрна медаља на Југословенском балетском такмичењу у Новом Саду.
1986. – *Ипрачи*, композитор Арам Хачатуријан, Трећи гала концерт балетских уметника Југославије у Београду.
1988. – *Дон Кихот*, композитор Л. Минкус, Народно позориште у Београду (Сава центар).
1989. – *Каршун*, композитор З. Ерић, Сусрети у Љубљани.
1989. – *Симфонија C-dur*, композитор Ж. Бизе, обележавање 40-годишњице рада Балетске школе у Загребу.
1990. – *Симфонија у њокрећу*, композитор Антонин Дворжак – „Симфонија из новог света“, Хрватско народно казалиште у Сплиту.
1991. – *Кармен*, композитор Бизе–Шчедрин, Народно позориште у Београду.
1991. – *Симфонија из нової свеїа*, композитор А. Дворжак, Балетска школа „Миле Плавшић“, Сицилија, Рагуза.
1992. – *Кармина бурана*, композитор Карл Орф, Српско народно позориште у Новом Саду.
1992. – *Болеро*, композитор М. Равел, и *Кармен свиїа*, композитор Бизе–Шчедрин, Српско народно позориште у Новом Саду.
1993. – *Серенада*, композитор П. И. Чајковски, Српско народно позориште у Новом Саду.
1993. – *Нижински*, драма Младена Поповића. Поставка играчких деоница Нижинског (играо Денис Касаткин), Југословенско драмско позориште у Београду.
1996. – *Поеме о љубави (Пружи ми руку Терїсихора)*, композитор П. Вангелис, и *Предсмрїтна љубавна њесма*, композитор С. Дивјаковић), Српско народно позориште у Новом Саду.
1997. и 1998. – *Крцко Орашчић*, композитор П. И. Чајковски, у Никозији, Кипар.
1999. – *Кармен*, композитор Бизе–Шчедрин, Други европски фестивал игре у Никозији, Кипар.
1999. – *Јесењи њљусак*, композитор Дмитриј Шостакович, Народно позориште у Београду.
2001. – *Кошїїана*, композитор Петар Коњовић – *Симфонијски ѡпрїїїїїхон*, балетска импресија, Српско народно позориште у Новом Саду.
2001. – *Докїїор Цекил и мисїтер Хајд*, композитор Е. Елгар – Д. Ђуричић, Народно позориште у Београду.
2002. – *Liberabend – Рикерїїове њесме* и *Песме саїуїїника*, композитор Густав Малер, Камерна опера Мадленијанум у Земуну.
2004. – *Охридска робиња Ташула*, композитор Стојан Стојков, Македонски национални театар у Скопљу.

2005. – *Огсјај у облаку*, композитор А. Дворжак, неокласичан играчки дует посвећен Аники Радошевић, редитељу, кореографу и првој директорки београдске Балетске школе.
2005. – *Корус Лајн (A Chorus Line)*, мјузикл, Позориште на Теразијама у Београду.
2006. – *Изложба слика*, композитор Јулио Марић, Народно позориште у Сарајеву.
2008. – *Лабудово језеро*, композитор П. И. Чајковски, Српско народно позориште у Новом Саду.
2013. – *Усјајана лејоџица*, композитор П. И. Чајковски, Српско народно позориште у Новом Саду.

Кореографије у операма:

Београд – *Аиџила*, *Фићарова женидба*, *Ловци бисера*, *Конзул*, *Кћи љука*, *Мајбей*, *Травијата*, *Андријана Лекувер* и др.

Нови Сад – *Мајска ноћ*, *Травијата*, *Слепи миш*, *Љубавни најџијак*, *Алеко*, *Риолејто*, *Дон Карлос*, *Човек од Ламанче* (мјузикл) и др.

Кореографије за телевизију: *Триџијихон*, *Собарева мејла*, *Маска црвене смрти*, *Калемејдански диверџименто* (Продукција РТС, Београд).

За Балетску школу „Лујо Давичо“ у Београду од 1993. скраћена верзија *Крчка Орашчића* и краће поставке за ученице и ученике на годишњим школским концертима.

Milica Zajcev

VLADIMIR LOGUNOV, ARTIST OF LYRICAL DANCING DREAMS: A CRITIC'S VIEW

Summary

This paper chronologically observes the dancing and choreography of artist Vladimir Logunov (Belgrade, 1942), one of the most important workers in the dancing sphere, of a diverse and rich creative opus that was performed on almost all dancing stages of former Yugoslavia and, due to his artistic quality, was part of the repertoire of some theaters for a long time. The view of Vladimir Logunov's opus is a view of a critic who had the opportunity to observe most of the performances of his lyrical dancing dreams, as the artist himself called his roles and choreographies. The paper consists of the artist's biography, analysis of his character dancing roles and choreographies, and a conclusion that sums up the evaluation of his creative opus from one source with the intention to be the basis of further research of Vladimir Logunov's opus.

Key words: choreography, ballet performance, music, composer, opera, performer, ballerina, ballet dancer, soloist, ensemble, critical evaluation, dancing dreams.

БОРЋЕ С. КОСТИЋ

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

ЈАВНО И ПРИВАТНО КОД СТАНКОВИЋА И МОКРАЊЦА*

Литерарне рефлексije

САЖЕТАК: У раду се на основу преписке и бележака Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца, као и односа најближих сарадника композитора и људи са којима су долазили у контакт, описује однос приватног и јавног у српској култури, узајамна веза музичара и друштва у којем су живели, стварали и борили се за своје идеје, али и истражују додирне тачке двојице стваралаца. У неколико слика, аутор износи свој лични став о односу између приватног и јавног, између жеља, надања, остварења и њиховог одјека у друштву, али истовремено скренуће пажњу и на повратну везу, на однос јавног према уметницима и њиховим делима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Корнелије Станковић, Стеван Мокрањац, културно наслеђе, приватно и јавно у српској култури.

Шетајући се по Карловим Варима 1901. године, на опоравку после тешке операције, Стеван Мокрањац пише супрузи да жали што „српско-уметнички цеп није мало дубљи“, и поставља себи и њој питање, шетајући се даље, зашто није своју струку и време „материјално искористио“. Али, наставља он, један глас у њему, оно његово најинтимније, овако му одговара:

Ти нећеш то учинити, јер ти ниси навикао да своју струку сматраш као краву музару. Ти ћеш и даље, као и до сада радити зато што осећаш да треба радити – радићеш, јер мислиш да треба да оставиш за собом видну стазу, којом си ишао – радићеш, јер си убеђен да сваком народу – а колико тек српском – ваља посленика, ваља дела.

* Текст је написан у оквиру рада на пројекту *Дунав и Балкан: културно-историјско наслеђе* (пројекат број 177006).

Завршавајући писмо, Мокрањац додаје:

Ја бих хтео лубендињу, а он ми вели да се то не може постићи у српско-ме народу, код кога је уметност тек у зачетку и где има тако мало мецена и публике која разуме. (Мокрањац 1999: 11–12).

Као да је ове речи Мокрањац исписао не само у име свих великана српске културе деветнаестог и двадесетог века. Сигурно, смо да би се са овим његовим ставом сложио и Корнелије Станковић, као што верујемо да би млађи музичар ставио потпис на предлог свог претходника из 1863. године поднетом Министарству просвете за оснивање Певачке школе:

У данашњем веку – записује Корнелије Станковић – вештина музике негује се у свакој изобразеној држави као један од најглавнијих фактора у изображењу човештва, јер је музика једна од оних вештина, које облагорођавају срце и осећања. (Перић 1985: 293).

Наведени ставови Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца драгоцени су путокази за изучавање приватног и јавног у српској култури, узајамне везе односа музичара и друштва у којем су живели, стварали и борили се за своје идеје, али и за истраживање додирних тачака које спајају двојицу композитора. Показаћемо овде, кроз неколико слика, како видимо тај однос између приватног и јавног, између жеља, надања, остварења и њиховог одјека у друштву, али истовремено скренућемо пажњу и на повратну везу, на однос јавног према уметницима и њиховим делима.

Слика прва: Пољед на југ или национални заноси

„На југ, на југ!“, у трагању за поносом народним, тако се могу најједноставније описати многобројни патриотски и национални заноси које су Корнелије Станковић и Стеван Мокрањац забележили у својим до сада објављеним препискама, предговорима или белешкама уз поједина дела. Ти национални заноси, патриотски уздаси и усклици доказ су њихове приватне, интимне, повезаности са тлом и културом којој су припадали.

Испуњен искреним осећањима после посете Србији 1861. године, Корнелије Станковић се јавља писмом проти Рајевском у Беч, између осталог и овим речима:

„Жеља ми се испунила, те сам по Србији путовао и лично се с оним народом упознао од кога сам и ја горе лист“ – и додаје да му је мисао – „којој сам живот мој жртвовао одзива нашла.“ (Петровић 1985: 79).

Тридесетак година касније, Стеван Мокрањац одлази још даље на југ. Као гост Бранислава Нушића борави на Косову и бива дубоко потре-

сен оним што види и чује. Он бележи песме, записује мелодије, а онда у једној сажетој примедби о упеву „и“, дакле чисто музиколошког карактера, одједном излива сав свој бол који се тих дана таложио у њему. Косово је

тако тужно и пуно меланхолије да се по њему самоме може видети како је ту предање о пропасти српској веома дубоко уписано у душу народну.

Сваки певач и свака певачица носили су у себи и својим песмама тај бол и ту меланхолију, а Мокрањца је од тога обузимала студ, коса му се подизала, а ни „суза није изостала“ (Мокрањац 1966: 117).

А и један и други композитор су сасвим уверени у своје привржености родном тлу и чињеници да њихова музика, лирска и духовна, настаје из народног тла. У предговорима књига које је објављивао у Бечу, Корнелије Станковић ће стално истицати преданост своме народу и жељу да му буде од користи на свој начин. Сакупљајући народне песме, јер су оне „чиста особина нашега народа“, старао се да „у хармонији“ све оно каже „што народ казује у свом сложном певању“ (Станковић 1862: предговор). Његов труд у прикупљању, бележењу и хармонизацији народних песама биће њему „задоста наплаћен“ ако Срби, а посебно Српкиње

свирајући и певајући употребе ово благо народно уместо да траже туђинско, које се неће одазвати срцу њиховом, као своје рођено. (Станковић 1858: предговор).

Приватна осећања или записане белешке Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца могу се посматрати и у контексту многобројних сличних изјава расутих по путописној или мемоарској литератури онога доба. Сличне, приватне мисли, налазимо, на пример, код Фрушкогорске Виле, Милице Стојадиновић Српкиње, у њеном дневнику *Из Фрушке њоре*, или у *Аутобиографији* Јована Суботића (Костић 2006: 838–863).

Заноси о „поносу народном“ код Корнелија Станковића или о меланхолији Косова код Стевана Мокрањца, постају део општих ставова једног друштва, које покушава да измири прошлост и садашњост и да у родном тлу нађе снаге за нове уметничке узлете и прегнућа.

Слика друџа: Жене или ошваранџе враџа јавносџи

Године 1884, као што је познато, Певачко друштво „Корнелије“ изводи премијерно *Прву руковет* у Народном позоришту у Београду. Дело је компоновано за мушки хор чиме је, како то бележи Петар Коњовић, Мокрањац себе ставио у тешку ситуацију јер

презасићеност тематског материјала требало је збити у уске хармоније мушких гласова, чији је обим за октаву ужи од гласова у мешовитом збору. (Коњовић 1999: 40).

Те исте године наш музичар компоњује дело, којим ће, вероватно у том тренутку и несвесно, широм отворити, већ помало стидљиво одшкринута врата, уласку жене у јавни живот. Реч је, наравно, о *Друјој руковейи* (Из моје домовине) написаној за мешовити хор и соло баритон. У његовој младости, а и током друге половине деветнаестог века, хорови су били углавном мушки, жене су се још увек устручавале да иступају јавно на концертном подијуму. У извођењима *Друје руковейи* оне су сада ту на бини, равноправне са мушким гласовима.

А шта је то значило, и колико је било тешко из приватног, породичног, круга извући младе сопране и алтове на светлости позорнице и јавног живота сведочи и неколико примера.

Дуго је требало, стрпљиво, с пуно уважавања и обзира, такорећи дипломатски, преговарати са родитељима Марије Предић, потоње госпође Мокрањац, да својој ћерци дозволе појављивање у мешовитом хору. Таквих разговора, сијасет њих, имао је сигурно Мокрањац и са другим родитељима.

Девојка никада није сама путовала, са осталим чланицама и члановима збора, на многобројне концерте широм земље, или у иностранство, у Истанбул, Берлин, или Сарајево, Мостар, Сплит, без обзира о којем је хору реч. Мага Магазиновић, у својим мемоарима, сведочи тако о скоро нераскидивим патријархалним односима у српском друштву крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. И она је као чланица хора „Обилић“ често путовала по разним местима ради концерата, али је увек свака девојка имала „своју пратиљу“, најчешће тетку, која је будно пазила на понашање поверене јој певачице (Магазиновић 2000: 87).

Опис једног разговора на београдском пристаништу вероватно је најбољи показатељ оваквих односа према женама, чланицама разних хорова, односа који су владали у српској културној средини крајем деветнаестог века.

У првој половини 1892. године Мокрањац довршава своју нову композицију *Песме о Хајдук-Вељку*, коју ће, касније, сврстати међу руковети као *Шесћу*. У другој половини јуна исте године Београдско певачко друштво одлази на тродневну светковину у Неготин. Ту певају на литургији, потом приликом откривања споменика Хајдук Вељку и одржавају концерт у Позоришној арени (*Прво* 2004: 53).

Када су на пристаништу у Београду 1892. године почели да се окупљају чланови певачког друштва ради одласка бродом до Радујевца, како то сведочи Сретен Стојковић у свом путопису *На лейом српском Дуна-*

ву, појавила се једна госпођа, која, наравно, није желела да пусти мужа да сам отпутује. Прекоревајући остале познанике зато што остављају жене код кућа, додала је:

Знам ја вас! Погледај само, шта је ту женскога света, певачица и кога вам ту нема! Па путовати без жена? Лепа посла!

Ту, у јавном простору поново се из људи изливају она најинтимнија осећања, о којима се говори само у приватном животу. Нису ту помагала никаква објашњења да те даме „подносе жртве из племенитих побуда“. Певачице, чланице хора, унапред су осумњичене и осуђене. У јавном простору избијају у први план, за тренутак, потиснута приватност и патријархално васпитање: „Колико ли је злих језика било управљено против њих, колико ли је суревњивих погледа пратило покрете њихове“, завршава овај попис својим коментаром Сретен Стојковић (Стојковић 1893; Костић 2006: 838–863).

Али, Мокрањец није дозволио да га овакви коментари много ометају у послу. Из уметничких разлога, у приватној радионици једног композитора, жена добија прилику да изађе у јавност и заузима место које јој припада. Он наставља да компоује за мешовити хор и помаже, на овом плану, ослобађању жене патријархалних стега.

Слика шрећа: Приватна мука са духовном музиком

Године 1863. у писму митрополиту Михаилу написаће, између осталог, „вештак у музици“ Корнелије Станковић, како се већ осам година труди „да наше црквено појање у ноте“ пренесе „и да га тако од сваког могућег изопачења и пропасти“ сачува (Перић 1985: 293).

Уводи нас ова реченица у једно ново поље рада како Корнелија Станковића тако и Стевана Мокрањца, рада на духовној музици са намером да се она сачува од „сваког могућег изопачења“. Да се коначно стане на пут уништавању богатог духовног наслеђа које „пјевци по црквама нашим извијањем и управ рећи ачењем по својој ћуди дотерују и кваре“, како је то врло пластично описао Корнелије Станковић (Станковић Беч: 1862, II).

Али, од тих приватних жеља композитора, од њиховог мукотрпног рада на сакупљању и бележењу грађе, до јавног извођења, и похвала које су им изречене, требало је савладати мноштво препрека. И баш у тој музици са духовном музиком, или боље рећи са јавним којем је та музика и намењена, огледа се сав таленат, величина и снага поменутих стваралаца.

Прича о почецима рада Корнелија Станковића на духовној музици одводи нас у Сремске Карловце. Намеру да се посвети овом послу, који је за њега „светиња“ и у којем је „гледао аманет народни“, изнео је пред

црквеним великодостојницима, а цео тај сусрет изванредно је описао његов пријатељ и сликар Стева Тодоровић. Пред патријархом Рајачићем и архимандритима исцртао је на зиду нотни систем, саслушао појање једног од присутних, највероватније Никанора Грујића, забележио то у ноте, а затим сам отпојао (БИНГУЛАЦ 1985: 107).

Када данас покушавамо да реконструишемо слику целог тог догађаја, морамо се запитати да ли је Корнелије Станковић, приватно, био свестан посла који га чека. Да ли је тај зид, по којем је извлачио линије система, симболично представљао његову, а касније и Мокрањчеву, приватну муку са духовном музиком и био, у неку руку, огледало српске културе XIX и почетка XX века?

Изгледа, барем из данашње перспективе, да је патријарх Рајачић, који је иначе помагао рад Корнелија Стаковића, био довољно мудар да одмах схвати шта све младог музичара очекује на путу до коначног објављивања посла којег се прихватио. Из потреса које је у црквеним круговима изазвао рад Вука Караџића патријарх је извукао поуке. Композитор, као и његово стваралаштво, држани су под једном врстом строге контроле. За свако извођење дела духовне музике мора се тражити благослов и сагласност патријарха, а у Беч стиже отац Атанасије Поповић, који добија „усмено упутствије, на шта има нарочито мотрити у призренију Пјенија.“ (Ђурић-Клајн 1985: 62).

Страх од новог и непознатог, од конзервативних кругова, којих је било свуда око патријарха; страх од политичких импликација, на које је Српска црква у Аустрији увек била осетљива, као што су покатоличавање, унија; страх „пјеваца“ који „ачењем по својој ћуди дотерују и кваре“ извођење духовне музике, умногоме су оптерећивали однос црквеног великодостојника и композитора. Ево само једног примера.

Када је композитор предложио патријарху да из Беча о Духовима 1858. године доведе 26 певача, овај се одмах томе успротивио. Први разлог је био провера начина на који је Станковић записао не само литургију него и остале празничне песме, други је материјалне, новчане, природе. У Сремске Карловце је требало да дође 26 певача, а то су ствари „са великим трошком скопчане.“ Али, трећи разлог је свакако за нас најинтересантнији:

Ми невидимо узрока – пише патријарх – зашто би се за сваки глас по 6 људи, а за бас 8 употребили, кад довољно бити може за сваки глас по 2 певача. Онај грдни хор, кога би Ви овамо довели, није за ову малу Карловачку цркву, он би сходан био за Стефанову у Бечу (Ђурић-Клајн 1985: 62).

Као да је у овом одговору саткано све што смо горе поменули, сав страх, сва бојазан од нових потреса, које патријарх није хтео да дозволи и жели да их избегне.

Поменути зид из патријаршијског двора, по којем је Корнелије Станковић извукао прве линије нотног система, биће у другој половини деветнаестог и почетком двадесетог века препрека новом издавању дела Корнелија Станковића.

Али, он неће бити препрека у јавном простору за Николу Трифуновића, слободно речено натушчика у послу којим су се бавили Станковић и Мокрањац, да годинама и деценијама прештампава „своје ноте“ (Павловић 1985: 147–170).

И никоме није сметало што се појци „извијају“ и „аче“, како је забележи једном Станковић, уместо да „појање у црквама уједначено буде“ (Станковић 1862: II).

У поменути зид удараће и други наш композитор, о којем је овде реч, или, боље рећи, испред тог зида ће Стеван Мокрањац пет година чекати да се штампа његов *Осмоїласник*. А када је, по ко зна који пут, упутио молбу да се убрза одлука Архијерејског сабора да се други део његове редакције *Црквеної срїскої љевања* одштампа о трошку црквеног фонда, додао је у писму и ове речи:

Ја сам овом делу жртвовао велики део свог живота и уложио сва своја знања и своју неизмерну љубав према овом послу ... ја ћу са болом и тугом цело дело предати пламу огњеном (Марковић 1999: 233).

Но, невоље се нису овде зауставиле. Мали хонорар који је требало да добије, дубоко је увредио Стевана Мокрањца. Док се читају речи објашњења митрополита Мокрањчевој супрузи, осећамо да је приватно поново, по ко зна који пут када је реч о нашим композиторима, ударило у зид јавног. Пред сам почетак светске катаклизме понавља се прича стара више од пола века.

Већа половина архијереја – теши митрополит Мокрањчеву супругу – не знају читати ноте, те им изгледа лакше на кваке и куке као што је и до сада певано (Марковић 1999: 233).

Слика четвртина: Кућа

Расправљати о приватном и јавном код Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца подразумева истовремено и пратити рецепцију њихових дела до у наше дане, али и наш однос, као друштва, према њима.

А, тај однос је исти као и према нашој свеукупној културној баштини и може се сажети у последњу слику, коју смо назвали кућа.

Има таквих кућа по свим градовима Србије, у Суботици, Новом Саду, Вршцу, Сомбору, Крагујевцу, Нишу, Неготину, Ваљеву, Београду. То су оне старе куће на спрат са баштама и оградама око њих.

Супруг и супруга, који су годинама живели у њима без порода, скупљали су трагове културног блага једног народа. На регалима и полицама приметит ćete одмах стара издања енциклопедија, без којих није могла да се замисли ниједна приватна библиотека. Сложене књиге из осамнаестог и деветнаестог века, међу којима има и правих раритета, привлаче пажњу сваког посетиоца, а на посебној полици, оној од патоса па до плафона, стоје књиге на чијим су страницама разним рукописима, оловкама и пенкалима исписане посвете супрузи или супругу. Налазе се овде по разним ладицама, уредно сложених у фасцикле, аутографи писама нама више или мање знаних стваралаца из разних области. На клавиру, опет, наслане партитуре многих композитора, а на другој гомили сачувани програми концерата на које су муж и жена тако често одлазили.

Године су пролазиле, а собе су биле све пуније овим културним благом. А пред саму смрт – како нису могли једно без другог, умрли су истог дана – завештали су своју кућу и све то богатство у њој, како се то говорило – „своје отечеству“. На сахрану су дошли рођаци, за које су покојници само наслућивали да их имају, па када су видели да од наследства нема ништа, похиташе на станицу да не закасне на воз. Најближи суседи са којима су се покојници изванредно слагали прекрише сав намештај белим платном и затворише са страхопоштовањем, тихо, пазећи да некога не пробуде, улазна врата за собом.

Пролазили су месеци, године, деценије, а „отечество“ никако да уграби прилику да види шта се догађа са кућом, како јој је и да ли јој је нешто потребно. Тек с времена на време, неки занесењак, пред неки скуп, покушава да прегледа нешто од богате грађе за коју је начуо да се налазила у кући. Са пијететом пролази кроз коровом обраслу башту и полако отвара врата. У кући више нема светла, а од прашине се не може ни дисати. Пролазе опет месеци, године, деценије. Бршљан је споља већ разапео своје танке гране преко свих зидова, а изнутра пауци једва налазе слободан простор да исплету још неку мрежу. „Отечество“ се јавно, и наредних деценија жали да нема средстава да среди кућу и од ње направи музеј, како су то завештали супружници.

На партитурама, прекривених сада већ остацима белог платна, поменути посетилац, који је пре много година последњи ушао у кућу, сећа се да је прочитао две недовршене реченице. На једној је писало:

„Ја сам овом делу жртвовао велики део свог живота...“, а на другој „први корак учињен је – сад натраг уступити не смем. Јер је то море дубоко, а ја бих желео до дна приспети.“

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА / ИЗВОРИ

- БИНГУЛАЦ, П. „Корнелије Станковић и проблеми записивања црквених мелодија.“ У: *Корнелије Сџанковић и његово доба*. Уредник Димитрије Стефановић. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, С. „Корнелије Станковић у кругу својих савременика.“ У: *Корнелије Сџанковић и његово доба*. Уредник Димитрије Стефановић, Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985.
- КОЊОВИЋ, П. „Стеван Ст. Мокрањац.“ У: Мокрањац, С. Ст. *Живот и дело*. Приредили Дејан Деспић – Властимир Перичић. Сабрана дела. Књ. 10. Београд–Књажевац, 1999.
- КОСТИЋ, Ђ. С. „У јавном простору, који се лађом назива.“ У: Столић, А. и Н. Макуљевић. *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до Првог светског рата*. Београд: Слио, 2006.
- МАГАЗИНОВИЋ, М. *Мој живот*. Приредила Јелена Шантић. Београд: Слио, 2000.
- МАРКОВИЋ, Т. „Живот и дело Стевана Ст. Мокрањца у светлу његове преписке.“ У: Мокрањац, С. Ст. *Живот и дело*. Приредили Дејан Деспић – Властимир Перичић. Сабрана дела. Књ. 10. Београд–Књажевац, 1999.
- МОКРАЊАЦ, С. Ст. *Живот и дело*. Приредили Дејан Деспић – Властимир Перичић. Сабрана дела. Књ. 10. Београд–Књажевац, 1999.
- МОКРАЊАЦ, С. Ст. *Зайиси народних мелодија*. Београд: Научно дело, 1966, 117. Музиколошки институт, посебна издања, књ. 113.
- ПАВЛОВИЋ, М. „Заоставштина Корнелија Станковића.“ У: *Корнелије Сџанковић и његово доба*. Уредник Димитрије Стефановић. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985.
- ПЕРИЋ, Ђ. *Библиографија Корнелија Сџанковића*. У: *Корнелије Сџанковић и његово доба*. Уредник Димитрије Стефановић. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985.
- ПЕТРОВИЋ, Н. „Двадесет писама Корнелија Станковића Михаилу Ф. Рајевском, представнику руских славенофила у Бечу (1852–1864).“ У: *Корнелије Сџанковић и његово доба*. Уредник Димитрије Стефановић. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985.
- ПРВО БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО. 150 ГОДИНА*. Београд: Галерија САНУ, 2004.
- СТАНКОВИЋ, К. *Православно црквено појање у српској народа*, I. Беч, 1862.
- СТАНКОВИЋ, К. *Српске народне ђесм*. Беч, 1862.
- СТАНКОВИЋ, К. *Српске народне ђесме удешене за ђевање и форте пијано*. Беч, 1858.
- СТОЈКОВИЋ, СР. Ј. *На лейом српском Дунаву. Од Београда до Рагујеваца*. Београд: Издање књижаре Д. М. Ђорића, 1893.

Dorđe S. Kostić

PUBLIC AND PRIVATE WITH STANKOVIĆ AND MOKRANJAC LITERARY REFLECTIONS

Summary

Relying on the notes and letters by Kornelije Stanković and Stevan Mokranjac, as well as the relationship of their closest associates and people they came into contact with, the paper describes the relationship of the private and public sphere in Serbian culture. It discusses a mutual relationship of the musicians and the society in which they lived, created and fought for their ideas; in addition, it researches the points of connection between the two said composers.

Through several illustrations the author presents his own personal attitude on the relationship between the private and public in the lives of Kornelije Stanković and Stevan Mokranjac, from the desires, aspirations and accomplishments of the composers to their reception in the society. The author simultaneously analyzes the feedback – the relation of the public towards the artists and their work. The focus is on the condescending relationship of the church towards the work of Kornelije Stanković and Stevan Mokranjac, on the painful process of creating a mixed choir, i.e. female voices and diplomatic talks with the parents of the girls who had to step out of the private sphere and onto the stage of the public. In the context of searching for the Serbian music heritage, at the end of the article the author presents his own personal attitude concerning the relationship of contemporaries towards the composers and a decennial “care” of the society for these important cultural workers.

Key words: Kornelije Stanković, Stevan Mokranjac, cultural heritage, private and public in Serbian culture.

БОГДАН ЂАКОВИЋ

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

ЦРКВЕНИ ХОРСКИ ЖАНР И МОДЕРНИЗАЦИЈА СРПСКЕ МУЗИКЕ

Трансформација Мокрањчевог наслеђа у делима следбеника

САЖЕТАК: У раду се сагледава допринос међуратних српских композитора жанру црквене хорске музике који се кроз отклон од „класичног“ Мокрањчевог приступа базирао на разради нових композиционих и стилских решења. Осим дефинисања основних елемената Мокрањчевог стваралачког израза, посебна пажња посвећена је његовом односу према истовременим богослужбеним и уметничким елементима. Креативно поље овог жанра међуратног периода сагледано је у односу на генералну модернизацију српске уметничке музике, кроз пораст интересовања за друге музичке жанрове, као и у односу на појам „националног стила“ који се другачије реализовао у домену световне музике. Различито остварени модернизми у црквеној хорској музици Тајчевића, Христића, Коњовића, Црвчанина, Милојевића или Живковића указују на динамичне процесе „трагања за стилем“, најчешће одређене индивидуалним односом аутора према традиционалним и савременим елементима жанра. Значајан аспект преиспитивања традиције у новом контексту одразио се и кроз доминацију концертних наспрам литургијских извођења ових дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мокрањац, међуратни период, модернизација музике, традиционално и модерно, национални стил, богослужбена музика, концертна духовна музика.

У времену када је проблем записивања традиционалног српског црквеног појања био решен захваљујући музичарима примарног „хармонизаторског“ опредељења, а начин обрађивања напева кроз поставку Стевана Мокрањца доведен до високог уметничког нивоа, креативан став генерације међуратних композитора у реализацији црквене хорске музике пре свега је подразумевао разраду нових стилских и конструктивних решења. Литургије Св. Јована Златоустог Марка Тајчевића (1931), Јована Травња (1933), Божидача Јоксимовића (1935), Миленка Живковића (1935), Стевана Христића (1936), Милоја Милојевића (1937), Миливоја Црвчанина

(1938), Војислава Илића (1937–1940), Влада Милошевића (1940), да поред обиља појединачних композиција поменемо само веће форме, у измењеним друштвеним и уметничким условима представљале су покушај достизања квалитета жанра који је обележио Мокрањчево време. Коначни примат освојили су западни европски конструктивни поступци, са понекад веома израженим особеностима појане хорске молитве хришћанског истока. Како сама природа црквене уметности није блиска модернизму, претерано инсистирање на савременом уметничком изразу лако је изазивало „урушавање“ њене литургијске природе.

Да бисмо боље разумели модерне стваралачке отклоне поменутих аутора, потребно је подсетити на пресудне одлике Мокрањчевог приступа. Он се није огледао само у начелном паралелном Мокрањчевом деловању са позиције мелографа, познаваоца црквене музичке праксе и композитора, већ управо кроз срж самог стваралаштва, које је увек изразито оригиналним карактером истовремено испуњавало функционалну и концертно-уметничку намену. За аутора јединствено поимање ове две активности – бележење појања и писање хорске музике, увек појачано естетским начелима, најчешће их је доводило у складан однос, тако што је „Мокрањац често имао на уму уметничку црквену музику која у појању треба да налази мотиве, а не само појање као део редовне богослужбене праксе“ (ПЕТРОВИЋ 1996: XXII).

Који су, дакле, конкретни кључни елементи Мокрањчевог рада који га чине „оцем“ српске црквене музике, оног аутора који по Петру Коњовићу „први открива и потврђује каква чудесна снага и културни валер леже у нашој духовној звучној остварености“ (Коњовић 1984: 117)? Објективно скромни претходни донети развоја домаће музике, Мокрањчеве освојене позиције у српској средини по повратку са школовања, огромна истрајност и љубав према српском црквеном појању кроз мелографски и систематски педагошки рад, диригентска делатност, најзад талент и посвећеност композиторском раду (ПЕРКОВИЋ 2008: 90–91), учинили су овог композитора стожерном личношћу српске црквене музике. Покривајући различита поља ове сфере, таква врста искуства водила га је и до остварења „класичног“ композиторског приступа. Можемо га најкраће дефинисати као романтичарску стилску основу дела коју карактерише класичан склад, мирна, сублимна лепота, одмереност и ред (ПЕРКОВИЋ 2008: 98).

Више од две деценије мелографског рада (1890–1912) извесно је довело до успостављања стандарда појачке праксе – пре свега преко *Осмогласника* (1908), тог својеврсног појачког уџбеника, али је паралелно осигурало и богато мелодијско-ритмичко извориште употребљивих мотива за само стварање. Само неколицина аутора следеће генерације путем употребе напева обезбедиће аутентичан однос између традицио-

налних и нових елемената жанра. Мокрањац као мелограф представљао је „икону“ у домену српског појања, на другачији начин од савременика из других православних традиција, попут Добри Христова (1875–1941) или Петра Динева (1889–1980) у Бугарској, односно Јована Чирескуа (1889–1980) и Николаја Лунге (1900–1983) у Румунији. С обзиром на то да су поменути композитори деловали у срединама које су очувале континуитет византијске појачке праксе, њихова креативност сводила се на полифонизацију ове једногласне музичке тековине или су се претежно окретали руском хорском стилу, без непосредније потребе за очувањем једне, условно речено, националне црквене традиције (MOODY 2014: 3).

Мокрањчев рад био је истовремено традиционалан и иновативан. Хармонизације песама намењених богослужбеној употреби (блажена, тропари, кондаци, прокимени) реализоване су класичним средствима израженог индивидуалног стила путем опрезно уведених акорада споредних ступњева који доприносе архаичном тону целине (Илић 1995: 54–56). Његова оригинална хармонска решења показују уметничку зрелост у широком распону: од аскетски поједностављених, која одају промишљеност у сваком потезу, па до богатог хармонског плана у потпуности прилагођеног психолошкој карактеризацији (ПЕРКОВИЋ 2008: 98).

Мокрањчев јединствени однос између „нетакнуте“ чистоте употребљених напева и софистициране хармонизације чини га „иконом“ и у стваралачком смислу: импресиван је начин на који је употребљена мелодија „видљива“ унутар хорског слога, али и обрнуто, како кроз поступак западног типа путем линеарне структуре и консеквентних хармонских одређења она управо својим изгледом дефинише начин на који је третирана (MOODY 2011: 153). Приметна повезаност читаве хорске структуре са коришћеним напевом представља једну од најзначајнијих елемената Мокрањчевог хорског стила. Он се односио према мелодијском узору знатно флексибилније од претходника, са карактеристичним мотивским „лутањима“ између гласова, те мотивским трансформацијама према сопственим замислима без губитка њихове препознатљивости (ПЕРКОВИЋ 2008: 98). Само је његов најдиректнији настављач у међуратном периоду, Коста Манојловић, успео да на принципијелно сличан начин спроведе јединство између задатог елемента и високе техничке креативности (*Стихира српским свейишељима*).

Склад употребљених изражајних средстава такође одређује потенцијалне атрибуте „класичног“ приступа. У вези са раном Мокрањчевом композицијом *Тебе Боја хвалим* Петар Коњовић каже: „Одмерена примена пробране хармоније над којом се пластично ваја маестозна мелодијска линија, измеђује се с исто тако уздржљивом употребом контрапункта, више ради благог звучног контраста него ради улажења у сложенију

полифонију.“ (Коњовић 1984: 123). Значајне иновације Мокрањац је спровео и кроз елементе хорске фактуре, где је до типичне „хорске полифоније“ дошао деликатним вајањем деоница и богатом полифонизацијом слога, вођен неопходношћу певљивости и индивидуализације сваког гласа. Препознајући основну вредност Мокрањчевог композиторског поступка у јединству форме и садржаја дела, тој својеврсној „прочишћеној уметничкој манифестацији“, Петар Коњовић правилно закључује да је Мокрањцу „увек било више до стилске чистоте него до звучног ефекта“ (Коњовић 1984: 125). За разлику од њега поједини међуратни српски аутори црквене музике (Милојевић, Живковић) ће у својим уметничким концепцијама долазити до потпуно супротних резултата.

Сагледавање контекста модернизације домаћег стваралаштва црквене хорске музике у периоду између два светска рата, између осталог и на темељу еволуираног односа између богослужбених и уметничких својстава, подразумева тумачење најтипичнијих примера из њене „претходне“ фазе, односно Мокрањчевог доприноса. Реч је о делима која снагом уметничког израза, не „напуштајући“ могућност литургијске примене, истовремено представљају изузетне концертне композиције. То се понајвише односи на изразито драмски карактер две стихире на Велики петак – *Тебе одјејушчаѿсја* и *О како безаконоје* – које нису настале као циклус, већ су компоноване сукцесивно у размаку од годину дана, 1892, односно 1893. године (Перковић 2008: 95) Не инсистирајући на обради целокупног садржаја вечерња на дан Великог петка (Коњовић 1984: 125), Мокрањац се определио за оне богослужбене текстове изузетне поетске изражајности који ће га најдаље уметнички „понети“ и у чисто креативном чину. Први пут су ове две стихире богослужбено изведене у београдској Саборној цркви: *Тебе одјејушчаѿсја* 1892, а *О како безаконоје* пет година касније.

Компонујући прву стихиру према певању митрополита Михајла, Мокрањац је начинио драматично дело препуно фино извајаних контраста и музичких детаља сраслих са смислом текста и његовом ритуалном функцијом. Музичка тема сцене скидања Христа са крста послужила је Мокрањцу да створи ремек-дело светске хорске музичке баштине, које је Миленко Живковић поетично оквалификовао као балканску верзију католичког *Stabat mater* (Живковић 1957: 8). Ипак, прве критике непосредно после извођења показују још недовољно разумевање високо естетизованог стила великог мајстора: „Истина, није то ни грчко, ни српско хиландарско певање, него нешто треће, свакако Мокрањчево, а баш то што чини и како чини Мокрањац више није православно. То он нешто католички што је научио на Западу“ (Станисављевић 1997, нав. према Перковић 2008: 39). Услед чињенице да су ова и друга Мокрањчева дела (*Херувимска ѿсма*,

Акаџисџи, Молиџвами и Сџаси ни) на извџстан начин уметнички „прерасла“ само функционалну употребу, врло брзо су по настанку отпочињала свој „живот“ на концертима (ПЕРКОВИЋ 2008: 262). Понекад је време између настанка неких дела и њиховог интензивног јављања на концертима било веома кратко: *Тебе Боџа хвалим* написано је 1904. године, а већ априла, односно децембра 1905, изводе га Београдско и Панчевачко певачко друштво (ПЕРКОВИЋ 2008: 262). Позицију посебно упечатљивих бого-службено-концертних дела заузимају и три *Сџаџије* (прва, ас-мол/1909, друга, Фис-дур/1907, трећа, Ас-дур/1906) за јутрење Велике суботе. У њима аутор, између осталог, открива и утицаје немачке романтичарске хорске традиције кроз однос према хармонским елементима и „бојама“ различитих тоналитета: „мрачни“ ас-мол за прву *Сџаџију*, односно светли Фис-дур – *Сџаџија* друга – који доноси оптимизам ускршње зоре. Тематски конципирани духовни концерти, попут традиције концерата на Велики петак Мите Топаловића са Панчевачким певачким друштвом од 1885. године, или Београдског певачког друштва у дане Велике недеље, били су најчешће састављени из песама Посног триода, при чему су управо Мокрањчеве композиције представљале окосницу таквих програма (ПЕРКОВИЋ 2008: 258). Укупно гледано, у традицији одржавања духовних концерата српских хорова са краја XIX и почетком XX века, у односу на све друге домаће ауторе, Мокрањчева дела су била далеко највише заступљена. Занимљива је чињеница да се у том времену концертно не изводе делови његовог *Ојела*, као ни читав циклус, за разлику од међуратног периода, када је фрагмент „Нџст свјат“ био готово најчешће извођена Мокрањчева црквена композиција (ПЕТРОВИЋ, МАРКОВИЋ, ЂАКОВИЋ 2004: 93; *АКАДЕМСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО „ОБИЛИЋ“ 1884–1941* 2005: 119–123).

Сви аспекти Мокрањчевог рада на плану црквене хорске музике, од оне базиране на напевима, па до оригиналне, преко конструктивних, хармонских, полифоних, структуралних, оркестрационих и других елемената, доприносе дефинисању кључне ауторове позиције у националним оквирима овог жанра. Управо полазећи од таквих стваралачких смерница, дубоко православних и космополитско-уметничких, међуратна генерација српских аутора имала је, уз преостало романтичарско наслеђе других композитора, добро постављен оквир за читав спектар решења, од веома традиционалних, до сасвим модерних, понекад и веома жанровски нетипичних.

Од обиља конкретних фактора модернизације српске уметничке музике, попут оснивања институција, школовања домаћих уметника у иностранству, гостовања странаца у српској средини, оснивања уметничких часописа и развоја уметничке критике (ТОМАШЕВИЋ 2009: 81), само мањи број чинилаца имало је директног утицаја на развој црквеног хорског

жанра. Боровци наших композитора на студијама у иностранству, посебно у Русији или другим центрима са јаком традицијом изучавања вокалне традиције, као и неговање православне хорске музике домаћих „белих“ Руса, утицали су на дефинисање профила нових домаћих композиција овог жанра.

Појам „националног стила“, сагледан из уметничког домена црквеног хорског стваралаштва, подразумева употребу корпуса напева из матичне националне православне једногласне традиције, у нашем случају српског црквеног народног појања, односно остварен тип „класичног“ Мокрањчевог хорског става. Извесно је да је велики утицај на све српске ауторе црквене хорске музике трајно остваривала и руска заоставштина, пре свега она са краја XIX века, од П. И. Чајковског, па до најзначајнијих представника Нове руске школе (А. Кастаљски, П. Чесноков, А. Архангелски, А. Гречанинов, С. Рахмањин).

У доменима световне српске уметничке музике, констатујемо како су у то време актуелне формулације типова музичких национализација биле далеко од суштине стваралаштва у црквеном жанру. Било да су у питању различити типови психолошко продубљених националних елемената неоромантичарског типа (Коњовић, Милојевић, Христић), или модернији, готово експресионистички третирани старији слојеви националног (Тајчевић), који подразумевају читав низ приступа унутар уметничког круга испуњеног фолклорним садржајем, они нису слични концепцијама црквених хорских дела наших аутора. Разлог за такав однос лежи у крајњем, не апсолутно подударном циљу ових уметничких приступа: док световна музика кроз различите жанрове покушава да искаже мноштво психолошких и карактеролошких елемената једног националног бића, црквена музика, с друге стране, требало би да „произнесе“ живи, уметнички трансформисан, литургијски израз вере тог истог народа.

Нешто ближи потенцијално сличним елементима световне и црквене уметности били су аутори припадници тзв. „прословенске“ оријентације, попут Петра Коњовића или Косте Манојловића. Као већ поменути најнепосреднији Мокрањчев настављач, Манојловић се у црквеном стваралаштву залагао за хармонски слој испуњен плагалним и модалним везама. Но да по свему судећи није до краја био поборник искључиво „источног“ дискурса у овом жанру, јасно сведочи чињеница о континуираном опредељењу ка полифоном музичком мишљењу, као типичном елементу западноевропске композиторске праксе.

Различити модернизми Христића, Милојевића или Тајчевића, указују на процес „трагања за стилем“ и отварање према новим изражајним могућностима. У најширем контексту, ова ситуација из области световне музике важила је и у домену црквене музике, при чему је ток „трагања“

био одређен како општим стањем црквене уметности тога времена, тако и објективним профилом жанра, увек означеним конзервативним приступом. Коначни доприноси представљају индивидуално специфична решења као синтезе прожимања традиционалног и новог на овом пољу.

У делима Милоја Милојевића, једног од најзначајнијих аутора тога доба, стилска превирања у световном стваралаштву рефлектују се и у домени црквене музике коју је неговао током читаве каријере. Његов „базични проевропски афинитет“ (Томашевић 2009: 22) у том периоду развоја српске музике, јединствено стилско осциловање од почетне националне романтичарске традиције, утицаја Рихарда Штрауса, преко импресионизма, односно између латинских и германских тековина, заостреног експресионизма (*Ријимичке примасе* за клавир), до музичко-театарске авангарде (балет *Собарева мејла*), у црквеном жанру резултира и Милојевићевим почетним и средишњим неоромантичарским делима оригиналног музичког језика. То су *Литургија* за мушки хор у Бе-дуру и три *Ојела* за мушки хор у бе-молу и ге-молу, односно у де-молу за женски хор. Својеврсни врхунац ауторове модерности у овој области представља *Свечана литургија Светиој Јована Златоустој* за соло гласове и велики мешовити хор, оп. 50, у којој се интензитетом уметничке инспирације, оличене кроз смео хармонски језик, остварује најдраматичнији спој православне црквене музике и позноромантичарског стила, доминантне немачке провенијенције. Негујући у свом црквеном стваралаштву наглашено одсуство употребе напева, уз значајне композиционе искорак готово експерименталног типа, Милојевић достиже оригиналан жанровски профил знатно удаљен од Мокрањчевог: третман литургијског текста кроз изразиту драматизацију концертног приступа.

Иако генерално близак „словенској струји“, Петар Коњовић у својим операма и симфонијској и инструменталној музици, црпи елементе модерног слоја из мноштва европских тенденција, попут колористичког третмана оркестрације у духу импресионизма, заостравања линеарног тока у правцу експресионистичке искиданости или непредвидивих хармонских обрта и zasiћености хармонске вертикале (Томашевић 2009: 204). Како је свој црквени хорски опус махом окончао до периода избијања Првог светског рата и то, практично, пре најзначајнијих уметничких радова инспирисаних продубљеним драмским елементом словенских реалиста (Мусоргски, Јаначек), на нивоу до тада створеног препознајемо благо осавремењени традиционални стваралачки израз. За разлику од Милојевића, Коњовићева спроведена „логика континуитета“ (Томашевић 2009: 205) унутар читавог стваралашта, у објективно рано довршеном опусу црквене музике, испољила се кроз сведени хармонски модернизам и извесно функционално приближавање дела у литургијском и концертном извођењу. У предговору

Коњовићевог издања *Музика духовна* Марко Тајчевић истиче како се овај композитор у питању „драматског музичког израза и повремено издашније примене хроматике“, те посебно „ширим развојем форме“ знатно удаљио од Стевана Мокрањца (ТАЈЧЕВИЋ 1938: 4). На једном од значајнијих духовних концерата Првог београдског певачког друштва овог периода, из априла 1939. године, иза познатих дела Мокрањца и Маринковића, а уз два модерна одломка из *Свечане литургије* за мешовити хор оп. 50 Милоја Милојевића, нашле су се и Коњовићеве композиције *Досијојно јесѝ* и *На рјекама вавилонских*. Милоје Милојевић је поводом поменутог концерта забележио да Коњовић „...тонској боји даје видно место [...] у погледу мешања гласова и у погледу хармонских комбинација.“ (МИЛОЈЕВИЋ 1939: 20). Петар Стојановић је пак, поредећи достигнућа двојице композитора исте генерације, констатовао да је Коњовићев приступ „знатно мирнији и чистији по смерности“ (СТОЈАНОВИЋ 1939).

Близу Коњовићу само по израженом принципу континуираног неговања једног, додуше стилски релативно сложеног композиционог приступа, Стеван Христић је као прави Европејац и поштовалац руског, француског, али и немачког уметничког наслеђа, имао изванредну прилику да прати у корак актуелне токове европске музике и да већ у младости изгради свој укус (ТОМАШЕВИЋ 2009: 40). Његова не тако бројна дела у различитим жанровима – опери, балету, симфонијској музици, соло песми, световним хоровима – представљају изузетно зрела остварења на неколико основних стилских пунктова: од неоромантичарске основе (балет *Охридска лејенда*), преко веристичког приступа (опера *Сујон*), до импресионистичко-веристичког наслеђа (ораторијум *Васкрсење*, хор *Дубровачки реквијем*) и комбинације романтичарског и импресионистичког исказа (хорови *Звезда*, *Јесен*, соло песме). На сличан начин, сваки од три црквена хорска опуса – *Ојело* за мешовити хор, *Литургија* за мушки хор и *Две њобожне ђесме* за мешовити хор, представља нови однос према домаћим, али и опште европским традицијама хорског жанра. Док се у *Ојелу* препознаје изванредно нијансиран однос између објективних утицаја – руске духовне музике, италијанске ренесансе, посебно Мокрањчеве традиције, те сценског драмског елемента с једне стране, и личног ауторског исказа с друге стране, у *Литургији* Христић даје примат комбиновању музичког језика блиског духу српског појања и универзалних, благо импресионистички интонираних хармонија. Поједностављеном неомадригалском хорском синтаксом у *Две њобожне ђесме*, аутор остварује занимљиво решење у домену релативно запостављене хорске врсте, блиске традицији паралитургијских духовних песама. У времену непосредно после премијерног извођења првог српског ораторијума *Васкрсење* (1912), управо захваљујући искуству продукције једне веома захтевне вокално-инструменталне партитуре,

сам Христић је реално процењивао тадашњи престонички репродуктивни ниво, закључујући да је поље а *carrella* звука, поготово када је црквена музика у питању и даље најпримереније за неспутано композиторско стварање (Томашевић 2009: 56). Управо ће се такав однос према хорском жанру у пуној мери реализовати неколико година касније, када настанком *Ойела* (1918) православна хорска традиција добија истинско ремек-дело. Код Мокрањца зачет принцип тематских цикличних веза – обједињавајући почетак („Господи помилуј“) и крај („Вјечнаја памјат“) *Ойела* фис-мол, у Христићевом случају се пење до сложенијег односа већине различито компонованих јектенија пред главним нумерама („Њест свјат“, „Житејскоје море“, „Со свјатими“, „Бога человјеком“). Тиме је композитор обезбедио ниво хомогености, и условно схваћен, још један креативни елеменат више у компензацији одсуства напева. Оно што је за Мокрањчево време значила његова *Литургија Св. Јована Златоустог* (1894/95), за читав међуратни период било је Христићево *Ойело*. Певачка друштва су захваљујући продукцијама овог монументалног дела битно померала прагове својих укупних извођачких домета, док је званична критика била неподељеног мишљења да је у питању композиција натпросечне вредности. Насупрот Мокрањчевој „класичној“ реализацији обрада литургијских напева, млађи аутор је изнедрио дело „имагинарног црквеног фоклора“ највиших уметничких стандарда и тиме после првих сличних романтичарских искустава чешких аутора и Јосифа Маринковића, дефинитивно одредио оријентацију композитора своје генерације, али и будућих генерација српске црквене хорске музике.

Типично израстање из традиција српског, па и ширег југословенског романтизма, довело је Марка Тајчевића до оригиналног споја различито вођених музичких архаизама и савременог звука. На почетку изграђујући лични став према традицији управо као хорски диригент, композитор у својим потоњим најзначајнијим делима, пре свега, у *Сегам балканских иџара* за клавир, долази до антиромантичарских стилских елемената базираних на супротстављању аутентичне древности израза фолклорне суштине и аутентичне модерности ауторске идентификације фоклора као примарног узора (Томашевић 2009: 239–241). Сличне тенденције дају се уочити и у његовим духовним опусима, када путем високо оригиналног музичког језика, на веома модеран начин прави својеврстан спој неколико типова и историјских слојева европске, католичке и православне црквене музике. Од квазисредњовековног, модалног изгледа оригиналне мелодијске линије, преко утицаја српског црквеног појања, српског и руског вишегласног слога, до зрелог неоромантичарског стадијума западноевропског хорског става. Специфичну „дијагнозу“ Тајчевићевог новог приступа у *Литургији* за мешовити хор из 1931. године одлично је поставио бањалучки етному-

зиколог и композитор Владо Милошевић: „То је дело сасвим оригинално, мелодијска инвенција је јака, хармоније логичне, неосетљиво се једна из друге испредају стилски сасвим чисто и самоникло. Има у томе делу славенског, заправо јужнославенског призвука и тим је више наше, присно уз нас везано. Тајчевић је тим делом ударио новим правцем у стварању наше црквене музике, правцем који се не ослања ни на Мокрањца, ни на Русе, ни младе, ни старе.“ (Колунџија 2002: 181). Заједно са Стеваном Христићем и његовим „координатама“ чврсто амалгамисаног стила, Тајчевић је био тај убедљиви предводник нове постмокрањчевске фазе у развоју ове уметничке форме.

Веома интересантан пут у црквеном хорском жанру водио је Миленка Живковића до стваралачког сусрета са византијском једногласном музичком традицијом, о којој средином 30-их година прошлог века објективно није могао много да зна. Сматрамо да га је ова „област“ пре свега привукла као примерена доза, за њега тада опредељујућег, антиромантичарског и модерног израза, када је *Литургију* за мушки хор из 1935. године сам назвао *Византијском*. Не треба искључити ни могућност извесног утицаја атмосфере око уметничке групе „Зограф“ која је могла да кроз интересовање према средњовековним темама сагледаним кроз призму модерног, допринесе управо оваквој стилској варијанти Живковићевог решења, на моменте испуњеног експресионистичким елементима. Реалан уметнички парадокс долази из чињенице да је Живковић био левичарских уверења, веома јасно израженог социјалног опредељења и осведочени борац за „музику широких маса“. Сматрајући реализам најсавременијим од свих постојећих струја, супротстављао га је онима који „још и данас у музици виде ‘божанску’, ‘нематеријалну’, ‘најапстрактнију’ од свих уметности.“ (Томашевић 2009: 183). Његов допринос овом жанру у конструктивном смислу обележен је богатом употребом полифоније, модалним хармонским и неокласичним формалним решењима. Као такав, поставља га у границе уметничког и концертно-експерименталног, пре неголи употребљиво ритуалног хорског опуса. Композиторов „излет“ у поље црквене музике, коју је иначе познавао и са практичне, диригентске стране, остао је генерално означен Живковићевим идеолошким ставом да су „етички, хумани и социјални моменти [...] од примордиалног значаја у данашњој уметности.“ (Живковић 1933: 56). У својој необичности он представља једну од најзанимљивијих појава овог уметничког периода, који се пуним интензитетом „обрушио“ и на традиционални жанр црквене хорске музике.

Специфичну позицију заузимао је и Миливоје Црвчанин, код кога је на релацији световна–духовна музика, апсолутан примат на страни ове друге. Његов веома обиман опус црквене хорске музике на којем,

готово истим интензитетом ради и после 1945. године), одређен је пре свега оданим односом према напевима српског појања с једне стране и континуираном употребом полифоних поступака с друге стране. Стил је изграђивао на традицијама позног романтизма и искустава националних школа (Веселиновић 1971: 2). Док је у домену световне музике Црвчанинова неоромантичарска инспирација вођена искључиво фолклорном основом и музичком синтаксом вокалне оријентације, често без нужних жанровских трансформација, измештена у еклектично поље инструментализма, његова црквена хорска музика представља веома оригиналан ауторски израз. Остајући и овде у домену неоромантичарског стила, композитор се са истим успехом сналази у пољу доследно обрађених напева (*Ојело*), као и у оригиналном приступу (*Литургија*). Тиме нас не само „подсећа“ на два толико упечатљива жанровска лика Стевана Мокрањца већ, путем академски строго разрађеног контрапунктског приступа, успешно реализује један од могућих, еволутивних путева развоја црквене хорске музике. Остао је имун на веома савремена струјања у граду Прагу, где је провео добар део свог живота, везујући своје стваралаштво за увек исти однос према матичном музичком идиому. Попут Јосифа Маринковића, Црвчанин је у домену црквене музике оставио дела чија вредност превазилази примере историјског доказа стања овог жанра међуратног периода.

Читав ток међуратног периода био је праћен дискусијама о проблему националних елемената у уметности (Протић 1993: 136). На извештајан начин овај аспект савременог преиспитивања традиције у модерном контексту одразиће се и кроз доминацију концертних, наспрам литургијских извођења композиција хорске црквене музике. То се пре свега догодило због унутрашње еманципације уметничког фактора у њима у односу на његову до тада махом подређену функционалну улогу. То је, такође, често могао бити и плод неуравнотеженог односа између техничке сложености нових композиција и релативно ниских извођачких могућности активних црквених хорских ансамбала. С друге стране, управо је квалитетан ниво извођења најбољих певачких друштава најчешће обједињавао елементе богослужбене и концертне праксе: то је посебно долазило до изражаја приликом наступа хорова истог дана или о истом поводу у храму и на концертном подијуму (Ђаковић 2000: 77).

Била је то, нажалост, ретко до краја спроведена идеја о нужности паралелног развијања оба историјска начина извођења духовне хорске музике, уз истовремено указивање на базични значај богослужбеног дејства с једне, односно вредности уметничког аспекта, с друге стране. Усмеравање тежње ка перфекцији у естетском смислу сваке од црквених уметности, увек је по правилу доприносило и примарној функцији служења божанском, чији сјај је и одражавало (Милић 1983: 26). Само повратно дејство концертних

продукција духовне музике на основну функционалну намену утирало је пут професионалној естетизацији музичког елемента унутар синкретичког дејства богослужбених и свих других уметничких параметара.

Промена развоја српског музичког живота после 1918. године у смеру свеопште европеизације, преко интензивне појаве сложенијих вокално-инструменталних жанрова, многоструко чвршћих веза на релацији домаћа публика и европска музика, уз оснивање нових музичких институција и реорганизовање старих са измењеним репертоаром и естетским приступом, водиле су амбициозном дефинисању новог и модерног идентитета националне уметности. Историјски и културни идеал савремене грађанске уметности био је да се старија, класична национална култура стваралачки трансформише, реафирмише и интегрише у савремену уметност (Милановић 2001: 80).

Сама црквена хорска уметност, условљена двема супротним тенденцијама – примером домаће музичке врсте најдужег континуитета и објективног пораста значаја других, знатно сложенијих и модернизацији пријемчивих жанровских концепција, доживљава нова и у духу времена, занимљива решења. Већина њих своје уметничко порекло има у Мокрањчевом музичком језику који је, како је више пута наглашено, дефинисао ауторову „класичну“ позицију у националним оквирима овог жанра.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АКАДЕМСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО „ОБИЛИЋ“ 1884–1941. Документи, сећања, коментари. Приредили мр Боро Мајданац и Милена Радојчић. Београд: Историјски архив Београда, 2005.

ВЕСЕЛИНОВИЋ, Мирјана. *Миливоје Црвчанин*. Београд, 1972.

ЂАКОВИЋ, Богдан. „Однос богослужбене и концертне праксе у српској духовној хорској музици у периоду између два рата.“ *Звук* бр. 16. Београд, 2000.

ЖИВКОВИЋ, Миленко. „Опасне појаве у савременој музици.“ *Музички гласник* бр. 3. Београд, 1933.

ЖИВКОВИЋ, Миленко. *Руководишћ Стивана Мокрањца*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1957.

ИЛИЋ, Војислав. „Духовна дела.“ У: *Сабрана дела Стивана Симојановића Мокрањца, Духовна музика II*. Књ. 5. Београд–Књажевац, 1995.

КОЊОВИЋ, Петар. *Musica Divina*. Нови Сад: Матица српска, 1984.

КУЛУНЦИЈА, Радмила. *Многаја Љеиша, СПД „Јединство“ Бања Лука*. Бања Лука, 2002.

МИЛАНОВИЋ, Биљана. „Проучавање српске музике између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје.“ *Музикологија* бр. 1. Београд, 2001.

МИЛИЋИЋ, Бранислава. „Свето, естетско и друге категорије.“ У: *Естетско и свето*. Градина, 7/8/9, Ниш, 1983.

МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Духовни концерт ‘Првог београдског певачког друштва’.“ *Полиџика*. 23. 04. 1939.

- ПЕРКОВИЋ, Ивана. *Од анђеоској појања до хорске уметности*. Музиколошке студије – дисертације, свеска 1. Катедра за музикологију. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 2008.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Ст. Мокрањца.“ У: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца, Духовна музика IV, Осмогласник*. Књ. 7. Београд–Књажевац, 1996.
- ПРВО БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО / 150 ГОДИНА. Београд: Музиколошки институт САНУ – Галерија САНУ, 2004.
- ПРОТИЋ, МИОДРАГ Б. „Српска уметност и Европа: етичке и естетичке алтернативе.“ У: *Срби у европској цивилизацији*. Београд: Нова, 1993.
- СТОЈАНОВИЋ, ПЕТАР. „Духовни концерт Првог београдског певачког друштва.“ *Време* 21. април 1939.
- ТОМАШЕВИЋ, КАТАРИНА. *На раскрићу Истиока и Зајада. О дијалоју традиционалне и модерне у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009.
- MOODY, Ivan. „Integration and disintegration: Serbian monophony in a polyphonic context.“ *Musicology* No. 11 (2011).
- MOODY, Ivan. „Mokranjac, Culture and Icons.“ *New Sound* (2014) (in print).
- ТАЈЧЕВИЋ, MARKO. „Predgovor.“ У: *Petar Konjovic, Muzika duhovna (Musique sacree), srpsko-pravoslavni crkveni napjevi u viseglasnoj obradi vokalnoj – Les chants de l’eglise serbe ecrits en remaniement polyphon*. Zagreb: Izdanje i naklada Cirilometodskog vjesnika, 1938.

Bogdan Daković

THE SACRED CHORAL GENRE AND THE MODERNIZATION OF SERBIAN MUSIC THE TRANSFORMATION OF MOKRANJAC’S HERITAGE IN THE WORK OF HIS DISCIPLES

Summary

In the period between the two world wars Serbian sacred choral music underwent a very interesting and strong development. Through the general process of modernization the impulses were mainly artistic, but still strictly retaining a liturgical function, at the same time becoming examples of contemporary music expression which was presented mostly in concert. The Liturgies by Tajčević (1931), Travanj (1933), Joksimović (1935), Živković (1935), Hrstić (1936), Milojević (1937), Crvčanin (1938), Ilić (1937–1940) and Milošević (1940) endeavored, through new social and artistic conditions, to bring back the quality of the genre from the time of Stevan Mokranjac (1856–1914). The idea of his “classical” style in this music genre was based on the harmonic relation between the liturgical and concert-artistic usage and on the perfect balance between content and form. As a melographer, Mokranjac always understood the chant repertoire as a tool for liturgical function, at the same time using it as the most important compositional material. His strong dedication through different professional aspects of this genre – melography, pedagogy, choral conducting and composing – put him into an objective position of the “father” of Serbian Church Music. Mokranjac’s approach towards harmony shows both his traditional and innovative side: from the simplicity of the language found in music mainly written for the service to the very rich harmonic plan following the

complex psychological characterization. In terms of the choral structure, his typical “choral polyphony” brings a delicate individualization of every choral line despite the rather complex polyphonization with the recognizable stylistic purity as a final result. Some of the most prominent composers of the next generation directly failed in this important aspect of the new Orthodox choral music. Their personal poetics successfully used in the field of secular music frequently represented the “basic level” of the aesthetic approach to church music as well. The specific simplicity of Tajčević’s modality as a “diatonic sound with a modal flavor” often contrasting with traditional tonality was similar to Hristić’s language in which he used the Russian homophonic tradition with great melodic richness and an expansion of diatonic harmony, bringing again a new perspective on modality. This kind of “evolution” of musical language was more acceptable than the extravagant attitude of Milojević, whose final stylistic stage of his last work (*The Solemn Liturgy*) can be understood as a “dramatized concert concept”. Unlike composers with an original style without any quotation of chant who never experienced the real liturgical dimension of this genre, Manojlović and Crvčanin succeeded in turning the whole stylistic concept not only to their “personal” artistic side, but much more importantly, in enabling people to pray with this music. Sacred choral compositions by Serbian authors from the period between the two world wars, mainly through emphasizing aesthetic elements, represent an artistically strong and ambitious creative effort towards new paths in Orthodox Church music. Some of the most important elements were already prepared through the work of Stevan Mokranjac.

Key words: Mokranjac, period between the two world wars, modernization of music, traditional and modern, national style, service music, concert spiritual music.

ВЕСНА ПЕНО

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paperТРАГОМ НЕЗАБЕЛЕЖЕНИХ ЦРКВЕНИХ МЕЛОДИЈА
ИЗ ВРЕМЕНА ТУРКОКРАТИЈЕ*

САЖЕТАК: Преглед садржаја и структуре богослужбених ненотираних зборника из времена туркократије, за које се с правом може претпоставити да су у недостатку нотираних појачких књига коришћени у певничкој пракси, један је од начина да се, макар и делимично, реконструише српска црквенопојачка традиција. У раду су обрађени псалтири с последовањем, тропарници, богородичници, акатисници и каноникони, из свих доступних библиотечких фондова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: црквено појање, богослужбене књиге, рукопис, псалтир, тропарник, богородичник, акатисник, каноникон.

Развој поствизантијске црквенопојачке уметности су, у складу са општим историјским околностима, обележили и успони и падови. О њима најпоузданије сведочи рукописно наслеђе. У првом веку отоманске ере преписивачка активност је била очекивано спорадична.¹ Стагнација у писарској продукцији није, штавише, мимоишла ни монашке заједнице које су по музичкој традицији биле надалеко познате.² Упечатљив помак у

* Студија је реализована у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

¹ У писарским радионицама у оквиру граница негдашњег Царства и изван њих и даље су, поред богослужбене литературе, преписивани неумски зборници, али у много мањем обиму и без стваралачког упуца, у смислу додатака нових композиција и музичких жанрова или инвентивних калиграфских решења. Писари су углавном анонимни и тек је неколицина у својим аутографима оставило потпис (упор. ХАТЗНГІАКОУМН 1980: 26).

² Бројне светогорске и друге манастирске библиотеке из датог периода немају ниједан сачувани нотирани кодекс. Илустративан је податак да је међу музичким рукописима у манастиру Ватопеду највише оних који су настали тек у XVIII и XIX веку. Из XI, односно XII столећа, два су рукописа (*Стихириар* бр. 1488 и *Ирмологија* бр. 1523); у XIII је написано осам, у XIV девет, а у XV веку такође осам кодекса. Из XVI века је осам рукописа, док је из наредног двадесет пет. Музички

композиторском стваралаштву и исписивању неумских зборника уследио је током осме деценије XVI века, а затим још више у другој половини XVII и нарочито пред крај XVIII столећа. Вештина бележења мелодија постала је временом изразито софистицирана, својеврсни идеал ка коме су тежили људи од музичког пера.³ Неумски зборници су представљали својеврсне уметничке и културне споменике, у правом смислу речи *антилоогије* најлепших напева и најлепших примерака неумске калиграфије, са раскошним заставицама, украшеним иницијалима, разноврсним приказима лествица и распореда гласова у осмогласном кругу, тзв. *ѿрохосу*, и другим маштовитим цртежима и илустрацијама (видети прилог бр. 1 и 2).

Премда у сличним условима у којима су се обрели и православни Јелини, писарска активност у српским земљама задуго је била на минимуму. Последице опустошења, која су неминовно пратила турска освајања, најочигледније су биле у домену богослужбене литературе. Цркве су остајале празне, без неопходних књига које су „агарјанска чеда пограбила и раздерала“ (Стојановић 1982: 117, бр. 381; Богдановић 1991: 250–251). Из потребе да се надоместе основне књиге, без којих богослужења нису могла да се врше, поново је, у стилу и духу средњовековне традиције, било потребно оживети преписивачки рад. Овај вид умножавања књиге као да је више одговарао несигурним и променљивим условима у којима су Српска црква и њен народ имали да живе (Богдановић: 257).

Подаци о активним црквеним и манастирским средиштима оскудни су за период непосредно након губитка државне самосталности, али промена је упадљива већ у првим деценијама наредног века (Суботин-Голубовић 1999: 102–190). Број писарских радионица у крајевима које су у XVI и XVII столећу насељавали Срби није занемарљив. Напротив, једва да је било значајнијег манастира без скрипторија,⁴ а међу монасима било је и таквих који су због своје активности на плану писарске делатности, обнављања књижевних традиција, критичког избора, редиговања и кодификације текстова оправдано проглашени представницима особитог правца или школе у развоју српске црквене књижевности касног средњег века.⁵

процвет је, како је уосталом био случај у свим областима православне појачке уметности, уследио са XVIII веком, тако да из овог периода Ватопед поседује 160 неумских зборника, а у XIX столећу је исписано 100 рукописа (упор. Стаџић 1993: 3–216, 393–476, 545–611 и 1996: 598–604).

³ Најпознатији писар калиграф крајем XVII века био је Козма Македонац, ученик поменутог Германа, епископа Нове Патре који је у распону од две деценије, од 1672. до 1692. године, исписао двадесет осам музичких зборника међу којима су поједини најрепрезентативнији примерци из периода туркократије (упор. Хатџићаковић 1980: фототипије бр. 47 и 48).

⁴ Татјана Суботин Голубовић је указала на чак 124 активне писарске радионице.

⁵ Међу најпознатијима су свакако монаси манастира Раче на Дрини из друге половине XVII столећа (Павић 1983; Јерковић 1996).

Писарске услуге, за хонорар и по позиву, обављали су и путујући писари, лаици и свештеници, који су неретко остављали драгоцену и чак врло опширну сведочанства о себи и времену у коме су живели.⁶ Но, у плејади именом познатих писара се, након јеромонаха Генадија, састављача српске службе и пролошког житија Св. Петра Атонског, за кога се зна да је седамдесетих година XV века био доместик,⁷ у наредна два столећа ниједан не доводи у непосредну везу са црквеним појањем.

Такође, осим *Сѣихирара* Е-10 из манастира Лавре, који је током седме деценије писан црквенословенским језиком са елементима рускословенског и касновизантијском неумском нотацијом (МАТЕЉ, BOGDANOVIĆ 1989; ПЕТРОВИЋ 1995), ниједан нотирани појачки зборник није регистрован међу разноврсним богослужбеним и другим рукописним књигама које су датоване у XVI и XVII столеће, а које су данас у поседу српских библиотечких ризница на матичној територији, укључујући фондове манастира Хиландара⁸ и Музеја Српске цркве у Сентандреји.

О периоду након губитка самосталности српске државе, па све до XVIII столећа од када датују расположиви нотирани рукописи, макар и непотпун, али свакако важан увид у појачки репертоар пружају сачувани ненотирани зборници са текстовима различитих богослужбених химни. Избор песама, структура књига и други елементи указују да ови рукописи одговарају певничкој намени. Углавном анонимни и тек ретки именом познати писари-појци исписивали су химнографске саставе како би на једном месту имали све што им је у певничкој пракси било потребно.

Своје аутографе углавном у колофонима нису одређивали неким посебним називом. Овај задатак испунили су тек савремени проучаваоци, који су при обради различитих рукописних фондова били принуђени да се сами одлуче за довољно јасан, иако не увек у потпуности прецизан, назив.⁹

⁶ О писарима XVI и XVII века вид.: Богдановић: 259–260; Мано-Зиси 2005.

⁷ О Генадију вид.: Радочић: 325–327 и Ђ. Трифуновић, *Генадије Свећоторац, Служба свейом Пејтру Айонском*, Крушевац: Багдала, 1995.

⁸ Међу грчким неумским рукописима у хиландарској ризници, Андрија Јаковљевић је *Анѣолоију* бр. 53 датовао у XVI век, а четири друга рукописа: две *анѣолоије* (бр. 36 и 144), и *Сѣихирар* бр. 47 и *Ирмолоију* бр. 81 у XVII или XVIII столеће (Јаковљевић 1978). Треба рећи да само *Сѣихирар* бр. 47 има запис са датумом када је књига исписана: *17. аѣрил 1654*. Јаковљевићева пак датовања треба узети с резервом, будући да су проучавања ћирилских неумских зборника, које сам имала прилике да анализирам на основу микрофилмова у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије, као и у Институту за патристичке студије при манастиру Влададону у Солуну, показала да је у великом броју рукописа паушално оценио тип нотације, самим тим и век у којем је појачка књига писана.

⁹ Д. Богдановић је у опису метода примењеног у састављању *Инвенѣара ћирилских рукописа* навео да је било потребно пронаћи одговарајуће наслове за рукописе сходно њиховом садржају, а с обзиром на то да се сва грађа имала средити по азбучном реду наслова, предметно. У вези са зборницима који су предмет овог рада ни Богдановић, а ни аутори осталих каталога не дају никакво посебно објашњење које би осветлило њихов избор назива. Напомињем да се и у каталозима

Наиме, у тежњи да се на општем нивоу уједначи номенклатура, кодиколози су према опсежнијем делу садржаја одређивали називе рукописних књига које се у ширем значењу могу сматрати појачким.¹⁰

Најобимнија и по избору химни најразноврснија књига која у свом другом делу доноси типичан појачки репертоар, сродан оном који налазимо у неумским *антиологијама*, јесте *исалиџир с њослеговањем*. Најстарији примерци ове врсте рукописа потичу из XIV века, а по броју умножених преписа они предњаче и у наредним столећима у односу на све остале богослужбене, уједно, појачке књиге.¹¹ Уз обавезни део са катизмама, пратећим молитвама и библијским одама, *исалиџир с њослеговањем*, са ретким изузецима, укључује тропаре за различите прилике, каноне за Господње и Богородичине празнике, али и читаве акатисте и разне врсте молебних канона, као и делове *окѣоиха*. У избору тропара састављачи *исалиџира с њослеговањем* углавном су следили јединствен принцип. У већини случајева исписивани су тропари и кондаци за целу годину по месецослову (међу којима су врло често заступљени помени српских светитеља), укључујући циклус поста, Пасхе и Педесетнице, као и тропари који се поју на суботњем вечерњу и недељном јутрењу, дакле, из *осмојласника*. Из исте књиге – *окѣоиха*, преузимају се и богородични тропари, а преписиване су и песме тзв. *седмичној* и/или *васкрсној окѣоиха* у свим или појединачним гласовима, затим издвојено васкрсни светилни, без јеванђелских стихирара или у комбинацији са њима, а у ретким случајевима и разне стихире (молебне Христу, Богородици, стиховске и др. попут оних у хиландарском рукопису бр. 93 или вечерње стихире појединих гласова: шестог у хиландарском кодексу бр. 95 или првог у рукопису исте библиотеке бр. 157).¹² У

иностраних библиотека у вези са рукописима сличног садржаја користе слични називи за богослужбене – појачке зборнике.

¹⁰ При обради различитих библиотечких фондова, а на основу постојећих каталога, било је нужно проверити да ли се иза понуђене одреднице о врсти рукописа заиста налази одговарајући химнографски жанр. Ово је нарочито било потребно у вези са кодексима мешовитог садржаја. У првом реду они су означени као литургијски зборници, премда врло често, поред делова служабника, молитава и других непојачких текстова, садрже и химнографске саставе намењене појању, са одредницама гласа осмогласја коме припадају. Непрецизни наслови су уочени у попису Патријаршијске библиотеке, па је зато било неопходно установити садржај рукописних књига и преименовати називе по којима су заведене. Битније измене у вези са датим рукописима нису унете ни у најновији попис (вид.: Ранковић, Вукашиновић и Станковић 2012).

¹¹ У хиландарској библиотеци, коју наводим само као узорак, налази се 8 *исалиџира са њослеговањем* из XV века, 17 из XVI и 8 из XVII века, са врло различитим додацима који ове рукописе чине својеврсним антологијама богослужбених текстова намењених појању. Иначе, у *Инвентару ћириличких рукописа*, који је сачинио Д. Богдановић, списак *исалиџира са њослеговањем* је позамашан. С обзиром на то да је структура овог типа кодекса стандардна, није било потребе за детаљнијим прегледом сваког појединачног примерка (вид.: Богдановић 1982: 91–98).

¹² *Псалиџир са њослеговањем* – хиландарски рукопис бр. 121 има у свом другом делу песме првог гласа из *окѣоиха*, а у наставку само стихире великог вечерња за гласове од другог до осмог, заједно са светилнима и јеванђелским стихирама Лава Премудрог.

појачки репертоар *исалтира са њоследовањем* из XVI и XVII века убрајају се и разноврсни припеви и засебно исписани полијелејни и други изабрани псалми. Молебни канони, обично Христу и Богородици, али и другим светим, као и акатисти, највероватније су мелодично читани, са тек појединим деловима који су у целини појани, попут кондака или припева *Алилуја*.

Као засебне књиге, издвојене из *исалтира са њоследовањем*, крајем XIV века су се појавили први примерци *тройарника* и *бојородичника*, *акаџисника* и *каноникона*. Умножавање прве две врсте зборника је у периоду поновног процвата писарске делатности било заступљеније него раније. Ако се као узорак узме хиландарска рукописна ризница, онда се може констатовати да су у XV веку исписана два *тройарника* бр. 636 и 637 и ниједан *бојородичник*; у наредном столећу евидентиран је само један *тройарник* више (бр. 344, 375 и 544) и поново ниједан *бојородичник*, док се у XVII веку исписује пет *бојородичника* (бр. 162, 163, 164, 276 и 277) и три *тройарника* (бр. 359, 611 и 632).

Остали српски фондови пружају донекле другачију слику о распрострањености поменутих рукописа, а самим тим и о њиховој употреби. Из фондова манастирских библиотека на северу, Крушедола, Кувеждина, Беочина и других,¹³ сабрано је чак седамнаест *бојородичника* из XVI и шест из XVII века.¹⁴ *Тройарници* су, судећи по географским координатама, на којима су сачувани, писани у скрипторијама које су снабдевале манастире Високе Дечане, Крку и Пиву, Пљевља и Никољац, Беочин и друга монашка братства у крајевима преко Саве и Дунава. Из XV века су три *тройарника*, од тога два из Дечана, седам из XVI и четири из XVII столећа.¹⁵

У групу појачких ненотираних књига у ширем смислу убрајају се и зборници који садрже различите акатисте и каноне, тзв. *акаџисници*¹⁶ и *каноникони*¹⁷. Иако се уз поменуте химнографске врсте појављују

¹³ Бећи део рукописне грађе из ових манастира данас је у склопу збирке Музеја Српске цркве у Београду.

¹⁴ У XVI век су датовани следећи рукописи: из Музеја Српске православне цркве (у наставку МСПЦ), бр. 39, 71, 146, 180 и 193; из збирке Радослава Грујића при Музеју Српске православне цркве (у наставку МСПЦ Грујић) бр. 255, 3–II–14 (са додацима из XVIII века), из САНУ бр. 66 (с краја XVI или почетка XVII века), из Патријаршијске библиотеке (у наставку ПБ) бр. 5 (са деловима писаним крајем XVI, последње трећине XVII и почетка XVIII века). Током XVII столећа исписани су: МСПЦ бр. 52 (A.D. 1650); бр. 5 из Универзитетске библиотеке у Београду (A.D. 1654. године); МПУ бр. 1258; МСПЦ Грујић бр. 223 (из треће четвртине XVII века) и ПБ бр. 15 с краја XVII века.

¹⁵ Реч је о рукописима: Дечани бр. 117, ПБ бр. 349 (одломак) из XV века и Дечани бр. 137, који је писан крајем XV и почетком XVI века. Из XVI столећа су: Крка бр. 43, МСПЦ бр. 324, МСПЦ бр. 210, ПБ бр. 75, Пљевља 47, МСПЦ Грујић бр. 2, Никољац бр. 69, док су из XVII века: Пљевља бр. 68 (A.D. 1642), ПМХ бр. 22, Пљевља бр. 69, ПБ бр. 12.

¹⁶ Вид.: Араџански-Рајков, Јерковић 1999: 11–96.

¹⁷ Назив *каноник* се у референтној литератури усталио у вези са богослужбеним књигама међу чијим се корицама налазе комплетни канони, у првом реду за Господње и Богородичине празнике, као и други – молитвени канони.

одреднице гласова што свакако упућује на то да су појани макар поједи-ни делови, ако не и читави акатисти и песме канона, у овим рукописима нема непосреднијих елемената на основу којих би се могло установити да је примарни циљ њиховог састављања био да служе појцима. Пре би се могло рећи да ови кодекси представљају својеврсне збирке одређеног типа богослужбене песме које је требало имати сабране на једном месту.

Од краја XVI и током XVII века, а затим још више у наредном столећу, писари-појци исписују зборнике који евидентније него што је то случај са псалтиром с последовањем, тропарником и богородичником имају певничку сврху. Реч је о рукописима који су у новијим кодиколошким издањима означени под називима *ирмолојија* и *сѣихолојија*, иако сами састављачи, као што сам већ указала, углавном не дефинишу посебним насловом своја *писанија*.¹⁸

У периоду од готово више од три века, од краја XV, закључно са XVIII, у коме је српско рукописно наслеђе прошло кроз различите развојне етапе, појачка ненотирана књига, као његов издвојени сегмент, доследно одражава промене које су се тицале не толико самог богослужбеног устројства (оно је већ задуго било утврђено и непроменљиво), колико услова и околности у којима се оно вршило. На основу малобројних сачуваних кодекса из првих столећа турске власти, анализираних овом приликом, може се закључити да није било систематичности, нити установљених образаца по којима су писари исписивали химнографске текстове намењене појању. Извесна правила препознатљива су тек касније, током XVII века, када се уосталом, и вероватно у складу са већим захтевима које ново време доноси, умножава број преписа ненотираних песмарица.

Премда из доступних рукописа немамо непосредне податке о томе како се појање у пракси одвијало, ко су били псалти и да ли је било даскала, било Грка или Срба, какви су се напеви упражњавали и да ли је уопште било различитих појачких варијаната, сасвим је сигурно да су богослужења у Српској цркви наставила да се обављају и у скрбним временима и на њима се, без сумње, појало. У којем обиму и којим мелодијама остаје, међутим, и даље неизвесно.

¹⁸ Тек у ретким случајевима, и то превасходно у записима, писари своје рукописне књиге називају *ирмолојијом* (МСПЦ бр. 236, f. 3r) или *сѣихолојијом* (МСПЦ Грујић бр. 27, f. 2v). Овим рукописима посвећена је засебна студија (вид.: Пено 2011).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРАБАНСКИ-РАЈКОВ, Маја и Вера Јерковић. *Тирилске рукописне књиге Библиошке Майице српске – Акаџисџии, Сџихолоџије, Бојородичници*. Књ. 7. Нови Сад: Матица српска, 1999.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Инвенџар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*. Београд: САНУ, 1982.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Исџорија сџаре српске књижевносџии*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- ЈАКОВЛЕВИЋ, Андрија. „Инвентар музичких рукописа манастира Хиландара.“ *Хиландарски зборник* бр. 4 (1978): 193–234.
- ЈЕРКОВИЋ, Вера. *Тирилске рукописне књиге Библиошке Майице српске, Сџихолоџија Киџрија Рачанина*. Књ. 6. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- ПАВИЋ, Милорад. *Рађање нове српске књижевносџии*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.
- ПЕНО, Весна. „Ненотированные певческие книги – источники для изучения сербского церковного пения“. У: Лозовая, Ирина (ур.). *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского)*. Гимнология, выпуск 6, Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского – Кафедра истории русской музыки Научно-исследовательский центр церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского, 2011: 109–120.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Музички рукопис манастира Лавра Е–10 (Z–58) из XVII века.“ У: Ивић, Павле (ур.). *Прочување средњовековних јужнословенских рукописа*. Зборник радова са III међународне хиландарске конференције САНУ, Одељење језика и књижевности. Београд: САНУ, 1995: 345–358.
- РАДОЛИЧИЋ, Ђорђе Сп. *Књижевна збивања и сџиварања код Срба*. Нови Сад: Матица српска, 1967.
- РАНКОВИЋ, З., В. Вукашиновић и Р. Станковић. *Инвенџар рукописа Библиошке Српске џаџиријаришје*. Београд, 2012.
- СУБОТИН–ГОЛУБОВИЋ, Татјана. *Српско рукописно наслеђе од 1557. године до средине XVII века*. Посебна издања књ. DCXL, Одељење језика и књижевности. Књ. 51. Београд: САНУ, 1999.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђ. *Генадије Свеџотоирац, Служба свеџом Петџру Аџонском*. Крушевац: Багдала, 1995.
- ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΟΥΜΝ, Μανόλης. *Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453/1820*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1980.
- МАТЕЛЈ, М. i D. Bogdanović. *Slavic Codices of the Great Lavra Monastery. A Description*, Sofia, 1989.
- ΣΤΑΘΗ, Γρηγόριοϝ. *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Αγίου Όρος κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἀγίου Όρους*, τόμ. Γ΄, Ἀθήναι” Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, 1993.
- ΣΤΑΘΗ, Γρηγόριος Τά μουσικά χειρόγραφα. *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου παράδοση, ιστορία, τέχνη*, τόμ. Β΄, Αγίου Όρος 1996: 598–604.

ON THE TRACE OF UNNOTED CHURCH MELODIES
FROM THE TIME OF TURKOCRATY

Summary

Although Greek manuscript funds from the time of Turkocracy have a significant number of musical manuscripts preserved, some of which are master pieces of calligraphy, there are no whole noted chanting books in the Slavic language nor the ones that can be connected with Serbian chanters. During the Osman rule, most of all during the first century of the rule, books were the first to be destroyed. However, in mid 16th century there were almost no Serbian monasteries which did not have a scriptory where, at least to some extent, books were copied. The traces on the chanting practice, more precisely songs that chanters wrote and chanted at services, are found in versologies and irmologies (which I dealt with in a separate study), psaltiri s posledovanjem, bogorodičnici, troparnici i, u manjoj meri, akatisnici i kanonikoni. The review of the said collections from most of the available library funds has established that their content and structure were changeable during the 16th century and in the 17th and 18th centuries, in accordance with the rising needs of the church, a certain model became established according to which these unnoted yet certainly chanting manuscripts were copied.

Key words: church chanting, service books, manuscript, psaltir, troparnik, bogorodičnik, akatisnika, kanonikon.

ВЕСНА КРЧМАР

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

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ: РУЖИЦИ СОКИЋ УМЕСТО НЕКРОЛОГА

Када оде глумац, драг саговорник, тешко је оставити запис о том неухватљивом узајамном пулсирању који се разговором постиже. Ружицу Сокић сам ближе упознала у последњим годинама њеног живота и наши разговори били су изван позоришне сцене, али, сви су били дубоко укорењени у позоришту, јер то је била суштинска одредница њеног бића, постојања, смисла живљења. Наши разговори, уживо или преко телефона, континуирани, у различитим ритмовима, били су спонтани, отворени. У свакој њеној реченици пулсирало је неминовно прожимање позоришта и живота, те две дубинске одреднице њеног бића. Било је ту и питањности, и преиспитивања, али и асоцијативног враћања на неки детаљ представе, сећања на колегу, на редитеље, пријатеље, на путовања... У сваком помену личности из њеног окружења, следило је, сасвим природно, емотивно образложење. Чини ми се да је Ружица рендгенски, својим лепим оком, благо осмехнута, ишчитавала емотивне електрокардиограме својих пријатеља. Ружица је била драг саговорник. Умела је да се заустави, пажљиво саслуша, одајући пуно поштовање саговорнику... А онда креће њено образложење, следећи основну асоцијативну нит, што је особина људи који осећају ствари „са оне стране“.

Недуго после нашег првог сусрета, уследило је још једно приближавање Ружици, али сада преко писане речи, њеног аутобиографског рукописа. Кретала сам се поступно кроз њене записе. Брзо смо дошли до коначног облика њене лепе књиге *Страси за леишењем*. Широком аудиторијуму представила се још једним својим божанским даром, даром за писање. Уследиле су промоције: две у Београду, Новом Саду, Јагодини, Панчеву, Старој Пазови... Књига је имала свој нови живот, вероватно смо могли

исписивати нове странице после сусрета са публиком. Ти сусрети су јој донели, како је говорила, више тоpline и искрене привржености од њених позоришних премијера. Сигурно је да су се на промоцијама успостављали непосреднији и директнији контакти са публиком, у осветљеним салама, без позоришног мрака. Комуникација је једноставнија, успоставља се преко писане речи.

Имали смо много сугестија и нада, јер смо желели да настави са писањем, да књигу обогати новим портретима својих колега, да опише нове позоришне догађаје, да врати заслужено место у позоришној историји које припада Мири Траиловић, да пише о настанку својих улога, чак смо желели да у припреми последње представе која је у знаку Александра Поповића опише свих његових дванаест ликова које је играла у позоришту и на телевизији. Наша хтења и жеље ишли су изнад њених моћи, јер јој здравствено стање, поприлично нарушено, није давало снаге за тај подвиг. Ми то у најбољој намери нисмо желели и нисмо могли да спознамо. О тој њеној романсираној аутобиографији сам писала пре три године на страницама *Зборника*, па не бих овом приликом о томе. Вратићу се тој књизи, али само преко књиге коју је као добитник Добричиног прстена добила за животно дело. И та књига је одсликавала њено биће, настајући спонтано из њених записа које је упорно, током живота исписивала, остављајући своје „знакове поред пута“.

* * *

О Ружици Сокић нећемо, у овој тужној прилици, писати само као о *глумици*. Неопходан је већи опсег који би обухватио квалитет и квантитет њених улога. Нисмо имали глумицу са тако великим волуменом улога: деведесет седам улога у позориштима, двадесет седам телевизијских улога, педесет седам у тв-серијама, сто деведесет девет радио-улога и на филму педесет једну улогу. Бројка од четиристо тридесет једне улоге упозорава. Занимљиво да је позоришне улоге остварила у двадесет једном позоришном окриљу. Кренула је са Академским позориштем 1956. године улогом Белисе у *Љубави јосифовина Перлимина*.

Чини ми се да је мало глумаца који могу да се похвале критикама наших најзначајнијих критичара, какав је био Ели Финци, јер је на њеном почетку непосредно после студија (1958), био уверен да ће Ружица Сокић (Јелица из Стерије и Барбета из Жиродуа), поуздане сценске културе и сигурних сценских ефеката, заузети своје место у нашем позоришном животу.

Њено матично позориште било је Атеље 212, ту је кренула 1958. са улогом Белке, Кумрије у *Театру Јоакима Вујића*, а последњих четрнаест година играла је у *Театру Славија* у којем се догодила култна представа

Жанка Сокић, коју је у континуитету играла од 2006. године и остварила више од 140 представа. Била је глумица домаћег писца. Њен писац је био Александар Поповић.

„Уз Ацу сам пошала глумаца који воли да надређује, да се пошрава. На његовим шекспировима сам научила да варирам на једну тему“, истакла је у једном од својих бројних интервјуа. Прва улога у *Крмећем касу* 1966. године, коју је режирао Небојша Комадина, донела јој је Стеријину награду. Позоришна критика (тада велике Југославије) свесрдно је похвалила. Истицали су вештину успостављања контакта са гледалиштем и са развијеним осећањем за ритам и мелодију несвакидашњег дијалога, моћ трансформације и преображај призора из свакодневице у мале ритуале. Критичар *Полишке* пише о запањујућој моћи њене трансформације од лаке жене и уличарке до персифлиране помодарке, али уз присуство искрене трагике и болног везивања за разнолику слику сопственог удеса. Та даровитост брзог стилског претапања и богатство емоционалне идентификације одавно није виђено на нашој сцени. Критичар *Млагости* пише о њеној бестидној сценској слободи у којој пружа руку за свим средствима и свим моћима глуме. Загребачка критичарка *Вечерњеј лисци* констатује да све чега се дотакне претвара у чисту радост и једину игру.

И о последњој улози у представи Александра Поповића, коју је писац потписао као редитељ, критичар пише о тој дубокој повезаности, јер наглашава да је у Ружици Сокић Александар Поповић дефинитивно пронашао „своју“ глумицу, која супериорно оживљава његов свет тужно-комичних губитника, свет који успева у овој представи да се насмеје сам себи и на тај начин, парадоксално, у најтежим временима за један народ, ипак наслутити бољу будућност. Поводом обележавања педесет година глумачког рада одабрала је опет Александра Поповића. Желела је да то буде својеврсна ретроспектива свих њених дванаест улога остварених према текстовима Александра Поповића, а не само *Бела кафа*. И за ту последњу премијеру, радила је као глумац почетник. Трагала је, студирала, преиспитивала се, сумњала...

Писац Љубомир Симовић је говорио о њеном креативном учешћу у настанку драмског текста *Чудо у Шарпану*. После премијере у Атељеу 212 1975. године критика је посебно похвалила Госпаву Ружице Сокић, истичући да је била најефектнија у представи, јер је маском и ставом, а посебно унутрашњим бићем, приказала лик периферијске проститутке, тако животне и људски трагичне.

Млади писац Небојша Ромчевић добио је своју глумицу у *Гробљанској* (1993). Ружица је играла жену која са гробова краде цвеће и препродаје. Сања о срећи и љубоморно жели да сачува уза се сина Горана. Иако је лик

састављен од многобројних контраста, Ружица их је пажљиво слагала у себи, у скали од пунине искрености до назначене гротеске.

Као глумица инсистирала је на потрази за добрим домаћим текстом. Стога су јој запажене улоге у текстовима Бране Црнчевића, Борислава Пекића, Гордана Михића, Небојше Ромчевића, које је оживела на аутентичан начин. У Нушићевим комедијама остварила је две улоге на позоришној сцени: Сарку у *Ожалошћеној њородици*, 1980, и Госпа Мицу у *Власији*, 1991, али на малом екрану оживела је четири Нушићеве јунакиње, међу којима чувену Живку у *Госпођи министарки*, у режији Дејана Мијача 1977. Остварила је запажене креације у комедијама *Др* 1984, *Мистер долар* 1989, *Покојник* 1990. Била је нушићевска глумица у правом значењу те речи, јер је умела да нађе најкраћи пут до гледалишта. Била је пунокрвна комичарка модерног типа. У текстовима поводом смрти, истицано је да је била непоновљива Живка министарка. У једном тренутку ми је то засметало, а после сам схватила да је она заиста била јединствена, јер је, следећи редитељеву идеју, Госпођу министарку посматрала као трагедију власти. Губитак власти је највећи стрес у људском животу.

Суверена је била и у репертоару светских драматичара: Бихнера, Ибзена, Адамова, Олбија, Витрака, Женеа, Ружевича, Гомбровича, Енквиста, Пинтера, Стопарда, у којима је тумачила комплексне ликове различитих карактерних особености и судбина, мушког и женског пола. Маркиза де Сада у представи *Мара Саг* (1984) одиграла је сигурно, па се није постављало питање зашто ту улогу игра глумица. Била је суверен носилац контрарадње, циничан, самоуверен, речит и демонијачан.

* * *

За монографију Ружица Сокић није се определила да пише аутобиографски спис, да у виду разговора дође до свог аутобиографског исказа, већ је издвајала делове књиге *Стираси за леишењем*. Текст је подељен у мање целине: *Моја исповест*, *Свети дејиништва*, *Брош Десе Дујалић*, *Мира Траиловић*, *Аишеље 212 и цео свет*..., *Удаја за јосиодина Ситејића*, *Стиан у Карађорђевој улици 49*, *Монодрама Теби, моја Долорес*, *Прва позоришна сећања*, *Мој оцац*..., *Цензура још увек живи*, *Још о дејиништву*, *Награда „Жанка Стокић“*, *Ја се и даље борим*..., *Непредвидљива 2009. година*, *Вечито ишшање: ишша је лума?*.

Иако делује као да је то случајан избор, када се прочита, доживљава се као затворен круг. У првом делу полазна премиса јесте да је она сама трагач за сопственим бићем. Стално осећање несавршености покушава да победи. Наглашава да је човек вере и та молитва јој помаже да успостави равнотежу између добра и зла у себи. Снажно изражен свет маште, поезије, уметности стално јој је прибежиште.

Следи поглавље које је посвећено детињству. Несрећно детињство. Отац у изолацији, промене друштвених система и режима. Потреба да се преживи.

Најутицајнија личност у њеном позоришном свету је Мира Траиловић и њој посвећује највећи простор. Сећа је се у време када је стварала Атеље 212, када је креирала репертоар, сећа се њеног одласка, болести, умирања – неправди које јој је њено позориште задало.

Бата Путник је научио да ужива у природи, јер природа има моћ да враћа у равнотежу. Господин Стејић – први муж, Мирослав Лукић, други муж, њене су споне са реалним животом.

Сусрет са Сашом Божовић обогатио је њено биће, јер је она припремила *Теби, моја Долорес* као монодраму. Феноменом те монодраме, бројности извођења и емпатије коју је осетила током извођења, закључује да је глума велика тајна. *Несхватљиво се несхватљивим схвата* – научила је од Весне Крмпотић. Машта је њено стално прибежиште, вера у коју је она одлазила.

Успех (вероватно највећи) је остварила са *Теби, моја Долорес*, играла је 450 пута. Ту је додирнула тајну магичног дејства те врсте драмског и глумачког исказа. У једном од својих записа каже да је интересује *позориште – лијература*. Идеалан претекст је пронашла у прозном штиву др Саше Божовић, која пише о ратним несрећама. Али ту су још: *Писмо из 1971, Успомене лаке жене, Двојевање...*

На отварању јубиларног 25. фестивала монодраме и пантомиме у Земуну, у својој поздравној речи Ружица Сокић је истакла да је он – *највећа ода глуми, његовој усамљености међу световима, међу мислима и жељама, међу жудњама и надама. Глумац је позориште на две ноге. И његова самоћа на сцени не разара његов шаленај, него сведочи о његовој снази и моћи трансформације.*

Монодрама је феномен. То је дијалој са самим собом и са публиком.

Како сам рекла на отварању фестивала монодраме, ми морамо истрајати у напору да сачувамо нашу културу и уметност која усређује људе. И треба ценити тај глумачки подвиг – ослобађање од страха, таме гледалишта, презира или подсмеха, чак, гледалишта које трпи глумац, усамљено биће под светлостима рефлектора. Али вреди!

Све што човек ради са ентузијазмом и љубављу – поезија је (М. Антић).

И следи занимљив детаљ, подсећање на случајан сусрет у „Горици“. *Разговор у Буџиној кафани 14. јула 2012. у 13.00 сати.*

Ружица је рекла да је књигу *Теби, моја Долорес* нашла на Сајму књига. Позвала је др Сашу Божовић и рекла да жели да ради монодраму. Она се изненадила. Сама је радила драматизацију. Буца је рекао да он и Мухарем

нису волели монодраму, али да је присуствовао једном извођењу монодраме у простору фабрике и то је за њега био најлепши глумачки доживљај.

* * *

Следи издвајање поглавља посвећеног повреди на снимању телевизијске емисије. Имала је озбиљну повреду лица. Постојала је снажна потреба да с таквим лицем игра Жанку, па је писац истоименог комада, Миодраг Илић, рекао да је то најбоља Жанка коју је видео.

И сâм крај означава дефиниција глуме. А глума се не може сабити у логичне оквире. Глума је сан ...

Ја сам итрајач за сојственим бићем, радујем се што сам открила у себи неке особине и постојала храбрија, закорачивши у неизнато.

Живела сам у свету маште и поезије, стварала свет у коме сам воле-ла да се кријем и веровала сам да ће се сви моји снови остварити и да ћу постојати неко друштво од ове Ружице у стварности.

Ја сам глумица из унутрашње потребе, из потребе да побегнем од себе, да бих била неко друштво, да пољетим небу под облаке.

Машта је била моја најбоља другарица. Она ме је савладала од сурове стварности.

* * *

Аутор монографије Зоран Т. Јовановић, иначе један од најпоузданијих њених биографа, пронашао је огроман број њених интервјуа у интервалу од 1964. до 2011. године. Било их је око 230, по чему се издваја од осталих глумаца.

Ако је потребно одредити основне координате у којима су теме или, боље речено, концентрични кругови интервјуа Ружице Сокић, то би изгледало на следећи начин: *О глуми и позоришту уопште; Игра у њеном животу и њен начин глуме; О својим улогама и ликовима које тумачи.*

Тематски оквир није широк, али оно што се свакако намеће јесте њено осећање да би јој без глуме живот био незамислив. У првом интервјуу истиче *ујорност* коју мора глумац да поседује, а у последњем интервјуу наглашава да њен *марш* још *траје*. Спортским језиком речено то је континуирани тренинг, непрестани рад, проба, почетак и изнад свега – рад.

У њој се од детињства обликовала потреба за изражавањем, потреба да буде неко други, са другом судбином. Глума је за њу луда игра маште и емоција. Инспирација може да дође, али и да се не појави. Сматра да глумачко потврђивање траје до краја живота.

Хани у представи *Ко се боји Вирџиније Вулф* донео јој је остварење целовите личности. Страх од публике, али и стида, ослободила се тек у *Балкону* Ж. Женеа.

Увек истиче своје незадовољство свиме оствареним. Незадовољство је присутно и оним што игра, али и због онога што неће играти.

Ризик је инспирише. Воли алтернативне сцене. Бата Путник је побу-дио у њој афинитет за експеримент, трагање за новим путевима.

Посебно је значајна њена глумачка оствареност у монодрамама. То је посебна тема, али чињеница да прво Исаковић није писао за позориште, да су тек после адаптације *Кривице* направили добре представе, говори о интерактивном деловању глумаца и писаца. За улогу у *Теби, моја Долорес* се сама изборила, то јој нико не би дао.

Слично се догодило и са *Жушом*, Михићевим текстом. Мисли да је улога Жуте једна метафора. Оно на чему је као глумица инсистирала јесте потрага за добрим домаћим текстом.

Има занимљива мисао, које се не сећам да сам игде сусрела: *кад би сви глумци светла нестијали, животи би постали јуститиња, лишена радосности, сазнања, изворишта са којеј се човек најлаја*. Свет без глумаца би био сакат. Своје осећање глуме она предимензионира и даје му космичке обрисе. Прихвата мисао – *ако су писци савести човечанства, онда су глумци његово ојледало*.

Занимљив је њен однос према неуспеху, који подразумева преиспитивање, враћање на узроке пропуштеног, што захтева већу студиозност у приступу улогама. Отуда и њен афинитет према карактерним улогама, што тражи већу студиозност од оне коју глумци поседују, јер лете од улоге до улоге, из медија у медиј ...

Сматра да су за њу најбоље улоге које су између поезије и лудила. У том смислу је Госпава у Симовићевом *Чугу у Шарпану* пресудна за њу као глумицу.

Истиче да је по хороскопском знаку Стрелац, па увек гађа на даљину, понекад и промаши, али сматра да је важно гађати, стално гађати...

* * *

У интервјуима, расутих по разним новинама – дневним, недељним, месечницима старе нам, велике Југославије, у неколико наврата помиње своју жељу за писањем, наглашава да јој је дар за писање и драмски таленат примећен још у школи. Преписка са читаоцима објављена на страницама *ТВ новост*и (1968) сведочи о времену у коме смо били отворени једно према другом, о времену дијалога, срдчности, времену у коме је писање писама било насушна потреба. Данас су се времена променила, траг о нашим препискама остаје скривен у личном електронском облику. За четр-

десет година, вероватно, неће бити ни трага о препискама, о вибрацијама наших душа.

У животу је све у вези, па тако и њен развијени књижевни дар има свој почетак у позним шездесетим годинама, у реткој појави да глумци одговарају на писма читалаца – обожавалаца. У *ТВ новостима*, у току новембра 1968. године, она ревносно одговара својим драгим (непознатим), пријатељима који покушавају да завире у њене стваралачке и, донекле, личне сфере. Оно што се доима као први утисак јесте да је Ружица Сокић спонтана, искрена, језгровита, мудра у тим одговорима. Као да се та комуникација између гледаоца и глумца на сцени пренела на област писања, епистоларну форму, која подразумева лични дотицај и одређену дозу духовне блискости. Најбројнији су млади, ученици, боље рећи ученице, које у себи препознају наговештаје глуме, па се обраћају „тета Ружици“ да им одговори шта значи глума, да ли да крену у драмску секцију, ко јој је муж, да ли је у сродству са наставницом математике која има исто презиме и тако редом.

Ружица Сокић има особен дар откривања најскровитијих делова бића, емпатичног додира с људима.

Показује посебан смисао за језгровита казивања. Њени одговори су кратки:

„Мој муж није сирот кришничар. Сиротији је од мене. Не носим њеово презиме.

Путовала сам у: Пакистан, Индију, Иран, Румунију, Мађарску, Бугарску, Совјетски Савез и САД.

Рођена сам 14. децембра 1934. у Београду. Отац Пећар, мајка Вукосава, једино сам њихово дете.

Удата сам седам година. Немам деце.“

* * *

Ми тужно дописујемо: *преминула у Београду 19. децембра 2013. године.*

При помену њеног имена видим осмех, благи који пресенчи лице и поглед, помало меланхоличан, са тугом у крајичку ока. Смрт је нестварна категорија, синтагма је којом одагнавам неман нестајања, коначних одлазака. И одлазак Ружице Сокић, желим да (по)верујем, њен је повратак у сан у коме пребива глума. Сан је био близак њеном поимању глуме.

„А глума се не може сабићи у логичне оквире. Глума је сан...“

У СВЕТУ ЛУТКАРСКЕ МАГИЈЕ

Позоришне лутка „Пинокио“: израизведбе 1999–2012,
[уредник Игор Бојовић], Позориште лутака „Пинокио“,
Земун 2013. Предговор написао Радомир Путник.

Пред читаоцима се налази обимна књига, можемо је слободно назвати зборником, позоришних текстова, тачније избор од осамнаест драмских текстова писаних за приказивање у Позоришту лутака „Пинокио“, а сакупљених поводом обележавања четрдесетогодишњице његовог успешног рада. Своје место у књизи су пронашли следећи аутори и њихови драмски текстови:

1. Игор Бојовић: *Бајке мој дејиньсѣва, Црвенкаја, Ружно љаче, Љубав Белој медведа, Краљевско ново одело;*
2. Мирјана Ојданић: *Девојка цара надмудрила, Ивица и Марица и ојака сѣарица;*
3. Живомир Јоковић: *Усѣавана лейоѣица;*
4. Синиша Ковачевић: *Бајка о чешљу и виолини;*
5. Бранко Димитријевић: *Куку, Тодоре, Куку, ѣри Тодора, Чаробно кресиво;*
6. Александар Новаковић: *Аладинова чаробна ламѣа;*
7. Татјана Илић: *Снежана и седам љаѣуљака, Мачак у чизмама;*
8. Љубинка Стојановић: *Вук и седам јарића;*
9. Мила Машовић: *Гуливерово љуѣовање;*
10. Милена Деполо: *Церчак и мрав.*

Донекле можемо рећи да је миметичка, позоришна, уметност кренула управо од луткарског подражавања, којим су се хиљадама година пре нове ере покушавали умилостивити богови. Временом, луткарство постаје медијум преко кога се обичан човек обрачунава, не само с вишим силама, већ и с владарима и сваким обликом власти коју сматра неприхватљивом. Ово је омогућено из простог разлога – лутка није човек и дозвољено јој је да „каже“ шта пожели. Осим овога, луткарске представе су биле уобичајена забава пучанства на вашарима и уличним светковинама. С наступањем романтизма и развојем грађанског сталежа, мења се и однос према луткарству. Из представа се избацују вулгарности, а само луткарско позориште почиње своју активност усмеравати првенствено ка децјој публици.

Зашто је луткарско позориште корисно савременом детету?

Директни контакт између пошилаоца поруке (глумца) и њеног примаоца (гледаоца) данас је сачуван једино у позоришту. Неговање овог контакта доводи до духовног развоја личности, али и до развоја: естетског осећаја, дубоке емоције, емпатије, критичког расуђивања... У позоришту је још увек сачуван својеврсни подстицај на размишљање и машту. С друге стране, лутка је предмет за игру, а дете знања лакше усваја кроз игру. Лутка је и предмет с којим се дете лако идентификује па је погодна за пролажење кроз разне проблеме и психичка стања (дете лакше изражава и проживљава своје страхове и дилеме, спознаје свет око себе).

Како истиче Радомир Путник у предговору књиге *Позоришта лутака „Пиноккио“: израишведбе 1999–2012*, својства која луткарска представа треба да поседује су: „елементи дидактике, сазнајно-васпитни квалитети, чиниоци увођења детета у систем културе и етичких вредности и континуитета традиције националне културе и језика, као и спремност извођача да све побројане саставнице обједини у сценску илузију коју ће истовремено и да демистификује“. Осим овога, Путник наглашава да игра у луткарској представи мора бити „истинита и прожета племенитом сценском емоцијом“. Проналазећи да побројаних осамнаест драмских текстова припада књижевном облику бајке, он даје тумачење појма бајке од написа Вука Стефановића Карацића из 1853 – да су бајке оне приче „у којима се приповедају којекаква чудеса што не може бити“, преко теорија Леви-Строса, Пропа, Мелетинског, Бетелхајма, Гремса и Холбека, закључујући да савремена семиологија повезује митолошку основу бајке са прозним казивањем уопште. Закључујући значење термина бајка, Путник истиче да су оне „израз културе у којима су сакупљене“ и да припадају „комплетној историји цивилизације“.

У наставку Предговора, Радомир Путник коментарише бајке с репертоара Позоришта лутака „Пиноккио“ и примећује да им је прва ознака – савременост, односно митске основе и већ познати сижеи који су приказани на начин доступан савременом детету. Равнотежу пренаглашеној патетици аутори проналазе кроз уградњу „лековите ироније“ у своје драмске текстове. Поред овога, ређају се и: лексичка богатства комада, диригована дидактика – неизбежна и неопходна поука коју би требало да садржи драмски текст за децу, дезилузионизам представе који се поступно изграђује кроз хуморни и иронични отклон од познатог предлошка. Ипак, најзначајније од свега јесте да детету-гледаоцу сви поменути аутори прилазе као одраслом гледаоцу, потпуно поштујући његову моћ здравог расуђивања и прихватања сценског збивања, без додатних објашњења и непотребних китњастих додатака литератури за децу уопште.

Као водећи драмски писац за децу истиче се Игор Бојовић, који је у књизи представљен с пет драмских текстова. Путник истиче да у својим драмским текстовима, Бојовић прихвата грађу наших и светских бајки, али их „трансформише у хуморно-иронијске сценске слике које, ослоњене на врцаве и питке сонгове, изнова граде бајку дајући јој нове асоцијативне токове и отварајући другачије могућности тумачења или разумевања основне приче“.

Бранко Димитријевић појављује се с три представе, од којих су две посвећене заборављеном националном јунаку Тодору, из такође заборављених луткарских представа *Куку Тодоре*, где је Тодор могао на крајње симпатичан начин, кроз језик

близак плебсу, да изражава своје виђење света који га окружује, изигравајући простодушно наивчину који ствари окреће у своју корист кад год је то могуће.

С две драме у књизи, заступљена је Мирјана Ојданић. У *Ивици и Марици* и *ојој сјарици*, она варира мотив познате бајке, доводећи Ивицу и Марицу у тинејџерски узраст, чиме већ указује на аутентичан отклон од познатог предлошка. Насупрот „критичном“ добу главних актера, ауторка поставља Вештицу – припадницу скинхедса. Поред овога, у стилу савремене проблематике, уведени су инертни отац и мајка заокупљена пословним успехом.

Живомир Јоковић прави *Усјавану лейошцу* у коју укључује и гледаоце, постављајући им питања, чиме децу суптилно увлачи у драмску игру, правећи од њих својеврсне савезнике.

Синиша Ковачевић представља се са својим, до сада, јединим драмским текстом за децу *Бајка о чешљу и виолини*. Ни овде он не одступа од своје поетике – приказа сурове стварности, па кроз имена ликова већ указује на њихове животне улоге. Тако пред гледаоца поставља зеленашицу Глобалију, која у месту Лучици уништава живот и љубав девојци Дивни и младићу Развигору. Истрајност у љубави и поверењу младог пара ипак ће успети да превазиђе све недаће. Радомир Путник истиче да је то „једина нова бајка, драмски текст који је у целисти аутентичан“.

Нижу се и занимљиве драме аутора Татјане Илић, Љубинке Стојановић, Миле Машовић и Александра Новаковића. Када бисмо тражили својеврсни мото свих драма у овој књизи-зборнику, то би свакако били стихови које Милена Деполо исписује у својој драми *Церчак и мрав*: „Само ради то што најбоље знаш / Најбоље од себе мораш да даш / Само ради то што најбоље знаш / Не дозволи себи да се предаш“. С оваквом идејом упућеном најмлађој позоришној публици, као да се жели вратити на прави колосек, уз приметан циљ да се изграђује здраво и постојано поколење будућности. У том духу свој предговор завршава и Радомир Путник, наглашавајући „Позориште лутака ‘Пинокио’ један је од малобројних српских театара који има не само јасну идеју о себи већ и о својој мисији, коју успешно остварује скоро четири деценије“.

Зборник се завршава побројавањем аутора чији су радови објављени, уз осврт на њихов комплетан опус.

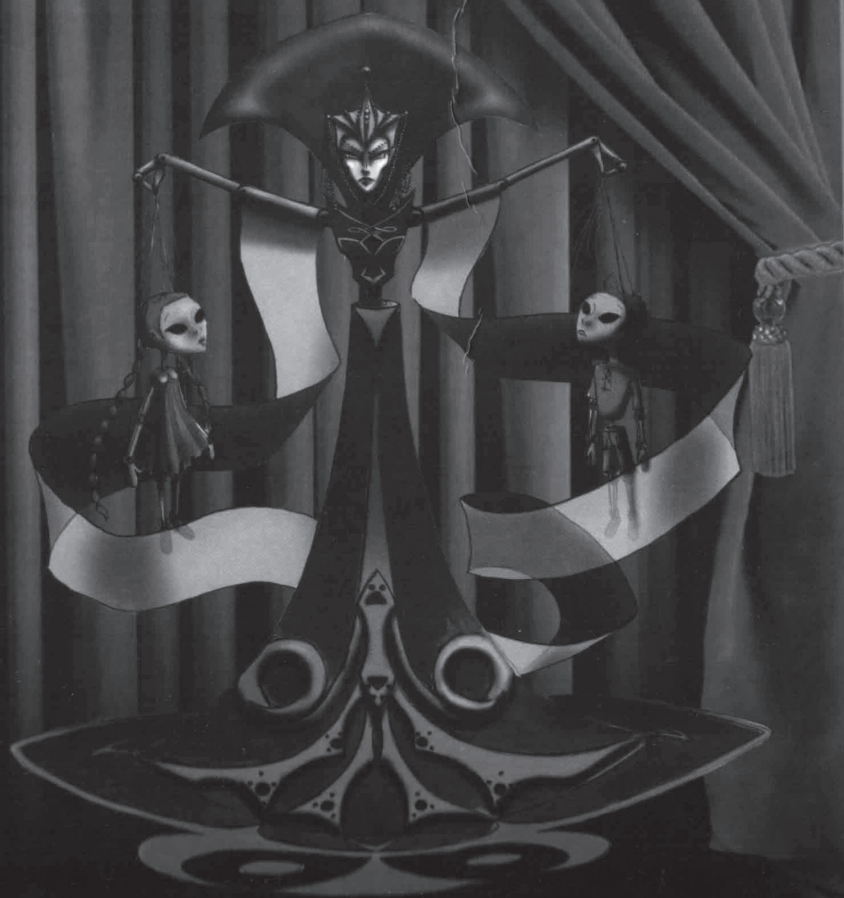
Оно што се не сме изоставити јесте чињеница да се на једном месту нашла завидна и занимљива збирка од осамнаест драмских текстова за децу. Лепа збирка која има шта да пружи сваком ко жели да се позабави децом драмском књижевношћу или да нађе идеју за неку нову драмску игру.

Ивана Ићаић Појовић
Универзитет у Новом Саду,
Висока школа струковних студија за образовање васпитача

Pozorište lutaka "Pinokio"

PRAIZVEDBE

1999 - 2012



ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аверинцев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Аверинцев) 95, 100
 Адамов, Артур (Arthur Adamov) 226
 Адамс, Гибсон (Gibson Adams) 156
 Адорно, Теодор (Theodor W. Adorno) 74
 Азањац, Светлана 12
 Анђелковић, Сава 81, 83, 85, 86, 87
 Анисимова, Нина 174
 Анић, Шиме 38
 Антешевић, Небојша 33–60
 Антић, Мирослав 227
 Апија, Адолф (Adolphe Appia) 45
 Арађански Рајков, Маја 220
 Архангелски, А. 206
 Атаљанц, Ашхен 180
 Атанасију, Микаеле 175
 Атанасов, В. 15, 21
 Атанасовски, Петре 21

 Бабиак, Михал (Mihal Babiak) 25–32
 Бабић, Константин 187
 Бабушка, Михаи 180
 Бајрон, Лорд Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 96
 Бајшански, Милан 124, 125
 Баланшин, Жорж (George Balanchine) 178, 180
 Бандур, Божена 127
 Барановић, Крешимир 176, 188
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 112, 113
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 176, 188
 Беголи, Зоја 176
 Бежар, Морис (Maurice Bejart) 179
 Безић, Јерко 20
 Бејнс, Ентони (Anthony Baines) 21

 Бели, Андреј (Andrei Bely) 73–80
 Бельски, Владимир Иванович (Владимир Иванович Бельский) 124, 125
 Бењамин, Валтер (Walter Benjamin) 28, 29, 31
 Бетелхајм, Бруно (Bruno Bettelheim) 232
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 127, 177, 187, 188
 Бизе, Жорж (Georges Bizet) 174, 178, 179, 183, 189
 Бијелић, Милица 177
 Билов, Ханс фон (Hans Guido von Bülow) 115
 Бингулац, Петар 196
 Бихнер, Георг (Georg Büchner) 226
 Бјегојевић, Јованка 174, 177
 Благојевић, Десимир 166
 Блажек, Драгутин 135
 Богдановић, Димитрије 216, 217, 218
 Божовић, Саша 227
 Бојовић, Игор 231–233
 Болдин, Драгутин 179
 Бородин, Александар Порфиревич (Александр Порфирьевич Бородин) 125
 Боскет, Тири (Thierry Bosquet) 42
 Бошковић, Веселин 12
 Бошковић, Романа 36, 37, 39
 Бошкоћевић, Миладин 12
 Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 127
 Бранбергер, Јан (Jan Branberger) 122
 Братуш, Лав 184
 Бремзе, Петер (Peter Brömse) 10, 11, 14
 Брјусов, Валериј (Валерий Брюсов) 157
 Броз, Јосип Тито 111

 Вагнер, Меике (Meike Wagner) 159

- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 115, 127
- Вајнгарт, Јулија (Julia Vaingurt) 158, 159, 161
- Вајтхед, Алферд Норт (Alfred North Whitehead) 50
- Вангелис, Папатанасиу (Evangelos Odysseas Papathanassiou) 182, 185, 189
- Варићак, Маја 186
- Васиљевић, Миодраг 11, 12
- Васић, Александар 119–132
- Ваулин, Александар 125
- Ведрал, Вацлав (Václav Vedral) 126, 128
- Вернан, Жан-Пјер (Jean-Pierre Vernant) 155
- Веселиновић Хофман, Мирјана 61–72, 211
- Весњин, Александар 35
- Вивалди, Антонио (Antonio Lucio Vivaldi) 176, 188
- Видаковић, Милован 85
- Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams) 40
- Винавер, Станислав 94, 166
- Витезовић, Милован 85
- Витрак, Роже 226
- Влаховић, Митар 15
- Волкановски, Мило 185
- Вомачка, Болеслав (Boleslav Vomáčka) 125
- Вујаклија, Милан 38
- Вујић, Ивана 183
- Вујић, Јоаким 224
- Вукашиновић, Владимир 218
- Вукдраговић, Михаило 125
- Вукићевић, Соња 177
- Вукосављевић, Петар Д. 21
- Вуловић, Светислав 94
- Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 75, 229
- Вучић, Радомир 176
- Вучковић, Војислав 125
- Гавриловић, Зоран 95
- Гаврић, Горан 153–164
- Гајдош, Јулијус (Július, Gajdoš) 29
- Генадије, јеромонах 217
- Герман, епископ 216
- Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 154
- Глинка, Михаил Иванович (Михаил Иванович Глинка) 127
- Гогољ, Николај Васиљевић (Микола Васиљовић Гогољ) 86
- Гојковић, Андријана 14, 15, 18
- Гомбрович, Витолд (Witold Marian Gombrowicz) 226
- Горецки, Хенрик (Henryk Górecki) 47
- Горски, Александра 177, 182
- Горуновић, Гордана 19
- Грабовац, Симон 182
- Грачев, П. 128
- Греј, Камила (Camila Grey) 34, 35
- Гремс 232
- Гречанинов, Александар Тихонович (Александр Тихонович Гречанинов) 206
- Грицкат Радуловић, Ирена 82
- Грицкат, Зинаида Григорјевна (Зинаида Григорјевна Грицкат) 124, 125
- Грња, Маја 182
- Грос, Кенет (Kenneth Gross) 154, 158
- Готовски, Јержи (Jerzy Grotowski) 29
- Грујић, Никанор 196
- Грујић, Радослав 219, 220
- Данкан, Изадора (Angela Isadora Duncan) 179
- Данто, Артур (Artur C. Danto) 38
- Даргомижски, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Даргомижский) 124
- Дарел, Питер (Peter Darrell) 175
- Даутовски, Драган 13
- Дворжак, Антоњин (Antonín Leopold Dvořák) 125, 178, 186, 189, 190
- Де Ман, Пол (Paul de Man) 155
- Девих, Драгослав 11, 15, 18, 19
- Дедогрјук, О. 182
- Денић, Александар 45, 48
- Деполо, Милена 231, 233
- Деретић, Јован 94
- Дивјаковић, Стеван 189
- Димитријевић, Бранко 231, 232
- Димитријевић, Иван 184
- Динев, Петар 203
- Динуловић, Радивоје 36, 37, 39, 40, 41

- Докмановић, Јасминка 12
 Домовић, Желимир 38
 Драгичевић, Душка 183, 184
 Драгичевић, М. 183
 Драгутиновић, Бранко М. 124
 Дугалић, Деса 226
 Дунђерски, Ленка 93–102
- Ђаја, Милка 128
 Ђаковац, Дејан 13
 Ђаковић, Богдан 201–214
 Ђоковић, Милан 81
 Ђорђевић, Вишња 178
 Ђорђевић, Владимир 10, 13, 14, 17
 Ђурић Клајн, Стана 125, 196
 Ђуричић, Драгољуб 184, 189
- Еко, Умберто (Umberto Eco) 51
 Елгар, Едвард (Edward William Elgar) 184, 189
 Енквист, Пер Улов (Per Olov Enquist) 226
 Ерић, Зоран 176, 177, 188, 189
- Жене, Жан (Jean Genet) 226, 229
 Живковић, Миленко 201, 204, 210, 213
 Жироду, Жан (Jean Giraudoux) 224
- Зајцев, Милица 173–190
 Закић, Мирјана 9–24
 Зеви, Бруно (Bruno Zevi) 43
 Зорић, Милена С. 81–92
 Зоркић, Ђорђе 11
- Ибзен, Хенрик (Henrik Johan Ibsen) 44, 166, 226
 Иванов, Лев Иванович (Лев Иванович Иванов) 186
 Ивановић, Тамара 183
 Ивић, Павле 82, 83
 Игњатов Поповић, Ивана 165–172, 231–233
 Иго, Виктор (Victor Marie Hugo) 96
 Илијин, Милица 11
 Илић, Александар 186
 Илић, Војислав 202, 203
 Илић, Миодраг 228
 Илић, Татјана 231, 233
 Иманић, Далија 184, 185
 Исаковић, Антоније 229
- Јаковљевић, Андрија 217
- Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 207
 Јанковић, Владета 95
 Јанковић, Даница 16, 18
 Јанковић, Љубица 16, 18
 Јанковић, Павле 85
 Јаћимовић, Војислав 177
 Јахимецки, Зђислав (Zdzisław Jachim-
 esky) 122, 123
 Јерковић, Вера 216, 220
 Јефтић, И. 187
 Јирак, Карел Болеслав (Karel Boleslav
 Jiráek) 122
 Јовановић, Божана 181, 184
 Јовановић, Гордана 83
 Јовановић, Драгана В. 133–152
 Јовановић, Зоран Т. 228
 Јовановић, Јелена 9–24
 Јоковић, Живомир 231, 233
 Јоксимовић, Божидар 201, 213
 Јоксимовић, Жељко 22
 Јордан, Олга 174, 182
 Јофа, Роланд (Roland Joffé) 40
 Јурковски, Хенрик (Henryk Zdzisław Jur-
 kowski) 157
- Кадијевић, Александар 43
 Кајганић, Милица 135
 Какридис, Фанис (Φάνης Κακριδης) 100
 Канусо, Николе (Nichole Canuso) 50
 Кара-Пешић, Ана 61
 Карасек, Јосиф 95
 Карацић, Вук Стефановић 82, 85, 196, 232
 Касаткин, Денис 189
 Кастаљски, А. 206
 Касторф, Франк (Frank Castorf) 45
 Катић, Мила 173
 Каџић, Драгољуб 16
 Кашић, Јован 82
 Кирсанова, Нина 173, 174
 Клаић, Братољуб 82, 84
 Клаић, Никола 38
 Клајст, Хајнрих фон (Heinrich von Kleist) 155
 Клаурен, Хајнрих (Heinrich Clauren) 89
 Кличкова, Вера 14, 15, 18
 Клодел, Пол (Paul Claudel) 158
 Ковачевић, Маја 179
 Ковачевић, Милош 95, 101

- Ковачевић Црњански, Оливера 182
Ковачевић, Синиша 231, 233
Ковачић, Анта 103, 104, 106, 107, 109, 113, 114, 117, 118
Козма Македонац 216
Кокић, Ј. 183
Коларов, Д. 183
Коларов, Миле 18
Колунџија, Радмила 210
Комадина, Небојша 225
Кондеми, Хозе Марија (Jose Maria Conde-mi) 42
Константиновић, Зоран 113
Коњовић, Петар 126, 127, 133–152, 176, 183, 187, 189, 193, 202, 203, 204, 206, 207, 208
Костић, Вера 178
Костић, Ђорђе С. 191–200
Костић, Лаза 93–102
Костјуков, Константин 180, 183, 184, 185
Котарбињски, Тадеуш (Tadeusz Kotarbiński) 160, 162
Коцебу, Август Фридрих фон (August Friedrich Ferdinand von Kotzebue) 89
Кошничар, Софија М. 103–118
Крег, Едвард Гордон (Edward Craig) 157
Крез, Серж (Serge Creuz) 57
Крлежа, Мирослав 44, 166
Крмпотић, Весна 227
Крчмар, Весна 223–230
Кубелик, Јан (Jan Kubelík) 128
Кулишић, Шпиро 15, 16, 19
Кумисников, Абдурахман 174
- Лав Премудри 218
Ладичорбић, Борис 185
Лајбман, Роберт (Robert Leibman) 11
Ламетри, Жилијен Офреј де (Julien Offray de La Mettrie) 156
Лампе, Г. В. Х. (G. W. H. Lampe) 100
Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 232
Лесковац, Милена 38
Лешић, Јосип 83, 85
Линин, Александар 13, 14, 17, 18
Лист, Франц (Franz Liszt) 127
Лич, Роберт (Robert Leach) 158, 161
Лобачевска, Стефања 122
- Логунов, Анастасија 173
Логунов, Владимир 173–190
Лојд, Ценевив (Genevieve Loyd) 75
Луисоти, Никола (Nicola Luisotti) 42
Лукатели, Иванка 176, 177
Лукић, Мирослав 227
Луначарски, Анатолиј Васильевич (Анатолий Васильевич Луначарский) 125, 126
Лунге, Николае 203
- Љермонтов, Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов) 96
- Магазиновић, Магдалена Мага 183, 194
Магалов, Никита Дмитријевич (Никита Дмитриевич Магалов) 128
Максимовић, Борис 181, 184
Малер, Густав (Gustav Mahler) 176, 185, 188, 189
Малити, Ева (Eva Maliti) 74, 75, 78
Мано Зиси, Ђорђе 217
Манојловић, Коста П. 121, 166, 203, 206, 214
Марија Терезија 170
Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 156
Маринковић, Јосиф 208, 209, 211
Марић, Јулио 186, 190
Марјановић, Злата 11
Марковић, Весна О. 93–102
Марковић, Загорка 11
Марковић, Татјана 197
Маркузе, Сибил (Marcuse, Sybil) 21
Мармонтел, Жан Франсоа (Jean-François Marmontel) 89
Масура, Нађа Линин (Nadja Linnine Masura) 157
Мађашик, Андреј (Andrej Maťašik) 27, 30
Маус, Дерек (Derek Maus) 76
Мацушима, Маико (Maiko Matsushima) 50
Машовић, Мила 231, 233
Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Эмильевич Всеволод Мейерхольд) 34, 35, 157, 158, 160
Мелетински, Елеазар Мојсејевич (Елеазар Моисеевич Мелетинский) 232
Мељник, Владимир 180

- Мериме, Проспер (Prosper Mérimée) 178, 179
- Мијач, Дејан 226
- Милановић, Биљана 212
- Миленковић, Владимир 50
- Милијић, Бранислава 211
- Миличић, Сибе 166
- Миловановић, С. 183
- Милојевић, Милоје 14, 121, 122, 123, 124, 131, 201, 204, 206, 207, 208, 213, 214
- Милосављевић, Душан 188
- Милошевић, Владо 202, 210, 213
- Милошевић, Предраг 126, 127
- Милутиновић, Зоран 83
- Миљковић, Бранислав 81
- Минкус, Лидовик 177, 189
- Мисаиловић, Миленко 33, 42, 43, 44, 45, 46
- Мисе, Алфред де (Musset, Alfred de) 96
- Митровић, Радош 73–80
- Михаило, митрополит 195
- Михић, Гордан 226, 229
- Мичел, Бил (Bill Mitchell) 54
- Младеновић, Александар 82, 85
- Младеновић, Балша 165, 166, 167, 172
- Младеновић, Ранко 165–172
- Мокрањац, Стеван Стојановић 134, 135, 136, 137, 146, 188, 191–200, 201–214
- Мопасан, Ги де (Henry René Albert Guy de Maupassant) 39
- Муди, Иван (Ivan Moody) 203
- Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 124, 125, 126, 207
- Недић, Љубомир 94
- Неједли, Здењек (Zdeněk Nejedlý) 122, 123
- Ненадовић, Љубомир 85
- Нижински, Вацлав Фомич (Вацлав Фомич Нижинский) 180, 189
- Николић, Милош 12, 22
- Николић, Предраг 187
- Николић, Тијана 10, 14
- Ниче, Фридрих Вилхелм (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 29
- Новак, Вићеслав (Vítězslav Novák) 127
- Новаковић, Александар 231, 233
- Новалис (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 96
- Нушић, Бранислав 44, 166, 192, 226
- Њевјадомски, Станислав (Stanisław Niwiadomski) 123
- Обрадовић, Доситеј 82, 83, 85, 94
- Одавић, Мирјана 38
- Ојданић, Мирјана 231, 233
- Олби, Едвард (Edward Albee) 226
- Олћан, Олга 183
- Ораић Толић, Дубравка 113
- Орлов, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Орлов) 128
- Орф, Карл (Carl Orff) 179, 189
- Орфелин, Захарија 85
- Охлопков, Николај Павлович (Николай Павлович Охлопков) 35
- Павић, Милорад 216
- Павловић, А. 183
- Павловић, Јеремија 14, 18
- Павловић, Миодраг 95, 197
- Павловић, Теодор 117
- Падеревски, Игнац Јан (Ignacy Jan Paderewski) 123, 125
- Пајић, Миленко 97
- Пандур, Томаз (Tomaz Pandur) 47
- Парлић, Димитрије 174, 175
- Паска, Роман 155, 159
- Пекић, Борислав 226
- Пено, Весна 215–222
- Первић, Мухарем 227
- Перић, Ђорђе 192, 195
- Перковић, Ивана 133, 202, 203, 204, 205
- Петипа, Маријус (Victor Marius Alphonse Petipa) 177, 181, 182, 186, 187
- Петровић Ђирић, Катарина 56
- Петровић, Вељко 94
- Петровић, Даница 202, 205, 217
- Петровић, Н. 192
- Петровић, Р. 11
- Пешић, Љиљана 11
- Пилипенко, Лидија 176
- Пинтер, Харолд (Harold Pinter) 226
- Пирсон, Мајк (Mike Pearson) 54
- Подгајецки, Владимир (Владимир Подгаецкий) 124, 125
- Покорни, Темира 176

- Полић, Лепуш 103–104, 106–107, 108–111, 113–118
- Понкијели, Амилкаре (Amilcare Ponchielli) 127
- Поповић, Александар 224, 225
- Поповић, Атанасије 196
- Поповић, Богдан 94, 95
- Поповић, Бранка 73, 76, 77, 78, 79, 80
- Поповић, Вања 179
- Поповић, Јован Стерија 81–92, 224, 225
- Поповић, Марица 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118
- Поповић, Младен 180, 189
- Поповић, Тања 183
- Прамподини, Енрико (Enrico Prampolini) 157
- Пребил, Жарко 175
- Предић, Марија 194
- Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Яковлевич Пропп) 232
- Протић, Миодраг Б. 211
- Пруст, Марсел (Marcel Proust) 75
- Путник, Јован – Бага 227, 229
- Путник, Радомир 231–233
- Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 96, 126
- Равел, Морис (Joseph-Maurice Ravel) 179, 189
- Радивојевић, Југ 48
- Радин, Ана 84
- Радичевић, Бранко 96
- Радовић, Миодраг 112
- Радочић, Ђорђе Сп. 217
- Радоњић, Мирослав 81
- Радошевић, Аника 186, 190
- Рајачић, Јосиф 196
- Рајевски, прота 192
- Рајић, Јован 85
- Ракитић, Слободан 95
- Ракочевић, Селена 11
- Ранковић, Зоран 218
- Рахмањин, Сергеј Васильевич (Сергей Васильевич Рахманинов) 206
- Реџић, Славица 12
- Римски-Корсаков, Андреј Николајевич (Андрей Николаевич Римский-Корсаков) 128
- Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 124, 125
- Рогановић, Милорад 13
- Ромчевић, Небојша 81, 83, 84, 87, 88, 225, 226
- Ружевић, Тадеуш 226
- Ружић, Жарко 98
- Русел, Рајмон (Raymond Russell) 51
- Савић Ребац, Аница 94
- Савковић, Роналд (Ronald Savkovic) 47
- Сакс, Курт (Curt Sachs) 20
- Салијевић, Јонус 14
- Самазељ, Густав (Gustave Samazeuilh) 125
- Секулић, Александра 76
- Секулић, Исидора 94
- Селимовић, Меша 44
- Сервантес, Мигуел (Miguel de Cervantes Saavedra) 89
- Сибелијус, Јан 176, 188
- Сигел, Харолд Б. (Harold B. Segel) 157
- Сикимић, Биљана 12
- Симић, Гордана 177
- Симић, Душан 176
- Симић, Крунислав 177
- Симовић, Љубомир 81, 225, 229
- Симојловић, Слободан 12
- Симоновски, Методије 14, 18
- Сифниос, Душка 185
- Скерлић, Јован 94
- Скрјабин, Александар Николајевич (Александр Николаевич Скрябин) 124
- Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 123, 125, 126
- Смирнов, Дмитриј Алексејевич (Дмитрий Алексеевич Смирнов) 123, 124, 131
- Сокић, Вукосава 230
- Сокић, Петар 230
- Сокић, Ружица 223–230
- Соколова, Ана 179
- Соловјев, Александар Васильевич (Александр Васильевич Соловьёв) 124, 125
- Стаматакос, Ј. (Ι. Σταμάτακος) 93
- Станисављевић, Вукашин 204
- Станишић, Исидора 185

- Станковић (Ранковић), Сања 13
 Станковић, Корнелије 191–200
 Станковић, Милош 182
 Станковић, Радоман 218
 Стејић 227
 Стефановић, Ивана 61–72
 Стивенсона, Р. Л. 184
 Стијовић, Светозар 83
 Стимел, Георг (Georg Stimmel) 75
 Стојадиновић, Милица Српкиња 193
 Стојановић, Љубинка 231, 233
 Стојановић, Мирољуб М. 87
 Стојановић, Петар 208
 Стојиљковић, Дејан 48
 Стојков, Стојан 185, 189
 Стојковић, Боривоје С. 165
 Стојковић, Сретен 194, 195
 Стокић, Жанка 225, 228
 Стопард, Том (Tom Stoppard) 226
 Сторожук, Оксана 182
 Стриндберг, Аугуст (August Strindberg) 61–72, 166
 Суботин Голубовић, Татјана 216
 Суботић, Јован 193
 Суботић, Љиљана 81, 82, 83
 Сук, Јозеф (Josef Suk) 125, 126, 127

 Табачки, Миодраг 179
 Таиров, Александар Јаковљевич (Александр Яковлевич Таиров) 34
 Тајчевић, Марко 201, 206, 208, 209, 210, 213, 214
 Тамер, Ентони (Anthony Tammer) 10, 14, 15, 17, 18, 19
 Тешча, Константин 178, 184
 Тифани, Данијел Њутон (Daniel Newton Tiffany) 155
 Тодевски, Киро 14, 15, 17, 18, 19, 21
 Тодоровић, Стева 196
 Токин, Милан 166
 Томановић, Ранко 177
 Томас, Пол Луис (Paul-Louis Thomas) 81
 Томашевић, Катарина 205, 207, 208, 209, 210
 Томић, Катарина 12
 Топаловић, Мита 205
 Травањ, Јован 201, 213
 Траиловић, Мира 224, 226, 227
 Треруп, Бирте (Birthe Traerup) 12

 Трифуновић, Ђорђе 217
 Трифуновић, Никола 197
 Трнинић, Душан 175, 176
 Тумарић, Љиљана 83
 Турлаков, Слободан 124

 Ујевић, Тин 166

 Ферати, породица 17
 Ферати, Ислам 17
 Ферати, Лиман 17
 Ферати, Сахит 17
 Финк, Хилари (Hilary Fink) 73
 Финци, Ели 224
 Флоренски, Павел Александрович (Павел Александрович Флоренский) 78
 Форман, Милош (Jan Tomáš Forman) 30
 Фремpton, Кенет (Kenneth Frampton) 34

 Хајдук Вељко 194
 Хајне, Хајнрих (Heinrich Heine) 111, 112, 113
 Ханслик, Едуард (Eduard Hanslick) 127
 Хауард, Памела (Pamela Howard) 36
 Хачатуријан, Арам 176, 177, 189
 Хациманов, Васил 14, 15, 16, 17, 18, 21
 Хелферт, Владимир (Vladimir Helfert) 123, 127
 Херити, Питер (Peter Herrity) 82, 84
 Хецел, Ерих 38
 Холбек, Фердинанд (Ferdinand Holböck) 232
 Христић, Јован 43, 52, 87
 Христић, Стеван 201, 206, 208, 209, 210, 213, 214
 Христов, Добри 203
 Хубик, Станислав (Stanislav Hubík) 25, 26, 28, 31
 Хутер, Јозеф (Josef Huter) 122

 Цакић, Срђан 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 57
 Цветковић, Ирена 83
 Цепенков, Марко 13
 Црвчанин, Миљивоје 201, 210, 211, 213, 214
 Црнчевић, Брана 226
 Црњански, Милош 103–118, 166
 Чајковски, Петер Иљич (Петр Ильич Чайковский) 124, 125, 127, 180, 181, 183, 186, 189, 190, 206

- Чапек, Карел (Karel Čapek) 157
 Чесноков, Павел Григорјевич (Павел Григорьевич Чесноков) 206
 Честертон, Гилберт Кит (Gilbert Keith Chesterton) 35
 Чехов, Антон Павлович 34, 39, 44, 45, 52
 Чиреску, Јован 203
 Чоке, Јохан Хајнрих (Johann Heinrich Daniel Zschokke) 89
 Чуми, Бернард (Bernard Tschumi) 37
 Џојс, Џејмс (James Joyce) 74
 Шантић, Јелена 174, 177, 187
 Шварц, Рикард 121
 Шекнер, Ричард 51
 Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 94
 Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 96
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 89
 Шимановски, Карол (Karol Szymanowski) 125
 Шимић, Бранко 166
 Шин, Мајкл (Michael Sheen) 54
 Шипић, Соња 12
 Ширс, Овен (Owen Sheers) 54
 Ширшоу, Скот Катлер (Scott Cutler Shershow) 157
 Шлемер, Оскар 51
 Шопен, Фредерик Франсоа (Frédéric François Chopin) 123
 Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 183, 189
 Шуваковић, Мишко 36, 38, 43, 49, 51, 52, 55, 56
 Шуман, Роберт (Robert Schumann) 127
 Шурев, Ангел 181, 184
 Шчедрин, Родион Константинович (Родион Константинович Щедрин) 178, 179, 183, 189

Регистар сачинила
Таијана 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 наредба и Циљирана литература* 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-бело 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.

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 одштапаног 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.

Бібліоґрафска ґаренїеза

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 објавио 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 напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. <i>Српски језички приручник</i> . 4. изд. Београд: Бео- градска књига, 2007.
-----------------------------	-------------------------------	--

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразира, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, презет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана литература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана литература наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

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 развијку: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском писању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресав (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске публикације са више издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, Несиба. *Руске изабелице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак 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. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21.12.2004: 5.

Монојрафска јубликација досјујна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилој у серијској јубликацији досјујан 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 досјујан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

Мирјана Веселиновић Хофман
Богдан Ђаковић
Зоран Ђерић
Зоран Т. Јовановић
Каталин Каич
Сања Лазаревић Радак
Мелита Милин
Ивана Перковић
Даница Петровић
Тијана Поповић Млађеновић
Мирослав Радоњић
Душан Рњак
Татјана Суботић Голубовић
Катарина Томашевић
Ирена Шпадијер

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. 50/2014 закључило 17. VI 2014.

За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводаца за енглески језик: Биљана Радић Бојанић

Лектор и коректор: Татјана 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,
Министарство културе и информисања Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање