МАТИЦА СРПСКА
1826

ISSN 0352-9738

MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

53

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 KRAJIŠNIK, 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
2015

ISSN 0352-9738

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

53

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 КРАЈИШНИК
(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
2015

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 АНА РАШКОВИЋ
Мало вечерње из Службе Светом Сави у руским неумским рукописима од XVI до XIX века: Стихира-славник на *Господи возвах* 9
ANA RAŠKOVIĆ, Ph.D.
Small Vespers from the Service to Saint Sava in Russian Neumatic Manuscripts from 16th to 19th Century: Sticheron-Doxastikon on *Lord*, *I Have Cried* (*Κύριε Ἔξέκραξα)* 32

Др ИВАНА ПЕРКОВИЋ и др БИЉАНА МАНДИЋ
Парадигма усмено/писано и педагогија црквеног појања у српским богословским школама 33
IVANA PERKOVIĆ, Ph.D. and BILJANA MANDIĆ, Ph.D.
Spoken/Written Paradigm and Pedagogy of the Church Chants in Serbian Seminary Schools. 49

Мср ИВАНА МИЉАК
Кинематографско-теоријски рад Бошка Токина 51
IVANA MILJAK, MA
Cinematography Theory Works of Boško Tokin 64

Др ДРАГАН СТОЈМЕНОВИЋ
Утицај ексцентризма на стварање фабрике ексцентричног глумца – ФЕКС. 65
DRAGAN STOJMENOVIĆ, Ph.D.
Influence of Eccentricism on the Creation of The Factory of the Eccentric Actor – FEKS. 73

Мср СЕНКА ТОМИЋ
Прошлост и будућност продукције омнибус филмова у светској, европској и српској кинематографији 75
SENKA TOMIĆ, MA
The Past and the Future of the Omnibus Film Production in Global, European and Serbian Cinematography 92

Др СОФИЈА КОШНИЧАР и др КСЕНИЈА КАРАПАВЛОВИЋ
Плесна еротика и сценске уметности у светлу семиотике културе – II део – Дуетни, паровни мушко–женски плес 93
SOFIJA KOŠNIČAR, Ph.D. and KSENIJA KARAPAVLOVIĆ, Ph.D.
Eroticism of Dance and Scenic Arts in the Light of Semiotic Culture – Part Two – Duet, Male-Female Pair Dances 108

Мср НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ
Сценографски итинерери *Прстена Нибелунга*: Тексас – Њујорк *via* Баку – Берлин 109
NEBOJŠA ANTEŠEVIĆ, MA
Scenographic Itinerary of *The Ring of The Nibelung*: Texas – New York *Via* Baku – Berlin. 136

ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА

ДАВОРИН ЈЕНКО (1835–1914)
100 година од смрти и 180 година од рођења

ТИХОМИР ОСТОЈИЋ
150 година од рођења

ИСИДОР БАЈИЋ
100 година од смрти

ON THE OCCASION OF A JUBILEE

DAVORIN JENKO
100 years since his death and 180 years since his birth

TIHOMIR OSTOJIĆ
150 years since his birth

ISIDOR BAJIĆ
100 years since his death

Др ЈЕЛИЦА СТЕВАНОВИЋ
Словенац – утемељитељ српске сценске музике 139
JELICA STEVANOVIĆ, Ph.D.
A Slovenian – Founder of Serbian Stage Music 165

Мср МАРИНА МАРКОВИЋ и Мср МИЛИЦА АНДРЕЈЕВИЋ
Из заоставштине др Рајка Л. Веселиновића: о Тихомиру Остојићу и Остојићеву 167
MARINA MARKOVIĆ, MA and MILICA ANDREJEVIĆ, MA
From Dr Rajko L. Veselinović's Legacy: On Tihomir Ostojić and Ostojićevo 176

Мср ДАНИЈЕЛА КЛИЧКОВИЋ
Исидор Бајић: културни мисионар и музички просветитељ 177
DANIJELA KLIČKOVIĆ, MA
Isidor Bajić: Cultural Missionary and Beacon of Music 189

Др СРЂАН АТАНАСОВСКИ
Исидор Бајић и Стара Србија. 191
Dr SRĐAN ATANASOVSKI
Isidor Bajić and Old Serbia. 208

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Dr JADWIGA SOBCZAK
Tadeusz Różewicz i Peter Vujiczy – historia jednej przyjaźni 211
Др ЈАДВИГА СОБЧАК
Тадеуш Ружевич и Петар Вујичић – историја једног пријатељства . . 284
Dr JADWIGA SOBCZAK
Tadeusz Różewicz and Petar Vujičić – a history of a friendship 285

Др ВЕСНА КРЧМАР
Академско позориште „Промена“ Академије уметности Нови Сад. . 287
VESNA KRČMAR, Ph.D.
Student Theater “Change” of the Acadamy of Arts in Novi Sad. . . 310

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Мср РАДОШ МИТРОВИЋ
Драгана Стојановић Новичић, *Винко Глобокар, Музичка одисеја једног емиграната*, Факултет музичке уметности, Београд, 2013 313

Др МАРИЈА ЋИРИЋ
Ка новим страницама историје српске музике
Serbian Music: Yugoslav Contexts / Српска музика: југословенски контексти, уредници Мелита Милин и Џим Семсон, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2014. 315

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР. 316

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ. 329

РЕЦЕНЗЕНТИ. 335

UDC 783.2.021:271"15/18"
271.2-528

АНА РАШКОВИЋ
Независни истраживач, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
a.rashkovich@gmail.com

МАЛО ВЕЧЕРЊЕ ИЗ СЛУЖБЕ СВЕТОМ САВИ У РУСКИМ НЕУМСКИМ РУКОПИСИМА ОД XVI ДО XIX ВЕКА: СТИХИРА-СЛАВНИК НА *ГОСПОДИ ВОЗВАХ**

САЖЕТАК: У овом раду се саопштавају нова открића и резултати у области српске нотиране химнографије у руском знаменом појању. Он представља први део студије о малом вечерњем из Теодосијеве Службе светитељу Сави у руским неумским рукописима. У центар пажње смо ставили две од три постојеће мелодијске верзије стихире-славника осмог гласа на *Господи возвах*. Ови записи су први пут транскрибовани, односно реконструисани на савремену нотацију са циљем да кроз детаљну текстолошко-музичку анализу покажемо како је српски богослужбени химнографски текст *тумачен* мелодијом у древној руској знаменој црквенопојачкој традицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: стихира, стихирар, мало вечерње, знамено појање, мелодијска формула.

Током петогодишњег истраживања по највећим руским рукописним збиркама и фондовима, међу којима су најзначајнија рукописна одељења Руске државне библиотеке, Државног историјског музеја, Руског државног архива у Москви, Руске националне библиотеке, Библиотеке Академије наука у Санкт Петербургу, као и Научне обласне библиотеке у Нижњем Новгороду, прегледано је преко хиљаду минеја, стихирара и других нотираних и ненотираних богослужбених зборника из десетина фондова које броје десетине хиљада наслова. Међу овако бројним изворима, до сада смо пронашли укупно 218 рукописа, као и 16 старих штампаних књига руског порекла из широког временског раздобља – од краја XIV до почет-

* Овај рад о стихири-славнику на *Господи возвах* представља први део студије о малом вечерњем из Службе Светом Сави у руским рукописима, чији ће наставак бити посвећен стихирама на стиховље. Термини *стихира-славник* или *славник* биће равноправно коришћени са термином стихира на *слава*, као његови синоними који су у употреби у богослужбеној пракси.

ка XX века. Новооткривени рукописи садрже службе, делове служби или помен српских светих – Симеона, Саве, Арсенија, Милутина и Лазара. Од поменутих 218 рукописа, 43 су неумска, односно нотирана, а 175 садрже само текст без нотације.[1]

Према досадашњим увидима, Служба светитељу Сави у руским рукописима постоји у 164 преписа који су настали у раздобљу од XV до XX века. Од тога, 128 рукописа су текстуални, односно ненотирани, а 36 рукописа садржи неумску, односно руску знамену нотацију изнад текста. Од 128 текстуалних рукописа који садрже Службу Светом Сави, мало вечерње је присутно у 77. Када је реч о нотираним рукописима, богослужбене химне које улазе у састав малог вечерњег појављују се у 18 од 36 рукописа, чему се придружују још два преписа Службе Светом Арсенију, која садрже химне малог вечерњег Светом Сави, па тако добијамо коначни збир од 20 музичких рукописа.

Овај рад представља први део студије о малом вечерњем из Службе светитељу Сави Теодосија Хиландарца у руским нотираним рукописима, насталим у периоду од XVI до XIX века. Биће размотрене две од постојеће три мелодијске верзије стихире на *слава* Ѡлѧдєнѣвшꙋю землю осмог гласа знаменог појања на *Господи возвах* које се издвајају из 18 преписа који садрже ову стихиру, насталих у периоду од XVI до XIX века са циљем да се неумски запис преведе на савремену нотацију, изврши музичко-текстолошка анализа и покаже како је српски богослужбени текст тумачен руском знаменом монодијом.

О малом вечерњем богослужењу Михаил Скабаланович (Михаил Николаевич Скаббаланович), руски теолог, црквени историчар и литургичар, у *Тумачењу типика* каже: „(*Велика*) вечерња која улази у састав свеноћног бденија […] служи се касније од уобичајеног времена јер се поклапа са часом који је ближе повечерју неголи вечерњи. Да не би оставили без прикладног освећења обични чин вечерње, одређено је да се служи тзв. *мала вечерња*.“ (Скабаланович: 2014: 328). Мало вечерње је у ствари скраћено свакодневно вечерње богослужење и формира се у раздобљу између XII и XIII века. По уставу му претходи Девети час (без отпуста), а састоји се од Предначинатељног (103) псалма, четири стихире на *Господи возвах*, догматика (малог), прокимена, четири стихире на стиховње, догматика, тропара, јектеније, отпуста и многољетствија.

У српским рукописним минејима и србљацима, као и у руским минејима и стихирарима који садрже службе пуног састава,[2] текст малог вечерњег из Теодосијеве Службе Светом Сави (14/27, односно 12/25. јануар)

---

[1] Неки од ранијих резултата истраживања су изложени у нашим претходним радовима: Рашковиħ 2012: 216–219; 2013: 385–392; Рашковиħ 2013: 9–24; 2015: 507–522.

[2] Најпотпунији минејни стихирари садрже све стихире и тропар, али не и канон, који се никада не налази у оквиру нотираних служби. Разлог томе је постојање свих ирмоса у нотираним

од покретних делова има осам стихира – по четири на *Господи возвах* и на стиховње. Ове стихире, два догматика, тропар трећег гласа, као и богородичан, представљени су инципитом на одговарајућем месту у следећој табели у којој је изложен поредак малог вечерњег богослужења на Савиндан.[3]

Возглас:	„Прїидите, поклонимсѧ…“ 3 пута
Предначинатељни (103) псалам	(чита чтец)
Стихире на „Господи воззвахъ“, глас 4. Подобен: „Дасть знимение“	1. „Свѧтитель богопрїатенъ“ 2. „Солнца свѣтлѣиши“ 3. „Благооухает рака“
Слава, глас 8.	4. „Олѧдѣвщоую землю“
И ныне, глас 8. (мали догматик)	„Кровъ твои, Богородице“
Свете тихий	(чита се)
Дневни прокимен	пева се два и по пута
Стихире на стиховње, глас 2. Подобен: „Доме Ефрафовъ“	1. „Оума владыкоу“ Стих: „Честна пред Господемъ…“ 2. „Владыка сын своеплеменныи“ Стих: „Блажен моуж боѧисѧ Господа…“ 3. „Стадо си словесное“
Слава, глас 4.	4. „Ѿт пеленъ любѧщих тѧ“
И ныне, глас 4. (догматик)	„Избави насъ ѿт бѣд нашихъ“
Нынѣ ѿтпоущаеши	
Трисвето, Оче наш	
Тропар, глас 3.	„Поути вводѧщаго в жизнь“
Слава и ныне, богородичан	„Тѧ ходатаиствовавшоую“
Кратка сугуба јектенија (мала)	
Возглас:	„Ѧко милостив и человеколюбец Богъ еси…“
Слава Тебѣ, Христе Боже: Мали отпуст	
Многољетствије	

Табела 1. Поредак малог вечерњег богослужења на Савиндан и место славника 8. гласа на *Господи возвах*

ирмологијама (које су појци углавном знали напамет), док су се тропари канона читали из минеја (једини изузетак је Пасхални канон чији се тропари певају).

[3] Табела је сачињена на основу приручника *Послѣдование вечерни и утрени* 2014: 1–21, а ортографија инципита стихира малог вечерњег је преузета из руског рукописног Минеја за јануар из XVI века. *Минея служебная на генварь*, Москва: РГБ. Ф. 304.I. № 520, исх. XVI века.

Међу поменутих 20 руских рукописа, насталих у раздобљу од средине XVI до XIX века, свих осам стихира малог вечерњег из Службе светитељу Сави Српском налазе се у свега два стихирара типа *Ђачје око*.[4] То су: Годишњи минејни стихирар из осамдесетих година XVI века из Кирилобелозерског манастира (РНБ. Кир.-Бел. 586/843)[5] који се чува у Збирци Кирилобелозерског манастира Одељења рукописа Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу и други том четворотомног Минејног стихирара из 1652. године (РГБ. Ф. 379, № 64)[6] који се чува у фонду Д. В. Разумовског Одељења рукописа Руске државне библиотеке у Москви. Петнаест рукописа садрже по две стихире-славника – на *Господи возвах* и на стиховње. Стихирар (РНБ. Q. I. – 184)[7] из средине XVI века садржи само једну стихиру малог вечерњег – славник на *Господи возвах*.

У статистику су убројана и два изузетка која се појединачно у овом раду неће разматрати. Минејни стихирар за септембар–октобар (РГБ. Ф. 379, № 63)[8] из средине XVII века и Стихирар за октобар (РГБ. Ф. 379, № 67)[9] са почетка XIX века на почетку Службе Светом Арсенију, грешком преписивача или свесним другачијим „одабиром“ химни, садрже по три стихире на подобен на *Господи возвах* и на стиховње, дакле, шест стихира Светом Сави из малог вечерњег са промењеним именом светитеља у тексту. Без обзира на то што је реч о другој служби, ове стихире су „позајмљене“ из Службе Светом Сави, па су морале бити поменуте на овом месту.

Хронолошки поредак 20 руских неумских рукописа који садрже стихире малог вечерњег из Теодосијеве Службе Светом Сави и њихове основне карактеристике дати су у следећој табели:

---

[4] Руски минејни стихирари типа *Ђачје око* представљају стихираре најпотпунијег састава са максималним бројем служби и богослужбених песама у оквиру њих који су се као такви формирали у XVI веку из потребе да се богослужење регулише и тачно спроводи према Јерусалимском уставу, на шта су умногоме утицале одлуке сабора који су одржани у том веку. Назив типа стихирара директно је везан за назив Јерусалимског типика који је именован као *Око црквено*. Он је био водич свештенослужитељима, као што је стихирар *Ђачје око* био путоказ црквеним ђацима, како су се у то време називали црквени појци. Овај термин је веома распрострањен у руској медијевистици, па га и ми овде користимо. Вид. Серёгина 1994: 21; Рамазанова 2004: 10–11.

[5] *Стихирарь годовой*. Санкт Петербург: РНБ. Собрание Кирилло-Белозерского монастыря, Кир.-Бел. 586/843, 80-тые годы XVI века, л. 451–452. У ранијем раду ауторке је поред овог рукописа било нетачно датовање (Рашковић 2013: 15), па овом приликом ту грешку исправљамо.

[6] *Минея служебная за декабрь–февраль*. Москва: РГБ. Ф. 379, № 64, 1652, л. 408’–410’. Рукопис је насловљен као *Службени минеј* иако је реч о Минејном стихирару, што је у руским каталозима веома честа грешка.

[7] *Стихирарь на крюках*. Санкт Петербург: РНБ. Основное собрание, Q. I. – 184, 40–60-тые гг. XVI века, л. 209–211.

[8] *Минея служебная на сентябрь–ноябрь на крюковых нотах*. Москва: РГБ. Ф. 379, № 63, XVII век, л. 403–404’.

[9] *Минея служебная на октябрь на крюковых нотах*. Москва: РГБ. Ф. 379, № 67, XIX век, л. 346–350.

Бр.	Рукопис	Фонд	Садржај	Нотација	Текст
1.	Стихирар, РНБ. Q. I. – 184, ’40–’60 год. XVI века	ОР РНБ, Санкт Петербург, Основни фонд	1 стихира-славник на *Г-ди возвах* 8. гл., л. 209–209’	знамена, без помета	раздељноречје
2.	Стихирар, РНБ. Q. I. – 488, 1563. год.	ОР РНБ, Санкт Петербург, Основни фонд	2 стихире-славника, л. 337’–338	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
3.	Годишњи стихирар, ГИМ. Чуд. 60, трећа четвртина XVI века	ОР ГИМ, Москва, збирка Чудовог манастира	2 стихире-славника, л. 251	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
4.	Стихирар „Ђачје око“ РГБ. (ТСЛ.) Ф. 304. I, № 427, XVI век	ОР РГБ, Москва, Главни фонд ТСЛ	2 стихире-славника, л. 107’–108	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
5.	Минејни (годишњи) стихирар „Ђачје око“, РНБ. Кир.-Бел. 586/843, осамдесете године XVI века	ОР РНБ, Санкт Петербург, Збирка Кирилобелозерског манастира	8 стихира, л. 451–452	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
6.	Минејни стихирар, ГИМ, Син. певч. 123, последња четвртина XVI века	ОР ГИМ, Москва, Синодална појачка збирка	2 стихире-славника, л. 370–370’	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
7.	Стихирар, ГИМ, Епарх. певч. 24, последња четвртина XVI века	ОР ГИМ, Москва, Епархијална појачка збирка	2 стихире-славника, л. 189’–190	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
8.	Стихирар, ГИМ, Единоверч. 37, последња четвртина XVI века	ОР ГИМ, Москва, Јединоверческа збирка	2 стихире-славника, л. 550	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
9.	Стихирар „Ђачје око“, БАН. Строг. 44, крај XVI / поч. XVII века	ОР БАН, Санкт Петербург, Строгановска збирка	2 стихире-славника, л. 383’–384	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
10.	Стихирар, РНБ. Кир.-Бел. 665/922 (Инок Христофор), 1604. год.	ОР РНБ, Санкт Петербург, Збирка Кирилобелозер. манастира	2 стихире-славника, л. 207–207’	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
11.	Минејни стихирар за јануар–август, РГБ. Ф. 379, № 57, сред. XVII века	ОР РГБ Москва, Збирка Разумовског	2 стихире-славника, л. 26’–28	знамена са пометама	раздељноречје са елементима истиноречја
12.	Минејни стихирар „Ђачје око“, II том, децембар–фебруар, РГБ. Ф. 379, № 64, 1652. год.	ОР РГБ Москва, Збирка Разумовског	8 стихира, л. 408’–410’	знамена, делимично са пометама	раздељноречје са елементима истиноречја

13.	Стихирар РНБ. Кир.-Бел. 681/938, XVII век	ОР РНБ, Санкт Петербург, Збирка Кирилобелозер. манастира	2 стихире-славника, под 12. јан., л. 444–444’	знамена, без помета	раздељноречје са елементима истиноречја
14.	Службе светима по редоследу минеја, РГАДА, Ф. 381, № 320, XVII век	ОР РГАДА, Москва, Фонд рук. Московске синодалне штампарије	2 стихире-славника, л. 269’–271	знамена са пометама	раздељноречје
15.	Стихирар, РГБ. Ф. 379, № 58, друга полов. XVII века	ОР РГБ Москва, Збирка Разумовског	2 стихире-славника, л. 199–200	знамена са пометама	истиноречје
16.	Минејни стихирар, РГАДА, Ф. 381, № 146, крај XVII / поч. XVIII века	ОР РГАДА, Москва, Фонд рук. Московске синодалне штампарије	2 стихире-славника, л. 324–324’	знамена са пометама	раздељноречје са елементима истиноречја
17.	Стихирар, БАН. Вятск. 9, средина XVIII века	ОР БАН, Санкт Петербург, Вјатски фонд	2 стихире-славника, л. 240’–241	знамена са пометама	истиноречје са елементима раздељноречја
18.	Трезвони за септембар–фебруар, РГБ, Ф. 247, № 722, друга четвртина XIX века	ОР РГБ Москва, Збирка Рогошског гробља	4 стихире – 2 славника и 2 догматика, л. 256–258’	знамена са пометама	истиноречје
ИЗУЗЕЦИ					
19.	Минејни стихирар „Ћачје око“, I том, септембар–новембар, РГБ. Ф. 379, № 63, 1652.	ОР РГБ Москва, Збирка Разумовског	6 стихира – по 3 на *Г-ди возвах* и на стиховње, под 28. октобар, у оквиру Службе Св. Арсенију л. 403–404’	знамена, са пометама	раздељноречје са елементима истиноречја
20.	Службени минеј за октобар, РГБ. Ф. 379, № 67, XIX век	ОР РГБ Москва, Фонд Разумовског	6 стихира – по 3 на *Г-ди возвах* и на стиховње, под 28. октобар, у оквиру Службе Св. Арсенију л. 346–349’	знамена, са пометама	истиноречје са елементима хомоније

Табела 2. Руски неумски рукописи који садрже стихире малог вечерњег из Службе Светом Сави

Стихира (грч. στιχηρά) представља прост жанр црквене химнографије. Написана је у стиховима (отуда назив) као и тропар, али је од њега дужа и има различит напев. Често је везана за псаламске стихове, припеве. Према садржају и месту у богослужењу, разликујемо: стихире на *Господи возвах*, стихире на литији, стихире на стиховње, јеванђељску стихиру, стихиру по

50. псалму, стихире на *Хвалите* и стихире на помазању. Последња стихира у низу је увек посвећена Богородици и назива се догматик, будући да се у њој песнички износе догматске представе о мистерији оваплоћења и искупљења, односно учење о Богородици и оваплоћењу бога Логоса (Богдановић 1970: 113; Мирковић 1982: 230). Према врсти напева, стихире се деле на самогласне (ἰδιόμελον), самоподобне (αὐτόμελον) и подобне (προσόμοια).

Стихира осмог гласа Ѳлѧденѣвшꙋю землю поје се на малом вечерњем као четврта од четири стихире на *Господи возвах* после кратке доксологије „Слава Оцу и Сину…“, због чега је именована као стихира на *слава* или *славник*. Она има самогласан напев, што значи да поседује оригиналну мелодију која је само њој својствена, нема узор у другим стихирама (као подобен), нити им служи као узор (као самоподобен). Заступљена је у 18 од 20 руских рукописа који садрже мало вечерње и који су описани у Табели 2, што говори да је овај славник, као и славник на стиховње, био преписиван много чешће него остале стихире и тропар малог вечерњег. Стихире-славници се уопште много чешће налазе у рукописима од осталих стихира због посебне лепоте и богатства напева.

Теодосијев текст стихире-славника осмог гласа на *Господи возвах* малог вечерњег познат је из српских преписа од XIV, а из руских од XV века:[10]

Разлике међу српским и руским преписима мале су и односе се на:

1. језичку редакцију,
2. измену облика речи и изостављање везника који не мењају смисао текста,
3. употребу хомоније, односно раздељноречја[11] у рускословенском језику, која је присутна у готово свим руским нотираним рукописима.

---

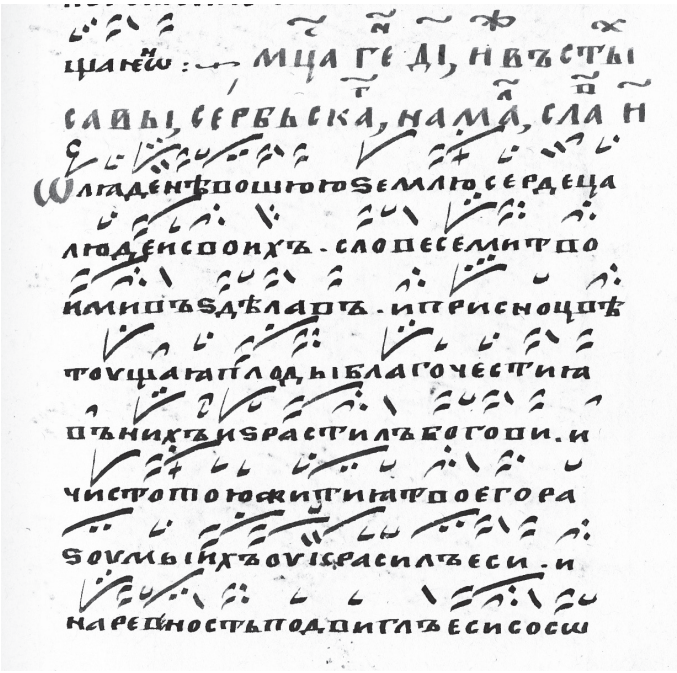
[10] Најранији преписи Теодосијеве Службе Светом Сави који су познати науци датирају из XIV века. Д. Богдановић наводи (1980: 34) да се најбољи и најстарији препис Теодосијеве Службе Светом Сави налази у Службеном минеју за прву половину године ГИМ. Хлуд. 151, из друге четвртине XIV века. Овај српски рукопис смо имали прилику да проучавамо у Одељењу рукописа Државног историјског музеја у Москви. И. Шпадијер (2005: 366–367) у свом раду наводи још један кодекс који је још од XIX века познат нашој науци. Реч је о фрагменту јануарског минеја који је настао у Охриду 1346. године. Он се чувао у тадашњој Публичној библиотеци (данас Руска национална библиотека) у Лењинграду (Санкт Петербургу). Садржи комплетан текст Службе, као и претходни рукопис. Како је наше истраживање показало, први рускословенски преписи Теодосијеве Службе се појављују у XV веку. Пронашли смо укупно осам кодекса из XV века који садрже стихиру на *слава* осмог гласа малог вечерњег.

[11] Раздељноречје (хомонија) се јавља у појаној речи и доживљава врхунац у XVI и првој половини XVII века, а укида се и преправља на ново истиноречје у доба реформи патријарха Никона. У старом истиноречју (најстаријем типу правописа рускословенског језика) полугласови ь и ъ нису имали звучну вредност, односно нису се могли певати уколико у слогу стоје заједно са

Међусобним поређењем текстова руских преписа ове стихире, утврђено је да свих 18 припадају истој варијанти. Минималне разлике се односе само на поједине речи или правописне детаље. У 16 рукописа је (недоследно) заступљена раздељноречна редакција. Само два нотирана преписа ове стихире – у Стихирару (РГБ. Ф. 379, № 58)[12] из друге половине XVII века и Трезвонима за септембар–фебруар (РГБ. Ф. 247, № 722)[13] из друге четвртине XIX века, написана су у потпуности на истиноречној редакцији, што је велика реткост.

Међу поменутим рукописима се јасно издвајају *три* веома различите мелодијске верзије, од којих ће две бити разматране у овом раду. Старија верзија напева се налази у само једном Стихирару (РНБ. Q. I. – 184) из средине XVI века (Пример 1) а уједно представља и најстарији нотирани препис ове стихире.

Пример 1. Почетак стихире-славника 8. гласа на *Господи возвах* малог вечерњег из Службе Светом Сави из Стихирара (РНБ. Q. I. – 184) из средине XVI века



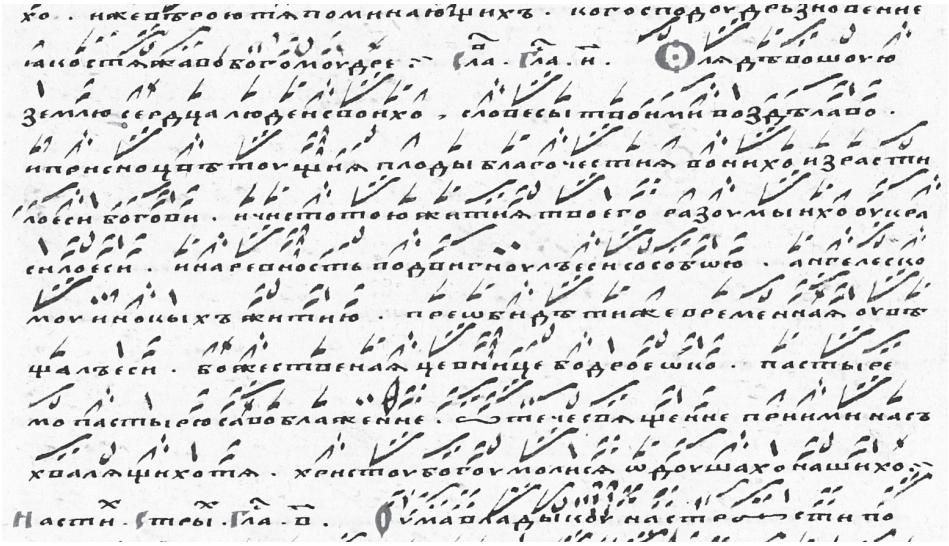
сугласником. Стога су они добијали нову вредност као самогласници е и о. О хомонији видети више у: Гарднер 2004: 357–360.

[12] *Стихирарь на крюковых нотах*. Москва: РГБ. ф.379, № 58, вторая половина XVII, л. 199–200.

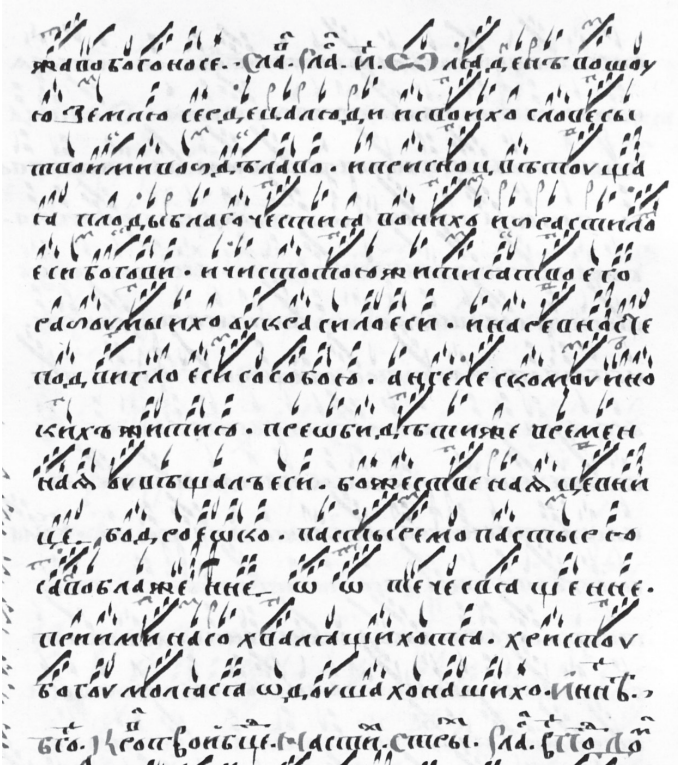
[13] *Трезвоны на сентябрь-февраль на крюковых нотах*. Москва: РГБ. Ф. 247, № 722, вторая четверть XIX века, л. 256–257.

Шеснаест преписа припадају другој, млађој верзији и они чине низ веома сродних варијанти које су очигледно биле под међусобним утицајем, а развијале су се потпуно независно од најстарије, са којом једва да имају додирних тачака. Ову верзију напева најбоље илуструју два најпотпунија горе поменута преписа дотичне стихире-славника из Стихирара типа *Ђачје око* из XVI и XVII века (Примери 2 и 3) који се мало разликују у текстуалним и мелодијским детаљима.

Пример 2. Препис стихире-славника 8. гласа на *Господи возвах* малог вечерњег из Службе Светом Сави из Стихирара РНБ. Кир.-Бел. 586/843, л. 451' из XVI века



Пример 3: Препис стихире-славника 8. гласа на *Господи возвах* малог вечерњег из Службе Светом Сави из Стихирара РГБ. Ф. 379, № 64, л. 409’ из 1652. године



Најмлађа верзија ове стихире је записана у Трезвонима за септембар–фебруар (РГБ. Ф. 247, № 722) из друге четвртине XIX века и потпуно је различита верзија од претходне две, од којих са млађом верзијом има неколико аналогних места. Пошто је овај рукопис припадао старообредној руској цркви (налазио се у Белокриницкој митрополији на Рогошском гробљу која је центар Белокриницке јерархије), настао је око два века после раскола и очигледно није имао никаквих додирних тачака са преписима који су настајали у оквиру званичне цркве. То је разлог мелодијског разилажења са горе поменутом верзијом и, услед ограничења простора, у овом раду неће бити разматрана; предност ће добити типична, као најважнија и најстарија верзија.

Појава различитих мелодијских верзија истог текста у руској музикологији-медијевистици назива се *многорасп̄евност̄*, односно варијантност, чија је суштина више различитих мелодијских тумачења једног истог богослужбеног текста.

За текстуално-мелодијску основу узимамо препис из 1652. године из Минејног стихирара (РГБ. Ф. 379, № 64, л. 409'), будући да је он пример веома доследне употребе хомоније, која је у време настанка овог преписа, дакле до почетка реформи патријарха Никона, доживела врхунац. С друге стране, овај запис даје могућност прецизне транскрипције напева, о чему ће у даљем излагању бити речи. Обратимо се тексту стихире[14] поред кога је дат наш превод[15] на српски језик:

1. део: Олѭденѣвошоую землю сердеца людии своихо/ Залеђену земљу срца људи својих
словесы твоими воздѣлаво./ речима твојим узоравши.
И присноцвѣтоущаѭ плоды благочестиѭ/ И вечно цветајуће плодове благочешћа
во нихо израстило еси Богови./ у њима си одгајио Богу.
И чистотою житиѭ твоего/ И чистотом живота твога
разоумы ихо оукрасило еси./ њихове си умове украсио.
И на ревносте подвигло еси со собою./ И на ревност си покренуо својим примером
Ѧнгелескомоу инокихъ житию./ Иноке на анђеоски живот.
Преобидѣти же временнаѧ оувѣщалъ еси./ Поучио си их да презру пролазно.
2. део: Божественнаѧ цевнице/ Божанска свирало,
Бодрое ѡко./ Бодро око
Пастыреемо пастырю/ Пастира пастиру,
Саво блаженне/ Саво блажени
ѡтече священне./ оче свештени.
3. део: Приими насо хвалѭщихо тѭ/ Прими нас који те хвалимо
Христоу Богоу молѭсѭ о доушахо нашихо./ Христу Богу се моли за душе наше.

Разлике у односу на српскословенски текст тичу се језичке редакције, којом се овде нећемо бавити, као и минималних измена речи. Таквих измена у овој стихири има свега две: у српској варијанти[16] *разумних* – у руској *разоумы ихо*; у српској варијанти *отче и свештене* – у руској *отече*

---

[14] Ортографија је у потпуности преузета из рукописа РГБ. Ф. 379, № 64, л. 409'.

[15] Најпознатији је превод Димитрија Богдановића, *Србљак* 1970: 223. Овде је дата наша варијанта превода, уз велико и искрено поштовање према преводу, личности и делу Д. Богдановића. Овај превод је само наше виђење текста, пошто превод никада није коначан и може имати више решења која се међусобно не искључују.

[16] Поређење смо вршили према *Србљаку* (1980: 222) у коме је Д. Богдановић приредио текст према препису из ГМИ. Хлуд. 151 из друге четвртине XIV века у фонетској транскрипцији, по читању, савременим писмом, па ћемо и ми тако наводити српску варијанту.

священне (са изостављеним везником *и*). Овакве измене свакако не мењају смисао Теодосијевог текста.

Све речи подвучене једном цртом дате су у раздељноречној редакцији, док су само именица *инокихъ* и глагол *увещалъ*, који су подвучени двема цртама, дати на истиноречној редакцији. Оваква недоследност, која се јавља у већини руских рукописа овог времена, последица је деловања разних црквених комисија које су у доба Никонових реформи несистематично преправљале раздељноречје на ново истиноречје у црквеним књигама.

Са композиционог аспекта, текст је подељен на три целине, што је такође означено, па разликујемо почетни, средишњи и завршни композициони одељак текста стихире. Подела богослужбених поетских текстова на различите композиционе целине је извршена према промени тачке гледишта коју је као аналитички приступ разрадио Борис Андрејевич Успенски (Борис Андреевич Успенский) у својој *Поетици композиције*.[17] Овакав приступ у текстуалној анализи богослужбених текстова прихваћен је међу руским музиколозима-медијевистима, па се и ми на њега ослањамо.

Први композициони одсек је најдужи и има *наративни* карактер. Он представља набрајање преподобничких и светитељских топоса: речи које оплемењују срца, плодови благочешћа, чистота живота, ревност, презир према пролазном коме светитељ поучава монахе. Други одсек почиње променом тачке гледишта: са приповедања химнограф Теодосије прелази на обраћање светитељу. Ова целина има *похвални* карактер: светитељ Сава се пореди са Божијом свиралом, бодрим оком и пастиром пастира. Трећи, завршни одсек је најкраћи, има *молитвени* карактер и садржи типичну закључну формулу већине богослужбених химни овог жанра – молитву светоме за заступништво пред Богом. Овакву поделу у знаменом појању често по правилу прате и мелодијски сигнали који омеђују композиционе целине.

У руској знаменој црквенопојачкој традицији поетски богослужбени текст и неумски запис су неодвојива целина, те се химнографија и не може посматрати одвојено од мелодије. Знамена монодија служи богослужбеном тексту тако што га расветљава и тумачи.

Нотација у свих 18 рукописа који садрже ову стихиру је знамена. Она може бити пометна и беспометна, што је илустровано у Примеру 2 (беспометна знамена нотација) и Примеру 3 (пометна нотација). Рукописи настали до средине XVII века садрже знамену беспометну нотацију, што значи да у неумском запису одсуствују киноварне помете, словне ознаке исписане црвеним мастилом (киноваром) изнад основних неума. Оне су

[17] О овом принципу интерпретације вид. детаљније у књизи: Успенский 1970: 5–14, 28–46.

веома важне јер је свака од њих ознака тона руског црквеног модуса, те у њему лоцира формулу, представљајући њен највиши тон.[18] Захваљујући киноварним пометама, могуће је тачно транскрибовати запис. Међутим, већина рукописа садржи знамену беспометну нотацију и њих дешифрујемо искључиво методом реконструкције. Уколико постоје млађи аналози, као у случају дотичне стихире-славника, код које еволуцију напева можемо да пратимо кроз три столећа, они нам дају смернице за дешифровање, те је резултат добијен реконструкцијом веома прецизан. Уколико не постоје млађи аналози, реконструкција је отежана, али и даље изводљива уз познавање типичних мелодијских формула, фита и лица[19] гласова знаменог појања. Нотни запис се у том случају пореди са релевантним двознаменим и пометним рукописима.[20]

Управо захваљујући присуству киноварних помета и могућности тачне транскрипције, изабран је неумски запис стихире-славника осмога гласа из Минејног стихирара (РГБ. Ф. 379, № 64, л. 409') из 1652. године који смо превели на савремену нотацију. Он ће бити размотрен пре старије верзије, јер представља *главну* мелодијску верзију ове стихире која је присутна у 16 од 18 рукописа, насталих у периоду од XVI до XVIII века, у којима имамо готово истоветну структуру напева. Ова транскрипција је приказана у следећем примеру:

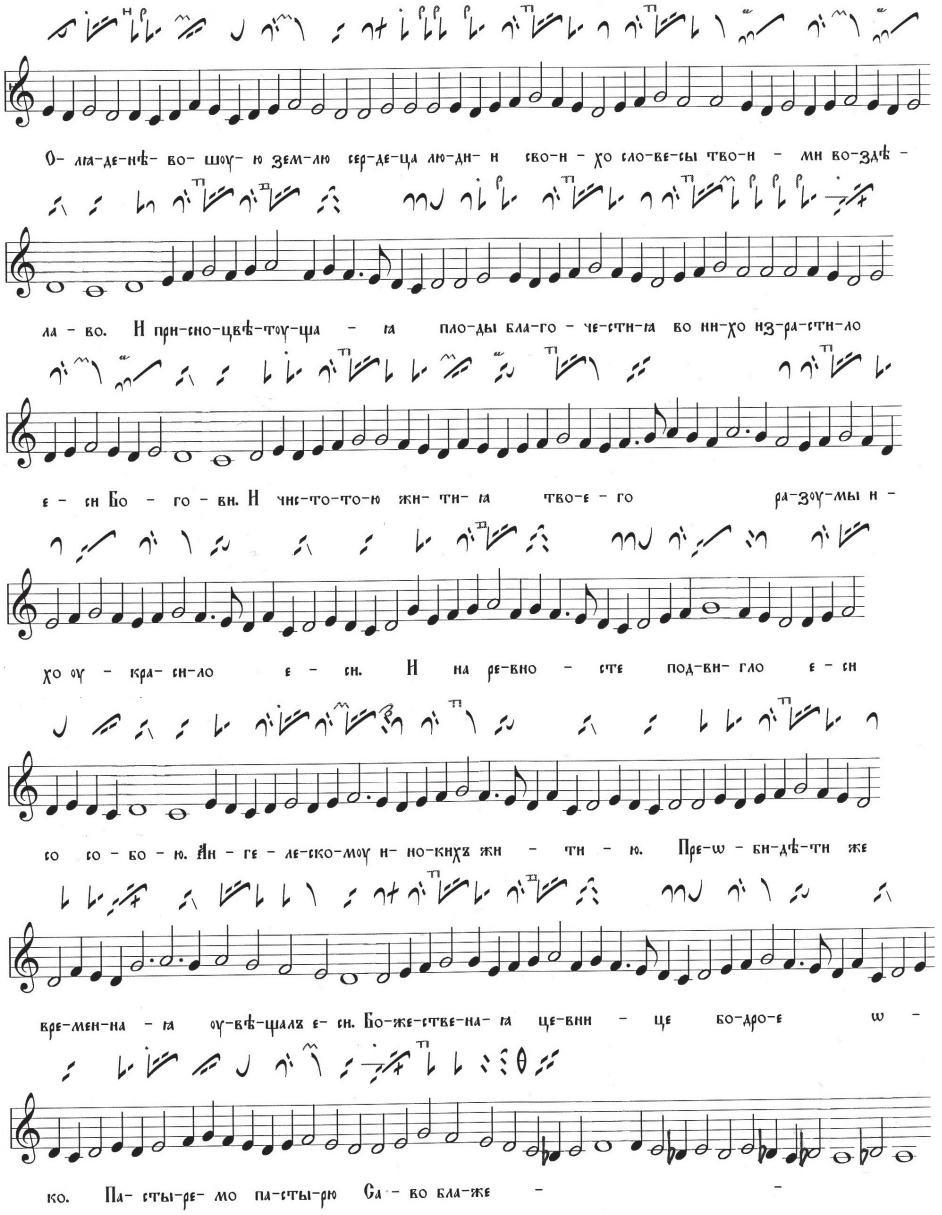
---

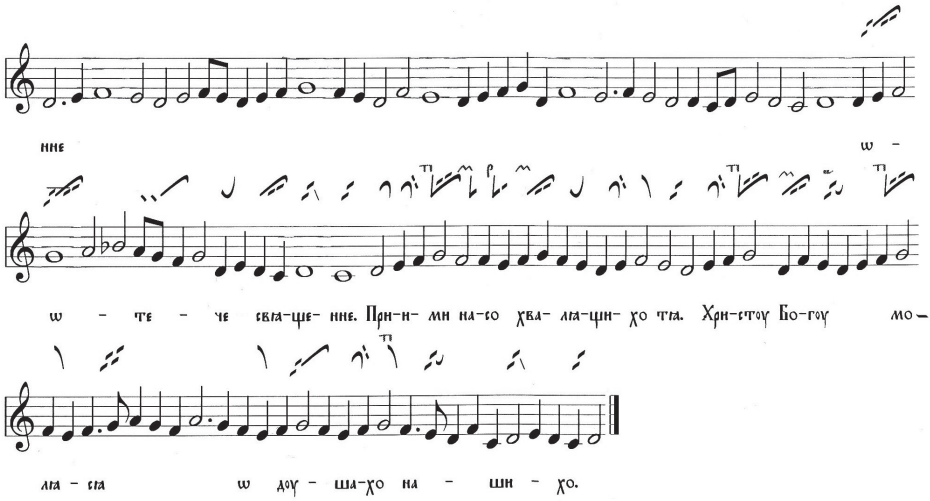
[18] О руском црквеном модусу и његовим особеностима вид. у раду: Рашковић 2012: 19–24.

[19] Фите и лица су тајне „закључане" формуле у знаменом појању које су у неумском запису графички приказане одређеном комбинацијом знакова, с тим што фите обавезно у том запису садрже слово Ѳ у комбинацији са простијим неумама. Те тајне формуле у сваком од гласова представљају дуги мелизматични напев који су вековима знали само посвећени. Пошто фита и лица има веома много, у XVI и XVII веку се јавља потреба за њиховим тачним тумачењем, те се појављује мноштво приручника, *Азбука* и *Фитника*, који су данас веома важан извор за њихово дешифровање. Једина до сада написана студија у којој је велики руски научник Максим Викторович Бражњиков (Максим Викторович Бражников) покушао да систематизује ове знакове је настала 1949. године (Бражников 1980).

[20] Користећи методологију школе Максима Викторовича Бражњикова и Одсека за древну руску црквено-појачку уметност на Музиколошкој катедри Државног конзерваторијума „Н. А. Римски-Корсаков" у Санкт Петербургу, резултат реконструкције је упоређиван са одговарајућим формулама у двознаменом Осмогласнику из XVIII века из Збирке рукописа Соловјецког манастира РНБ (*Певческий октоих* РНБ. Сол. 619/647, прирађ. Е. В. Плетнева са групом аутора, Санкт Петербург, 1999), као и са двознаменим Празницима из друге половине XVII века из библиотеке Тројице – Сергијеве лавре (*Праздники нотные и крюковые.* РГБ. (ТСЛ), Ф. 304, № 450) у којима је неумски запис растумачен кијевском квадратном нотацијом. Ови рукописи су значајно помоћно средство медијевистима у веродостојној реконструкцији напева, пошто је у њима заступљена велика већина формула, фита и лица свих гласова.

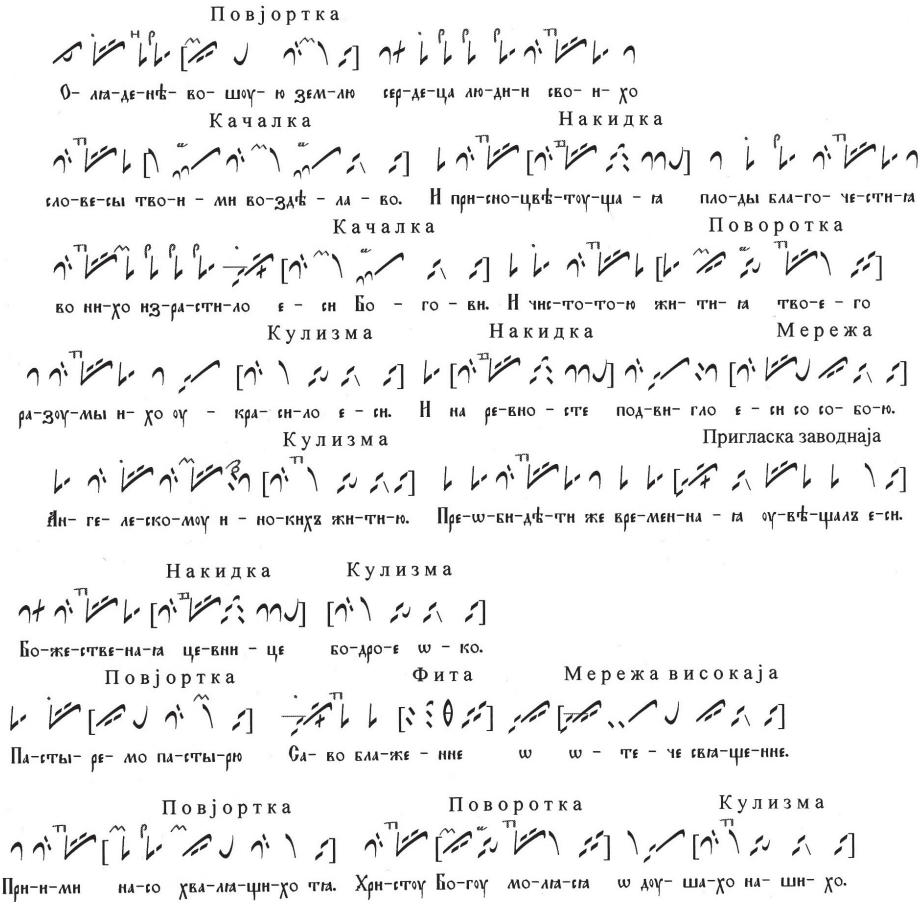
Пример 4. Транскрипција млађе верзије стихире-славника 8. гласа малог вечерњег из Службе Св. Сави по неумском запису из Минејног стихирара РГБ. Ф. 379, № 64, л. 409’ из 1652. Транскрибовала са знамене пометне нотације А. Рашковић





Напев стихире има мозаичну структуру у којој међу мелодијским формулама има више слободног материјала, нарочито у првој целини. Фонд формула које граде напев осмог гласа у стихири чини седам типичних мелодијских формула и једна фита осмог гласа. Свака типична формула има свој назив који датира из средњег века и не преводи се, те ће и у овој студији називи формула бити само транскрибовани на српску ћирилицу, без превођења. У следећем примеру приказан је распоред формула у неумском запису:

Пример 5. Приказ поретка формула у напеву у неумском запису млађе верзије стихире



Табеларно, поредак формула у млађој верзији стихире изгледа овако:

1. композициона целина		2. композициона целина	3. композициона целина
1. одсек: Повјортка	6. одсек: Кулизма	1. одсек: Накидка	1. одсек: Повјортка
2. одсек: Качалка	7. одсек: Накидка	2. одсек: Кулизма	2. одсек: Повортка--Кулизма
3. одсек: Накидка	8. одсек: Кулизма	3. одсек: Повјортка	
4. одсек: Качалка	9. одсек: Пригласка	4. одсек: ФИТА	
5. одсек: Поворотка		5. одсек: Мережа	

Табела 3. Поредак мелодијских формула у млађој верзији напева стихире

Мелодијске формуле у структури напева нису само конструктивни већ и смисаони елемент. Анализа музичког ткива расветљава смисао текста.

У транскрипцији неумског записа видимо само једну фиту у другој композиционој целини на речима *Саво блаженне*. Реч је о такозваној *светлој* фити осмог гласа (Бражњиков, Фита № 578; Бражников 1984: 266) која у себи садржи сложен напев. Она спада у ред мутирајућих фита, будући да се у првом делу напева појављује тон *b* уместо *h*, те се мења интервалска структура простог сагласја руског црквеног модуса[21] и привремени центар се помера на *a*. Са интерпретативне тачке гледишта, овај фитни напев представља кулминативну тачку читаве стихире, пошто и текст и мелодија стреме ка обраћању светитељу за заступништво пред Христом.

Мелодијске формуле као смисаони елемент у већини богослужбених химни руског знаменог појања граде такозване *смисаоне мостове* којима повезују одређене речи у поетском тексту и музички подвлаче одређени подтекст или најважније „кључне“ речи у химни. Овакав поступак је карактеристичан за стару руску знамену писмену традицију.

Најизразитији и главни смисаони мост гради формула *Кулизма* која звучи на речима: оукрасилъ еси, инокихъ житию, бодроє ѡко, доушахъ нашихъ[22]. Дакле, знамена мелодија истом формулом подвлачи монашке подвиге и врлине светитеља Саве као главну нит око које се гради садржај текста. Из овога следи да формула *Кулизма*, која је иначе типична завршна формула осмог гласа, овде има истакнуту улогу у тумачењу текста. Други, мањи мост гради формула *Поворотка*, која се појављује на речима: (чистотою) житиѧ твоего, Богоу молисѧ. Дакле, овде видимо подтекст: Свети Сава је онај који се моли Богу чистотом свога живота, односно чистота светитељевог живота је највећи принос Богу.

Остале формуле играју или епизодну улогу (*Пригласка*) или граде мање изразите мостове и уклапају се у структурну мрежу напева нижући се у одређеном поретку. Овакав распоред формула и смисаоних мостова присутан је у свих 16 рукописа, насталих од средине XVI до XVIII века, што значи да је ово стабилна верзија напева стихире-славника осмог гласа на *Господи возвах* малог вечерњег.

Међутим, најстарији запис ове стихире из средине XVI века који се налази у Стихирару (РНБ. Q. I. – 184) привлачи посебну пажњу. Рукопис смо открили 2012. године у Санкт Петербургу у оквиру овог истраживања и после најранијег познатог појединачног неумског записа стихире-славника на помазању оулъ валериквъ из Службе Светом Сави, који датира из XIV–XV века (Антологија манастира Лавра Е-108, Јаковљевић 2004), ово је *најстарији ноти*рани рукопис који садржи химнографију српским

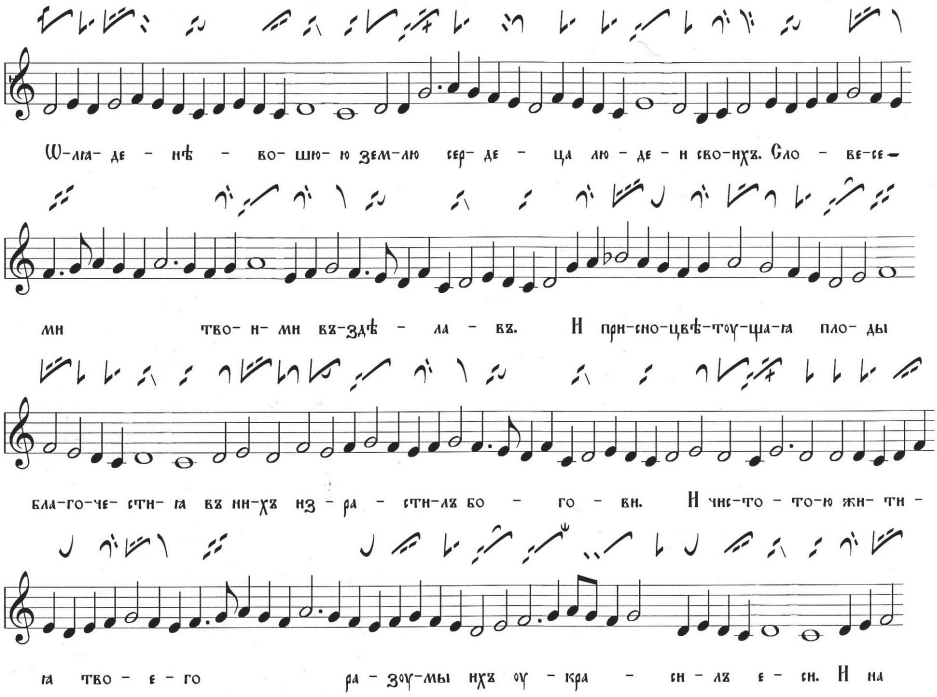
[21] Руски црквени модус је низ од 12 тонова подељених на 4 трихорда-сагласја: просто, мрачно, светло и трисветло. Видети рад: Рашковић 2012: 19–24.

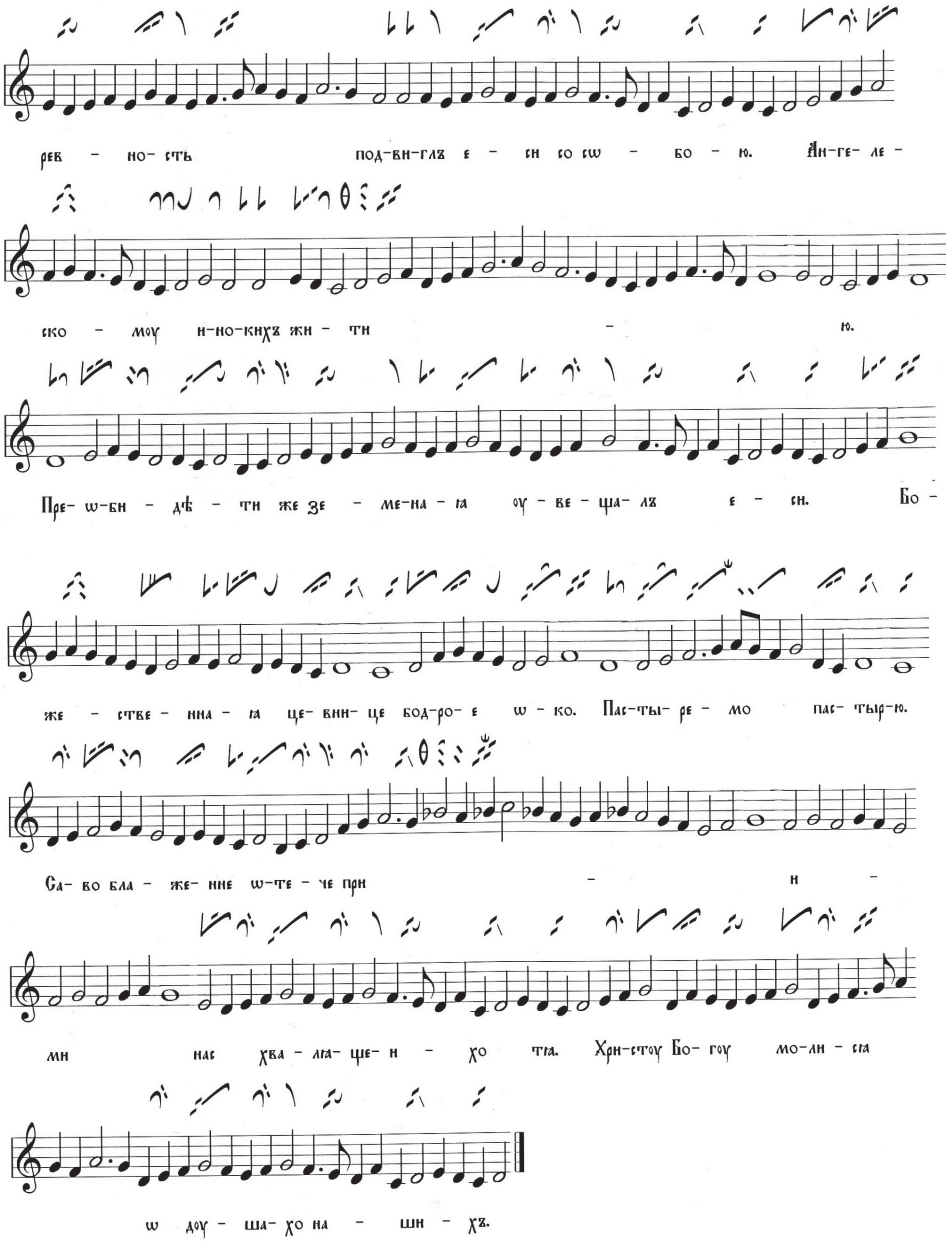
[22] Све речи су дате у истиноречној фонетској редакцији ради јасноће.

светима у читавој православној цркви. Код Грка нотиране богослужбене химне у част српских светих почињу да се појављују у XVIII веку (вид. Стефановић 1979: 427–441; 1995: 403–418), а код нас Бранко Цвејић записује исте тек у XX веку (*Србљак* 1970).

У текстолошком погледу, текст најстаријег записа стихире је готово потпуно исти, с том разликом што су овде раздељноречје и ново истиноречје подједнако заступљени. Подела на композиционе целине и одсеке је самим тим такође иста, с том разликом што недостаје пети одсек друге целине, пошто је изостављен придев свѧщєннє. Главна разлика огледа се у старијем типу знамене беспометне нотације и *потпуно различитој* мелодијској верзији напева стихире који су заступљени у овом препису. Пошто нема млађих аналога ове мелодијске верзије, извршили смо реконструкцију по горе поменутом методу:

Пример 6. Реконструкција старије верзије стихире-славника 8. гласа малог вечерњег из Службе Св. Сави по неумском запису из Стихирара РНБ. Q. I. – 184 из средине XVI века. Реконструисала са знамене беспометне нотације А. Рашковић

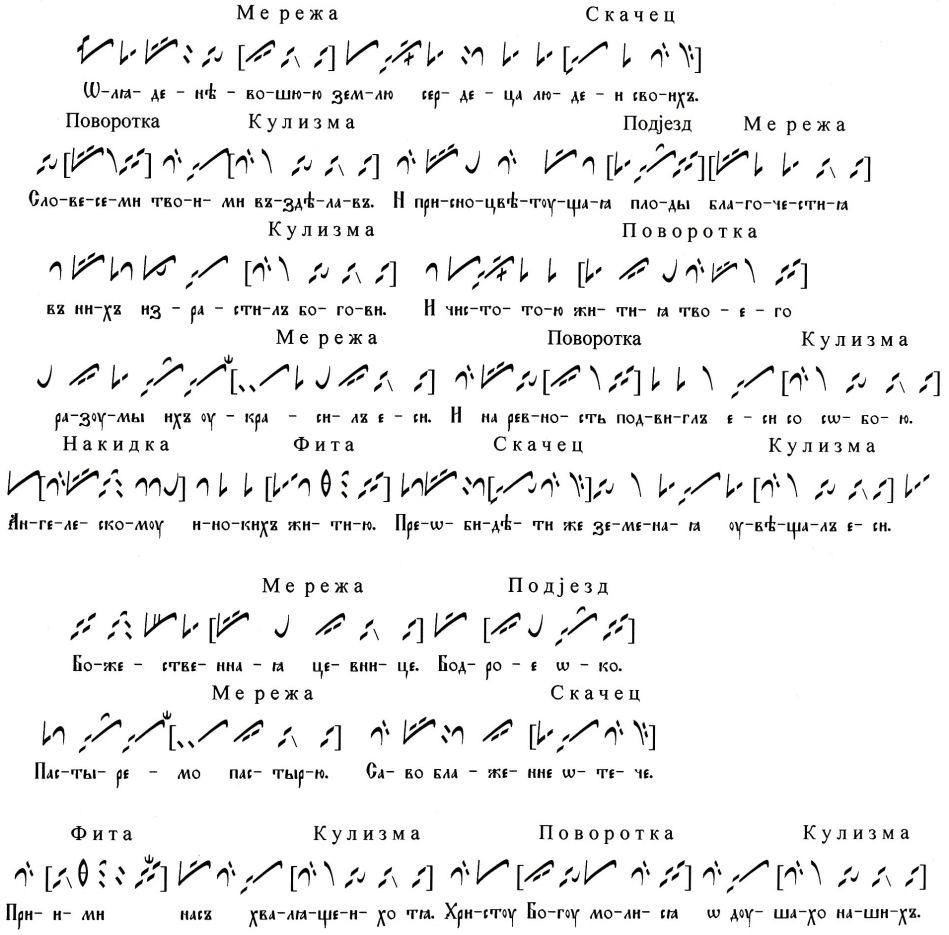




Ако напев из овог преписа поредимо са млађом верзијом напева стихире-славника осмог гласа на *Господи возвах* малог вечерњег, јасно је да је реч о потпуно другој мелодијској верзији, која је резултат различитог фонда формула и фита, као и њиховог другачијег распореда.

Мелодијску структуру овде гради шест формула и две фите знаменог појања. Формуле некад нису потпуне (од њих у том случају остаје само крај, као најстабилнији део), а примећује се и инверзија појединих неума у оквиру (ипак препознатљиве) формуле, што може да се припише старијем типу музичког правописа. Такође се у оквиру прве и треће композиционе целине уочава спајање по две формуле у оквиру једног одсека, као и мање слободног материјала између формула. Погледајмо прво неумски запис у коме су означене мелодијске формуле:

Пример 7. Приказ поретка формула у напеву у неумском запису старије верзије стихире



Табеларно приказано, поредак формула изгледа овако:

1. композициона целина		2. композициона целина	3. композициона целина
1. одсек: Мережа-Скачец 2. одсек: Поворотка--Кулизма 3. одсек: Подјезд--Мережа 4. одсек: Кулизма 5. одсек: Поворотка	6. одсек: Мережа 7. одсек: Поворотка-Кулизма 8. одсек: Накидка--ФИТА 9. одсек: Скачец--Кулизма	1. одсек: Мережа 2. одсек: Подјезд 3. одсек: Мережа 4. одсек: Скачец	1. одсек: ФИТА--Кулизма 2. одсек: Повортка--Кулизма

Табела 4. Поредак мелодијских формула у старијој верзији напева стихире

Две фите фигурирају у напеву најстаријег преписа. Прва се ретко сусреће, носи назив *Око срца* (по причасном стиху) и заједничка је за химне другог, шестог и осмог гласа знаменог појања (Бражњиков, фита № 549; вид. Бражников 1984: 255). Она озвучава речи: инокихъ житию. Друга фита је карактеристична само за химне осмог гласа и носи назив *Троична* или *Висока*, пошто обухвата тонове светлог и трисветлог сагласја руског црквеног модуса (вид. Бражников 1984: 266). Она овде има другачији графички приказ од уобичајеног (Бражников, фита № 544; вид. Бражников 1984: 254) и налази се на речима: приими (насъ). Ове две фите у датом препису граде главни смисаони мост, повезујући синтагме: инокихъ житию и приими (насъ), што указује на молитву верних упућену светитељу да их прими у монашки живот. Дакле, и овде је, као и у млађој верзији, истакнуто монаштво као главна нит поетског текста.

Формула *Кулизма*, која је овде најзаступљенија (јавља се шест пута), гради дугачак мост повезујући речи: твонци въздѣлавъ, израстилъ Богови, еси со сѡбою, оувѣщалъ еси, хвалѧщихъ тѧ, доушахъ нашихъ. Овај низ одабраних речи открива други слој подтекста који је похвалног карактера и представља опште место: Радећи узгајао си Богу (врлине) и поучио си душе нас који те хвалимо. Помоћни глагол еси се појављује три пута, што се може сматрати епифором. Још два оваква смисаона моста уочавају се код формула *Мережа* и *Поворотка*. Формула *Мережа* озвучава речи: Ѡлѧденѣвъшюю, благочестиѧ, оукрасилъ еси, божественнаѧ цевнице, пастыреалъ пастырю, чиме се подвлачи да је светитељ украсио ледену (земљу срца) благочешћем и да је он божанска свирала и пастир пастира. Формула *Поворотка* повезује речи словесци, твоего, ревность, Богоу молисѧ, што представља још једну молитву верних за светитељево заступништво: Твојим речима и ревношћу моли се Богу.

Уколико бисмо тражили мелодијску аналогију између ове две верзије дате стихире, нашли бисмо је само у петом одсеку прве композиционе целине (формула *Поворотка* на речима Житиѥ твоего) и у последњем, закључном стиху, односно другом одсеку последње композиционе целине (каденца *Поворотка-Кулизма* на речима Богоу молисѧ о доушахъ нашихъ). То нам још једном потврђује правило да је завршна формула најстабилнији део сваке богослужбене химне.

Обе верзије имају широк мелодијски амбитус: млађа верзија ($a – b^1$) и старија верзија ($h – c^2$), чиме су обухваћена сва четири сагласја руског црквеног модуса. Финалис се у обе верзије налази на *d* (стабилни завршетак на каденци *Поворотка-Кулизма*). Напев осмог гласа руског знаменог појања је у обе верзије стихире препознатљив јер је изграђен од типичних формула и фита.

Две верзије стихире-славника осмог гласа на *Господи возвах* малог вечерњег из Службе Светом Сави у руском знаменом појању показују два различита тумачења једног српског богослужбеног поетског текста у распону од два и по века. Свака од верзија различитом мелодијом подвлачи исту идеју коју су обе препознале као главну нит поетског текста стихире. Ако би руском творцу напева тражили да читав текст стихире сажме у једну синтагму, онда би то била синтагма која се јавља у главним мостовима обе верзије: инокихъ житию. И заиста светитељ Сава као пример монаштву и јесте главна мисао текста ове стихире.

Кроз разне изражајне поступке коришћења смисаоних мостова, видели смо како је руски мелограф протумачио српски богослужбени поетски текст, шта је највише заокупило његов дух и шта је чуо као главну идеју, односно како је разумео и музиком објаснио српску средњовековну богослужбену поезију. Ове чињенице нам не дају само још једну мелодијску верзију наше богослужбене химне која живи у писменој традицији блиске помесне православне цркве. Она показује бесмртност српске средњовековне богослужбене поезије која је одблесак бесмртности светих у чију част је спевана. Показује да те богонадахнуте речи и просторно и временски превазилазе границе српске државе, цркве и традиције и преливају се у другу блиску православну традицију која је успела да сачува, узвиси и „обуче“ у своје рухо нешто што свакако јесте бисер међу највећим вредностима српске културне баштине.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Богдановић, Димитрије. *Византијски књижевни канон у српским службама средњег века*. Студије о Србљаку. Београд: СКЗ, 1970.

Богдановић, Димитрије. *Најстарија служба Светом Сави*. Београд: САНУ, 1980.

Бражников, Максим Викторович. *Фиты и лица знаменного распева*. Ленинград: Музыка, 1984.

Гарднер, Иван Александрович. *Богослужебное пение русской православной церквы*. Том I. Москва: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004.

Јаковљевић, Андрија. *Антологија са неумама из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*. Крушевац: Народни музеј, 2004.

Мирковић, Лазар. *Православна литургика или наука о богослужењу Православне источне цркве.* Први општи део. Београд: Свети архијерејски синод СПЦ, 1982.

Послѣдование вечерни и утрени. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2014.

Рамазанова, Наталия Васильевна. *Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков*. Санкт Петербург: Дмитрий Буланин, 2004.

Рашковић, Ана. „Лествична основа гласова руског знаменог појања.“ *Мокрањац*, *часопис за културу* бр. 14 (децембар 2012): 19–24.

Рашковић, Ана. „Службе св. Сави, Арсенију, Милутину и Лазару у новооткривеним руским знаменим рукописима XVI–XIX века.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 48 (2013): 9–24.

Рашковић, Ана. „Тропар светом Симеону Мириточивом из неумског стихирара Кир-Бел 586/843 у контексту новооткривених руских рукописа XV–XVII века.“ У: Ракоција, М. (ур.). *Ниш и Византија XIII*, зборник радова са међународног симпозијума *Стефан Немања између истока и запада*. Ниш, 2015: 507–522.

Рашкович, Ана Драгославовна. „Святой Савва Сербский в русской церковной музыке.“ *Сборник научных трудов IV Международной научно-пракитической конференции „Социальные и гуманитарные науки: образование и общество“*. Том 2. Нижний Новгород: УРАО, 2012: 216–219.

Рашкович, Анна Драгославовна. „Культ и службы сербским святым в русской церковной музыке.“ У: Новик А. Н. (ур.). *Сербские научные исследования 2012*. Сборник научных статьей. Москва: Экон-информ, 2013: 385–392.

Серёгина, Наталья Семеновна. *Песнопения русским святым*. Москва: Российский институт истории искусств, 1994.

Скабаланович, Михаил. *Тумачење типика*. Шибеник: Истина, 2014.

Србљак. I том. Прир. Ђорђе Трифуновић, превод Димитрије Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.

Србљак. Изворни ноти записи Бранка Цвејића. Предг. Димитрије Стефановић. Београд: Графички сервис Радио-телевизије Београд, 1970.

Стефановић, Димитрије. „Св.Сава у црквеној музици.“ Материјал са научног скупа САНУ *Сава Немањић – Свети Сава – историја и предање*. Књига VII, Председништво књ. 1. Беград, 1979: 427–441.

Стефановић, Димитрије. „Стихире у част српских светитеља у хиландарским неумским рукописима.“ *Проучавање средњовековних јужнословенских рукописа*. Београд, 1995: 403–418.

Успенский, Борис Андреевич. *Поэтика композиции*. Москва: Искусство, 1970.

Шпадијер, Ирена. „Теодосијева служба Сави у бугарским рукописним збиркама.“ У: *България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация*. София: Академично издателство „Марин Дринов“, 2005.

Ana Rašković

SMALL VESPERS FROM THE SERVICE TO SAINT SAVA IN RUSSIAN NEUMATIC MANUSCRIPTS FROM 16TH TO 19TH CENTURY: STICHERON-DOXASTIKON ON *LORD*, *I HAVE CRIED* (*ΚΥΡΙΕ ΕΞΕΚΡΑΞΑ)*

Summary

In this paper the author presents her new discoveries and achievements in the field of notated Serbian hymnography in Russian Znamenny Chant, which is the result of scientific research in the last four and a half years. Dozens of manuscript collections and funds in the main Russians libraries – Russian State Library, State History Museum, Russian State Archive in Moscow, Russian National Library and Library of the Russian Science Academy in Sankt--Petersburg were explored from 2010 to 2015. The author discovered 218 manuscripts, created in the period from the end of the 14th to the beginning of the 20th centuries, which contain services or hymnography to Serbian saints – St. Simeon, Sava, Arsenije, Milutin and Lazar. There are 43 neumatic manuscripts from the period of the 16th to the beginning of the 20th centuries among them. Manuscripts from the 16th and 17th centuries are the oldest musical manuscripts in orthodox tradition, which contain Services to Serbian saints.

This is the first part of the study about Small Vespers from the Service to St. Sava in Russian neumatic manuscripts. We found 20 Russian neumatic manuscripts, which contain Small Vespers from Service to St. Sava. In the spotlight of this study is Sticheron-Doxastikon on *Lord, I have cried* of 8th mode, which was written in 18 neumatic manuscripts. This liturgical hymn has three different versions – typical, an ancient one, and a younger version. In this paper we analyze two of them – the typical, which is present in 16 manuscripts with notation from 16th to 18th century, and the ancient, which we found in just one manuscript.

For the first time, we show our transcription of the typical version and reconstruction of an ancient version of this Sticheron on contemporary notation. Through the analysis of the tune and melodic formulas, the author shows some of the usual procedures in Russian Znamenny Chant and the unbreakable connection between liturgical text and melody. On the example of this Sticheron, we can see how Serbian liturgical poetical text was explained by Russian Znamenny melody and how Russian melographer experienced Serbian medieval liturgical poetry.

Sticheron-Doxastikon on *Lord, I have cried* of 8th mode, like the other liturgical hymns from the other newly discovered Services to Serbian saints in Russian manuscripts enriches our tradition and culture with another one (by the way, the oldest preserved) melodic version of liturgical hymns from the Services to Serbian saints. Besides that, these manuscripts prove that Serbian medieval liturgical hymnography transcends the physical borders of the Serbian state, church and tradition and that it can live "dressed" in apparel of an other close tradition, which explains it with its own music and understands it on its own way.

Key words: sticheron, Sticherarion, Small Vespers, Znamenny Chants, melodic formula.

UDC 783.2.271.2(497.11)
271.2-535:37(497.11)

ИВАНА ПЕРКОВИЋ
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
ivanaperkovic@fmu.bg.ac.rs
и
БИЉАНА МАНДИЋ
Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
biljana.mandic@gmail.com

ПАРАДИГМА УСМЕНО/ПИСАНО И ПЕДАГОГИЈА ЦРКВЕНОГ ПОЈАЊА У СРПСКИМ БОГОСЛОВСКИМ ШКОЛАМА*

САЖЕТАК: У раду се сагледавају могућности примене теоријског концепта усмености и писмености на истраживања педагогије српског црквеног појања. Хронолошки гледано, разматрају се (оквирно) прве четири деценије XX века, период у којем је настао и публикован највећи број зборника српских богослужбених песама, и доба када је дефинисан унификован наставни план за све српске православне богословије. Три визуре – 1) наративи везани за педагошку праксу, 2) наставни планови и програми и 3) извештаји – укрштају се како би се понудила целовита слика односа парадигме усмено/писано и педагогије богослужбеног појања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српско црквено појање, настава, модели трансмисије, секундарна усменост, Валтер Онг, Битољска богословија, Сарајевска богословија, Призренска богословија.

Крајем XIX века у листу свештеничког удружења, часопису *Весник српске цркве*, вођена је оштра полемика о питањима из педагогије српског црквеног појања, дискусија која ни данас, након више од века, није изгубила на својој актуелности, без обзира на промену реторике и значајну временску дистанцу. Кроз живописне приказе ђакона Миливоја Петровића

* Овај текст је рађен у оквиру пројекта *Идентитети српске музике у светском културном контексту* Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду (ев. бр. 177019) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

и свештеника Александра Живановића, промичу ђаци са ‘дрвеним и гвозденим ушима’, наставници ‘сиромаси, који морају по педесет и сто пута једно те исто да понове’, и појци који нотне зборнике носе ‘као старци зубе, у џепу’ или их ‘вуку испод фелона’. Главна тема полемике односила се на нотне записе црквених мелодија и њихову примену у процесу учења: док је Миливоје Петровић здушно подржавао бележење химни, верујући да „кад се […] нека песма обележи, она се може […] само тако и никако другојачије певати“, дотле је Александар Живановић изражавао бојазан да „ноте не могу обележити све дивне прелазе и модулације гласа“ и да појање по нотама „неће загревати – биће хладно и скучено“.[1] Ипак, без обзира на оштре несугласице око тога да ли су издања црквених песама савременим нотним писмом потребна или не, између редова дискусије у *Веснику* уочава се једна, у основи, заједнички формирана свест. Реч је о гледишту да усмена трансмисија, једном, када се мелодије тачно запишу нотама, престаје да буде суштински важна за црквено појање. У томе се, дакле, Петровић и Живановић слажу, без обзира на то што наведеном питању приступају са супротстављених позиција, дајући му позитиван, односно, негативан предзнак.[2]

---

[1] „[…] ученици имају дрвене или гвоздене уши – не може тон од тона да разликује, наставник сиромах мора не једанпут, не десет, но педесет и сто пута једно те исто да понови, па опет без успеха […] И што је главно, кад се већ нека песма обележи, она се може свакад, на вечита времена само тако и никако другојачије певати, а не бојати се да ће се она с појаса на појас мењати и другојачији вид добијати, као што бива када се певање механички учи, као при Богу данас, када се примећује, како се многе црквене песме не певају онако као што су се пре двајестак-тридесет година певале“ (Петровић 1898: 353–355).

„[…] људи који су навикли да по нотама уче не знају без нота појати. Они се ослањају на ноте те носе своје појање као старац зубе, у џепу. Замислите свећеника, па још градског међу отменим светом кад треба да отпоје Глас Господен или Тебе одјејушчагосја усред пуне цркве света. Како ће тај да умиленим гласом отпоје те дивне песме? Или ће да вуче ноте испод фелона, или ће, ако га узбуде срамота, научити по нотама код куће. Но ноте не могу обележити све дивне прелазе и модулације гласа, које погрешно трилама називају, а праве триле из нашег појања неће ни један хармонизатор, као што ни до сад код нас није, записати у ноте, јер то не можемо ни тражити од њега. Ако појац није учио, вецбао по туђим устима ухо своје у нашем појању, уживио се у дух његов: ако му појање није прошло у жиле и крв, он може правилно појати по нотама, али му појање неће загревати – биће хладно и скучено.“ (Живановић 1899: 139–140).

[2] Неколико година касније (1902) у *Веснику српске цркве*, на започету полемику изнео је своје лично мишљење свештеник Христодор Тасић: „Пре кратког времена повела се реч о томе: да је нашем садањем лошем црквеном певању једини узрок оскудица у правилно написаном уџбенику и што се још и данас служимо оним кукама и веригама као помажућим знацима за певање, те да би требало већ једном све наше црквено певање ставити у ноте, па ће се онда веле и боље певати у цркви и очувати правилност у певању. Ја мислим, да нашем црквеном певању, што је оно данас овако напуштено нису криве оне тако зване куке и вериге, него наша небрига, да је то тако, доказује се тиме, што баш они стари капацитети у црквеном певању, на које се ми тако често и радо позивамо узимајући их за пример, служили су се баш овим истим веригама, па ипак није им ништа сметало да и лепо и правилно певају“ (Тасић 1902: 739).

Са оваквим мишљењем се заинтересовани за српско појање могу сусрести у многим примарним и секундарним изворима: верује се да усмена и писана/писмена трансмисија стоје у опозицији и да подразумевају концептуализацију знања у координатним системима, који не само да се знатно разликују већ се међусобно и искључују.[3] Ипак, овакво гледиште подложно је преиспитивањима: представља ли постојање нотних зборника и њихово присуство у настави сметњу за усмено преношење? Могу ли се релације између записаних мелодија и усмене традиције сагледати на другачији начин, из аспекта комплементарности и коегзистенције, а не као супротни полови? Која је, заправо, главна намена записа богослужбених песама? Јесу ли они превасходно средство чувања мелодија којем се прибегава из некаквих „архивистичких", историографских побуда? Да ли је нотни запис црквене песме другачији модус њене егзистенције у којем она одржава своја укупна базична својства, само у промењеном медију? Или је можда реч о нечему сасвим другачијем: да ли је запис помоћ при меморисању химни, својеврсни оквир и „окидач" за (импровизациону) надградњу? Сва ова питања упућују на потребу да се разматрања историје педагогије црквеног појања концептуално подупру увођењем дискурса усмености и писмености, не само у смислу модела трансмисије већ и као теоријске базе. Тиме се отвара могућност да се богати емпиријски подаци до којих смо дошли кроз архивска истраживања интерпретирају на један нови и другачији начин, релевантан и за актуелне проблеме у савременој педагогији појања.

Имајући наведено у виду, циљ у овом раду јесте примена теоријског концепта усмености и писмености на сагледавање новије историје педагогије српског црквеног појања, а ово обогаћење може имати и практичну примену у савременом разумевању и обликовању наставних садржаја. Истраживања су хронолошки ограничена на (оквирно) прве четири деценије XX века, период у којем је, статистички посматрано, настао и публикован највећи број зборника српских богослужбених песама, и доба када је дефинисан унификован наставни план за све српске православне богословије (од 1921. године).

Парадигма усмено/писано већ дуго има значајно место у лингвистичким истраживањима, а не може се занемарити њен значај ни када је реч о

---

[3] Придеви „писан" и „писмен" се у значењском погледу преклапају, али и разликују. „Писан" се односи на оно што је записано, забележено. С друге стране, „писмен" се поред тог значења („оно што је написано") везује и за оно што је написано у складу са граматичким и правописним правилима, оно што је у складу са вештином лепог писања. У контексту ове студије придев писмен користи се у смислу првог наведеног тумачења. Равноправна примена појмова подстакнута је зборником *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури: радови са међународног научног скупа одржаног у Новом Саду 21–23. септембра 1987. године. У част Вука Стефановића Караџића (1787–1864)*. Нови Сад: Војвођанска академија наука и уметности, 1988.

филозофији, социологији, психологији, етнологији и другим областима. Музиколошка перспектива, када је реч о српском појању, у скорије време је обогаћена овом визуром (Perković 2014a; 2014b).

Теоријски посматрано, овакав концепт има дијалектичку природу, при чему значење једног термина зависи од одређења оног другог. Оба појма, како Рајбле (Wolfgang Raible) истиче, имају два значајна аспекта: медијални и концептуални; први од њих – у теоријском погледу мање значајан – односи се на природу медија трансмисије знања (говор или писмо), а други подразумева слојевитост и чврсту испреплетеност усменог и писаног у оквиру јединственог континуума (Raible 2002: 8967). Овом приликом мање се бавимо медијалном, а више концептуалном природом модела. Укратко, „усмене културе“, како је то један од утемељивача теорије, Валтер Онг (Walter Ong), дефинисао, карактерише блискост реалном свету, усмереност на „овде и сада“, непостојање текста (не само у конкретном облику већ у смислу концепта), економичан однос према ресурсима, фрагментарност, постојање образаца, репетитивност, присуство мнемоничких модела и слично. С друге стране, у заједницама које владају писаним изразом језик постаје „аутономни“ дискурс. Овде когнитивни приступ обележавају апстракција, објективна дистанца, али и просторна и темпорална дистанца, самосвест, могућност „дотеривања“ текста и слична својства (Ong 1982).

Из перспективе српског појања посебан значај има Онгов допринос разумевању „секундарне усмености“: будући да примарна усменост у смислу „потпуног одсуства контакта са било каквим сазнањем о постојању писмености или штампе“ одавно не постоји, она је замењена секундарном оралношћу која, дакле, зависи од културе писмености и постојања писања (Ong 1982: 11). „Резидуалну усменост“ у којој ефекти писања, писмености и штампаних медија не „бришу“ трагове усмених маркера у новијем српском црквеном појању препознајемо у тежњи ка очувању мелодијског идентитета (конзервативност), стандардизованим формалним принципима (редундантност музичког исказа, тј. унапред утврђени редослед низања мелодијских одсека), присуству мелодијских формула (агрегативност музичког исказа) и хијерархијски надређеној позицији завршетака, посебно завршних одсека у химнама, за разлику од осталих сегмената у току црквене песме (аудитивност музичког исказа). Све ово указује на чињеницу да је секундарна оралност уграђена у когнитивну матрицу српског појања.

Веома је значајно скренути пажњу на чињеницу да је свако извођење црквене песме креативан чин, који у себи носи изражену ауторску димензију. Јован Живковић је пре више од стотину година ову појаву формулисао следећим речима: „српски појац […] се за певницом јавља донекле и као композитор мелодије и као њен извођач“ (1908: VII).

Дијалог у којем усменост и писменост стоје у разноврсним, често изузетно комплексним и динамичним односима, необично је важан и за образовни процес, где се елементи усменог преклапају са писменим у различитим фазама усвајања и примене знања. Као што је Рајбле приметио, нема некакве „велике вододелнице“ између усменог и писаног, нити она уопште може постојати (Raible 2002). Међутим, с обзиром на дијалектички однос између ова два основна модела трансмисије, они се у неким случајевима посматрају као супротни полови у смислу вредности: ако се усмености да позитиван предзнак, писменост ће аутоматски добити негативан и *vice versa*. Искључиви ставови нису били ретки у коментарима о настави појања и педагошкој пракси, о чему ће у наставку излагања бити више речи. Потом ће бити размотрени примери наставних планова и програма у којима постоји (мање или више успешно остварен) баланс између усменог и писаног; у трећем сегменту студије пажња ће бити окренута ка наставним извештајима. Тако ће се, кроз „укрштене“ визуре, понудити целовита слика односа парадигме усмено/писано и педагогије богослужбеног појања.

Наративи везани за педагошку праксу

Поборници писаног модела трансмисије често су током последњих десетак година XIX века исказивали негодовање због нерационалних начина учења појања: учитељи су били ‘осуђени’ на безбројна понављања, ученици су могли да се ослоне само на меморију, а резултати педагошког процеса често су били неизвесни. Тако J. Даниловац описује наставу појања у Карловачкој богословији 1888. године:[4] „Препотопски начин, којим се појање у Карловачкој богословији предаје, диван је сведок њене примитивности: сва четири разреда – сто и тридесет ‘слушалаца’ – сабију се сваки дан и зими и лети од 5–6 сати увече у једну малу собу, која би по пропису била мала и за четрдесеторо деце основне школе, па онда они који ‘знају’ поју једне и исте црквене песме неколико дана а и недеља – док они, који не знају, не добију ‘дунста’ који ће им идуће године служити за темељ даљем познавању, док тако – кроз четири године не скрпи ‘слушалац’ петнаест ирмоса и осам гласова. Тако се примитивно с трошком несразмерно силног времена предаје и учи код нас појање напамет, док паметан свет у стању је то научити тако рећи у часу – помоћу извесних за то одређених знакова – нота“ (1888: 263).

Даниловац (Живковић), дакле, „примитивном“ усменом дискурсу супротставља супериорну писменост „паметног света“. Његов опис на

[4] J. Даниловац – псеудоним који је користио Јован Живковић, уп. Ђоковић 2014: 148.

сликовит начин наглашава традиционализам и конзервативност описаних метода учења, очевидно полазећи од веровања да у овом контексту знање и његово преношење зависе од могућности меморије и памћења.[5] У том случају, једини пут ка стицању знања јесу његова структурализација и заједништво (Biakolo 1999: 45). Можда је из тог разлога, захваљујући Наставничком савету Карловачке богословије, одлучено да се на испитима из црквеног појања ноте не могу користити (Гавриловић 1984: 79).

Међутим, увођење нотних записа у педагошку праксу далеко је од пуке „технологије“ преношења знања. О томе сведоче „нове“ теорије писмености које писменост тумаче као друштвену праксу у ширем културном контексту („чија писменост“, „писменост за кога?“), а не као техничку или неутралну вештину (Street 2003: 77–78). Када је о српском појању реч, суштинско питање није било само опредељење за запис или против њега, већ и за *врсту* музичког записа. Стремљење ка осавремењеном друштву и прихватање европске културе и уметности подразумевало је усвајање линијског система, а не неког другог вида музичког писма. Није изненађујућ податак да су и помоћна мнемотехничка средства – триле – „различите цртице и крстићи, које ђаци трилама зову“, како их Драгутин Блажек у једном чланку назива, такође сматране примитивнима, а главна примедба односила се на то „што се појање учи по слуху. Дакле, онај који има веома добар слух, може поновно исто научити, други пак, који нема тако добар слух, веома тешко схвећа, постане према томе исто немаран и изгуби сасвим вољу на учење“ (Блажек 1891: 299).

Да је и социјални контекст имао значајан утицај на пољу неговања музичке писмености српског црквеног појања, сведочи и релативно кратка вест о успеху Гаврила Бољарића и Николе Тајшановића у бележењу и публиковању мелодија великог појања. У *Школском листу* 1891. године описана је прилика у којој су се еминентни чланови српске заједнице окупили са циљем да чују и процене веродостојност и аутентичност записаних песама. Готово сви локални свештеници, професори и учитељи сомборске препарандије дошли су „да чују и да оцене […] је ли нотално појање од Гаврила Бољарића […] и Николе Тајшановића […] као што се у Карловцима појало и поје и каково треба да је. Г. Бољарић приказао је неколико ирмоса и седална тако лепо и у такту, а поред тога просто, е је

[5] На сличан начин и Тихомир Остојић описује начин учења: „Онда се код нас у цркви појало још по старом начину, поред певница: један почиње, а остали га прате или му секундирају, и то како ко уме. Томе је одговарала и обука. Наставник отпева одсек песме једанпут, двапут – колико треба, док не научи бар почињач и његови бољи помагачи; затим други став, док се не састави цела песма. При томе су ученици пред собом имали само текст, а учили су по слушању. Друкчије се није ни могло, јер не беше школске књиге за појање. Улагало се много труда и времена, а успех не беше им ни близу раван.“ (1897: 3).

сваки увидео, да ће се по томе моћи лако и правилно учити […] Затим је позван био приправник друге године Милош Николић, да одпоји сједален на Св. Николу: В Мирјех, да би се слушаоци уверили, како ће сам ђак погодити мелодију и може ли ex abrubto из те књиге певати. – Такођер је био изазван приправник прве године Славко Јанковић, да одпоји сједален божићни: Во јаслех, који он још до сада ни покушавао није појати. – Присутне слушаоце изненадило је коректно појање дотичних приправника" („Школске вести" 1891: 63). Другим речима, музички запис се разуме као нешто што има „дескриптивну" и „прескриптивну" улогу, „дескриптивну" у смислу да нотирани зборник представља писани траг доброг, узорног или аутентичног извођења „каково треба да је" (истина, без одговора на питање да ли је реч о једном извођењу једног конкретног појца или нечему што има више слојева), а „прескриптивну" у погледу усмерења како одређена интерпретација треба да изгледа. Такво разумевање музичке писмености донело је новину у односу на, још од византијског доба, традиционално схваћену улогу записа као парадигме: примера и обрасца како одређени текст треба извести у складу са традицијом (Troelsgård 2011: 14).

Уосталом, врло је вероватно да је за ученике тога доба „читање музике" из нотног записа имало посве другачије значење него што је то данас случај. „Читање", у смислу усвајања и примене основних принципа музичке писмености, могло је да значи и учење, односно памћење суштине, меморисање најважнијих елемената химне, а не музичког тока „од тона до тона" (Busse Berger 2005: 52–53). Ипак, судећи по практичним запажањима Стевана Стојановића Мокрањца, читање и преписивање нота успоравали су процес учења. У свој извештај о учењу нотног и црквеног певања у Богословији Светог Саве за 1903/04. годину он је унео следећу напомену: „овај би успех био кудикамо обилатији, ученици би за цело прешли и научили и остале делове Осмогласника, само да је било штампанога уџбеника. Овако је изгубљено две трећине времена преписујући са табле." (Извештај 1904: 46–47). О Мокрањчевој оријентисаности на писани дискурс, када је његов рад на бележењу појања у питању, било је речи у раније објављеним студијама (Перковић 2014b), а његови педагошки принципи потврђују већ представљене закључке. Свестан дијалога усменог и писаног који је полако али сигурно постајао иманентно својство српског појања, Мокрањац је био један од првих учитеља који је водио рачуна о балансираном односу основа музичке писмености и теорије, с једне стране, и појања, с друге стране (Vasiljević 1986: 136). Таквим приступом најавио је измене које ће се догодити касније, у међуратном периоду.

Наставни планови и програми

Разматрање парадигме усмено/писано на нивоу *наставних планова и програма* у међуратном периоду започињемо освртом на јединствену организацију православних богословија (*Правилник* из 1921). Анализом наставног плана од 28 предмета утврђује се да су око црквеног појања гравитирала и друга два музичка предмета: Хорско и Нотно певање, која су ученике богословије уводила у музичку писменост и обезбеђивала ансамбл који је наступао у одговарајућим приликама. „Сам концепт сведочи о јасном циљу, интегрисању музичке наставе, али и о ширем, интегративном приступу концепцији образовања које је подразумевало да се блок музичких предмета узајамно надопуњује кроз остале предмете, првенствено црквенословенски језик, литургику и историју хришћанске цркве“ (Мандић, Перковић 2015: 15). Циљ наставе појања огледао се у оспособљавању кандидата у црквеном појању: да са успехом могу при свим богослужењима чинодејствовати; предавати црквено појање и даровитије кандидате оспособити за рад на музичком пољу (у народу, музичким друштвима, певачким друштвима и сл.).

Увидима у различите наставне планове и програме Битољске (1926/27), Сарајевске и Призренске (1928/29. године) богословије, утврђено је постојање одређених разлика у опсегу и структури реализације наставног плана и програма, као и у односу према усменом и писаном методу трансмисије. Оне су у вези и са избором уџбеника: док су званичну уџбеничку литературу Битољске богословије чинили уџбеници *Осмогласник* и *Страно пјеније* Стевана Стојановића Мокрањца (AJ-69-31/54), у Призрену су коришћени *Нотни зборник* Ненада Барачког и *Осмогласник* и *Страно пјеније* Стевана Стојановића Мокрањца (AJ-66-1095-1419), а у Сарајеву се радило према *Нотном зборнику* Јована Живковића (AJ-66--1100/1424). У Призренској и Сарајевској богословији Осмогласник се учио у првом и у другом разреду; у другом разреду ђаци у Призрену учили су још и празничне тропаре и песме за Божић и Васкрс, док су сарајевски ученици на програму имали и катавасије (крстованску, божићну, благовештенску и ускршњу), ексапостиларе, богородичне и јеванђелске стихире, као и тропаре Христових празника. Занимљиво је да се у Призренској богословији у оквиру предмета Нотно певање у првом разреду радила „Литургија Св. Јована Златоуста по Ст. Ст. Мокрањцу (завршно са херувиком)“, а у другом – „Херувика првог гласа – Корнелијева; Причастен VII и VIII гласа; Молбанско Господи помилуј; Молитвами Спаси ни; Тон Деспотин; Јелици; Многаја љета“, итд. Од трећег разреда у овим двема богословијама на програму је било празнично појање и велико појање. Будући да је једини уџбеник у Сарајевској богословији, судећи према доступним изворима, био Живковићев *Нотни зборник*, може се

претпоставити да је учење химни осмогласника протицало без писаних извора, тј. да је углавном доминирала усмена трансмисија.[6] У Битољу се, међутим, радило другачије: осам црквених гласова било је распоређено на три разреда (I разред: I–III, II разред: III–VII, III разред: VI–VIII), а биле су обухваћене и поједине литургијске песме у првом и трећем разреду, уз ускршњу катавасију. Очигледно, тежило се ка добром усвајању најважније музичке базе корпуса српског црквеног појања, уз неретка понављања градива, како би ученици стекли што већу сигурност и солидну основу за кројење црквених песама. Учење из писаних извора пружало је ученицима могућности да мелодије визуелизују, анализирају и, што је у педагошком смислу у тој фази образовања најважније – дословно понављају. Опште и празнично појање било је у Битољу на програму само у четвртом и петом разреду. Приказ разлика у пређеном наставном градиву из предмета Црквено појање потврђује различите методске приступе у савладавању појединих делова наставних садржаја, као и временски раскорак у реализацији оквирно и донекле несистематски постављених наставних циљева.[7]

Табела 1. Наставни планови и програми Битољске, Призренске и Сарајевске богословије[8]

Богословија Св. Јована у Битољу, школска 1926/27.

Наставници	Животије Стевановић (I–III разред), Мирко Павловић (IV–V разред)
Уџбеници	*Осмоīласник* и *Сшрано īјеније* Стевана Стојановића Мокрањца
I разред	Одговарање на малој и великој вечерњи и јутрењу; Одговарање на Св. литургији без песама Молитвами… Спаси ни Сине Божиј… Херувимске песме и причасно. Цео I и II глас, а III глас само самогласне стихире и стихире на стиховње.
II разред	Поновљено и утврђено градиво изучено у првом разреду; гласови III, IV, V, VI, и VII.

[6] Почетком 2015. године у Музеју Српске православне цркве отворена је изложба посвећена животу и делу патријарха Павла. У оквиру изложених књига којима се патријарх служио, изложен је и лични, истрилирани патријархов зборник, за који се претпоставља да је истрилиран још у време када је патријарх био ђак међуратне Сарајевске богословије.

[7] Наставници све три богословије на крају школске године поднели су своје личне извештаје о степену обрађеног („рађено“, „свршено“), поновљеног и утврђеног градива кроз све разреде богословије.

[8] Наведена је оригинална ортографија, према архивским изворима.

III разред	Поновљено је и утврђено градиво из првог и другог разреда, тако што је увек понављан владајући глас. Пређени су: VI, VII и VIII глас, Херувимска песма I гласа, причастен VIII гласа, Ускршња катавасија I гласа, непорочни тропар на јутрењу. Ученици су вежбали да самостално певају за певницом.
IV разред	Велико вечерње, Јутрење, општи тропари; непорочни тропари; опело; Усековање. Празници: Рождество пресвете Богородице, Крстовдан, Преподобна Параскева, Св. Димитрије, Св. Архангел Михаило, Ваведење, Св. Никола, Божић, Св. Стефан, Св. Василије, Богојављење, Св. Јован, Св. Сава, Св. Три јерарха, Сретење, Недеља Митара и Фарисеја, Недеља блудног сина, Св. Велики пост; Литургија пређеосвећених дарова; Субота Акатиста; Благовести; Часови; Велики четвртак; Велики петак; Велика субота; Ускрс; Ђурђевдан; Спасовдан; Духови; Велико повечерје; Произвољни причасни.
V разред	Велико вечерње, Јутрење, општи тропари; непорочни тропари васкрсни; опело; Усековање. Празници: Рождество пресвете Богородице, Крстовдан, Преподобна Параскева, Св. Димитрије, Св. Архангел Михаило, Ваведење, Св. Никола, Божић, Св. Стефан, Св. Василије, Богојављење, Св. Јован, Св. Сава, Св. Три Јерарха, Сретење, Недеља Митара и Фарисеја; Недеља блудног сина; Св. Велики Пост; Литургија пређеосвећених дарова; Субота Акатиста; Благовести; Часови; Цвети; Велики четвртак; Велики петак; Велика субота; Ускрс; Ђурђевдан; Спасовдан; Духови; Велико повечерје; Произвољни причасни; Петровдан; Св. Илија; Преображење и Успење.

Призренска богословија, школска 1928/29.

Наставници	Стеван Гушчин (I–III разред), Миливој Милетић (III–V разред)
Уџбеници	*Ноѿни зборник* Ненада Барачког, *Осмоѿласник* и *Сѿрано ѿјеније* Стевана Стојановића Мокрањца
I разред	Гласови I, II, III, IV. Вечерње. Јутрење. Блажена.
II разред	Све стихире V, VI, VII и VIII гласа из Октоиха. Тропари празника према календару. Божићне и Васкршње песме.
III разред	Блажен муж. Непорочни тропари. Прокимени дневни, канон Благовештенски. По две стихире на Господи возвах, слава на Господи возвах, слава на хвалите, сједални, величаније, тропар, кондак и, евентуално, канони овим празницима: Крстовдану, Св. Параскеви, Недељи Св. отаца, Св. Архангелу, Св. Николи, Божићу, Богојављењу, Св. Сави, Св. Трима јерарсима, Сретењу, Недељи Митара и Фарисеја, Недељи блудног сина, Благовестима, Великом четвртку (антифони) и Васкрсу. Понављање прва четири гласа из Октоиха.

IV разред	Рађене су стихире на Господи возвах, слава на литији и на стиховње, стихире на хвалите, припеви, входноје, величаније празницима: Малој Госпојини, Крстовдану, Недељи Св. отаца, Св. Параскеви, Св. Димитрију, Св. Архангелу, Св. Ваведењу, Св. Николи, Божићу, Богојављењу, Св. Сави, Св. Трима јерарсима, Сретењу, Недељи Митара и Фарисеја, Недељи блудног сина, Благовестима, Месопусној недељи, Цветима, Великом петку и Духовима. Песме на великом повечерју. Статије. Поновљене су завршене стихире празницима у прошлој години и из Октоиха прва четири гласа.
V разред	Све стихире овим празницима, изузев оно што је било у прошлој години. Свршено: Малој Госпојини, Крстовдану, Недељи Св. Отаца, Св. Параскеви, Св. Димитрију, Св. Архангелу, Ваведењу, Св. Николи, Недељи праотаца, Божићу, Св. Стевану, Св. Василију Великом, Богојављењу, Св. Јовану, Св. Сави, Св. Трима јерарсима, Недјељи Митара и фарисеја, Блуднога сина, Сиропусној, Месопусној, Св. Георгију, Петровдану, Св. Илији, Преображењу, Великој Госпојини, 1, 2, 3, 4. и 5. недељи поста – Великом петку, статија 2. и 3, стихире Духовима, понављање Октоиха свих осам гласова. Рађен је и ирмос Крстовдану и Малој Госпојини, велико Свјати Боже, Многаја љета, Тон Деспотин, Господи спаси, стихире на погребу и појединим обредима, Не ридај мене мати, Странствија, Да молчит, Вечери Твојеја, Ниње сили, Вкусите, Велико свјат и Тебе појем, Човјече Божиј.

Сарајевска богословија, школска 1928/29.

Уџбеник	*Но̄тни зборник* Јована Живковића
I разред	Прва четири гласа: тропарско, антифонско, самогласно.
II разред	Друга четири гласа (V, VI, VII, VIII); тропарско антифонско и самогласно. Катавасије: Крстовданска, Божићна, Благовештенска и Ускршња. Ексапостилари, њихови богородични и јеванђелске стихире. Тропари Христових празника.
III разред	Свршено градиво: Све песме заповедних празника: Христових, Богородичиних, светитих (Минеј, Триод, Пентикостар). Катавасија, псалми избрани и сви псалми за појање. Херувимска песма и једно причасно. Погребне стихире.
IV разред	Црквено појање (велико) с правилом Свршено градиво: Појање молебно Господи помилуј. Архијерејско Господи помилуј и Многаја љета, Господи спаси и Услиши ни. Свјати Боже, Херувика I, IV и VIII гласа. Око сердца… Скажи ми… Господи услиши… Благослови душе моја… Свјете тихи… Свјат, Амин и Тебе појем на Василијевој литургији. Ирмос на Велики четвртак и Велику суботу. Да молчит и ирмос на Ускрс.
V разред	Црквено певање (велико) с правилом Свршено градиво: Сви ирмоси (велики). Глас Господен, Величанија. Днес на синајстјеј… Поновљено је све правило и градиво из четвртог разреда.

Преглед је показао да је, и поред општих сличности, свака богословска школа имала јединствен план и програм и, самим тим, специфичан однос усменог и писаног у стицању знања. Док су се у Сарајевској богословији на писане изворе ослањали само када је велико појање у питању (у IV и V разреду), дотле је у Битољу и Призрену ситуација била управо супротна: ученици у прва два или три разреда знање су вероватно усвајали из писаних извора, и потом га примењивали појући без помоћи нотних зборника (ученици Богословије Св. Јована у Битољу су у трећем разреду вежбали да самостално певају за певницом), да би се тек у „вишим“ разредима, значајније или готово искључиво, ослањали на усмени метод и кројење. Међутим, у Призренској богословији празнично појање учило се по „етапама“: у трећем разреду по две стихире на Господи возвах, слава на Господи возвах, слава на хвалите, итд. (за један број празника), наредне године су за те исте празнике додаване неке друге песме (стихире на хвалите, входноје…), а у последњој години биле су укључене све стихире. У Битољској богословији су и у четвртом и у петом разреду рађене песме за готово исте празнике, са мањим проширењима у последњој години (Цвети, Петровдан, Св. Илија…).

Мимоилажења и разлике у представљеним наставним плановима и програмима артикулисали су потребу да се створи заједнички, општи план и програм за све српске православне богословије, што је и учињено 1930. године. Он је детаљно и амбициозно осмишљен и био је предвиђен за шестогодишње школовање. Требало је да ученици по завршетку богословије буду оспособљени да могу деловати на различитим музичким пољима.

Табела 2. Заједнички наставни план и програм за предмет Црквено појање (1930)

I разред	Мелодијске фразе од 1. до 8. гласа, посебно ради кројења; темељно учење по нотама прва четири гласа. Литургија: антифон Благослови душе моја Господа; Слава, Благослови; Хвали душе моја Господа; Јединородни; Молитвами и Спаси ни; Придите; Господи, спаси благочестивија; И услиши ни; Многаја љета; Свјати Боже; Јелици; Кресту Твојему; Алилуја и даље редом до Херувимске песме 1. гласа; песме при рукополагању; песме после Херувимске песме; Достојно 4. гласа; причастен Хвалите; крај литургије. Уџбеник: Ст. Ст. Мокрањац, *Осмоїласник* и *Литурїија.*
II разред	Темељно обрадити гласове од 5. до 8. Посебну пажњу обратити на 5. и 6. глас јер су молски. Литургија: Достојно глас 8. Слава и ниње, Цар небесниј; све Херувимске песме; сва Достојна; причасни; сва Хвалите; Днес на Синајстеј горје; Скажи ми, Господи; Господи, кто обитајет; Око сердца мојего; сва величанија; прећеосвећена и Василијева литургија. Уџбеник: Ст. Ст. Мокрањац, *Осмоїласник* и *Литурїија.*

III разред

Све катавасије; опело на вечерњу: Блажен муж и припеви којих нема у *Осмоїласнику*; прокимени који се певају у све недељне дане; На великом повечерју: С нами Бог; песме које се певају на малом повечерју: на полуноћници васкрсној; на јутрењу (Хвалите имја Господње); тропари који се певају у недеље после Непорочних; ексапостилари васкрсни и јеванђелске стихире на Слава после Хвалите; песме на 1, 3, 6, 9. часу; тропари, кондаци, прокимени и причастни посведневни и општи.
Божић; Ускрс; Духови.
Уџбеник: Ст. Ст. Мокрањац: *Сшрано ўјеније*.

IV разред

У недостатку нота кројење према мелодијским фразама гласова. Празници: Претпразнство Рождества и Рождество Пресвете Богородице; Претпразнство Воздвижења Честног Креста и обновљеније Храма Васкрсенија Христова; Крстовдан; Покров Богородице; Преподобна Параскева; Св. Лука; Св. Димитрије; Св. Козма и Дамјан; Обновљеније Храма Св. великомученика Георгија; Св. Архангел Михаил; Св. Јован Златоусти; Ваведење; Св. Андреј; Св. Никола; Св. Спиридон; Недеље: Св. праотаца, Св. отаца; Последовање часова на вечерју Христова Рождества; Недеље: Митара и Фарисеја, блудног сина, месопусна, сиропусна; Св. Теодор; Недеље поста: прва, друга, трећа, четврта; Четвртак пете недеље поста; Субота пете недеља поста – акатист; Пета недеља поста; Субота св. Лазара; Цвети; Велики четвртак; Бденије на Велики четвртак; Велики петак (часови, вечерње и повечерје); Велика субота (статије и вечерње).
Уџбеник: Ст. Ст. Мокрањац: *Сшрано ўјеније*.

V разред

У недостатку нота, требало је кројити на основу течног познавања мелодијских фраза свих гласова: Сабор Пресвете Богородице; Недеља по Божићу; Св. Стеван; Обрезање Господње и Св. Василије Велики; Претпразнство Просвјешченија и посљедованије часова на навечерју Просвејшченија; Богојављење; Св. Јован; Св. Сава; Св. Три Јерарха; Претпразнство Сретења и Сретење Господње; Св. Великомученик Теодор; Претпразнство Благовести и Благовести; Ђурђевдан; Св. Василије Острошки; Пренос моштију Св. Николе; Цар Константин и Царица Јелена; Цар Лазар; Рођење Св. Јована; Св. Петар и Павле; Св. Прокопије; Сабор архангела Гаврила; Недеља Св. отаца Шестог васељенског сабора; Св. Илија; Св. Пантелејмон; Св. Стеван Високи; Пренос моштију Архиђакона Стевана; Претпразнство Преображења и Преображење; Претпразнство Успења Богородице и Успење Богородице; Усековање Претечеве главе; Св. Кирило и Методије.
Уџбеник: Ст. Ст. Мокрањац: *Сшрано ўјеније*.

VI разред

У недостатку нота, требало је кројити на основу течног познавања мелодијских фраза свих гласова: Ускрс; Понедељак Светле седмице; Томина недеља; Трећа недеља по Пасхи; Четврта недеља по Пасхи; Преполовљење Педесетнице; Пета недеља по Пасхи; Шеста недеља по Пасхи; Спасовдан; Седма недеља по Пасхи; Духови; Понедељак духовски; Недеља свих светих.
Благодарења (за Нову годину, владаоца, призивање Св. Духа; за победу); појање при освећењу дома, цркве, малом освећењу воде, резању колача, чину заклетве; опело свештеника; служба мртвих, опело деце.
Уџбеник: Ст. Ст. Мокрањац: *Сшрано ўјеније*.

Укратко, током првог и другог разреда, тежиште је било на учењу гласова Осмогласника и литургијских песама, трећи разред био је посвећен општем појању и неколицини најважнијих празника, док су се од четвртог до шестог разреда претежно „кројиле“ празничне песме: из Минеја и Триода у четвртом и петом, Пентикостара у шестом разреду. Осим тога, у шестом разреду планирано је и учење пригодног појања. Овако конципиран наставни план и програм омогућавао је добру расподелу наставног градива кроз све разреде. За њега се, генерално, може рећи да је био добар и логично осмишљен. Занимљиво је да је овакав програм био у употреби у српским петоразредним богословијама све до 2000. године, с тим што су се херувимске песме училе у трећем разреду, а градиво шестог разреда је „пренето“ у пети разред.

Извешшаји

Званични извештаји о раду богословских школа, наставницима, годишњим испитима и другим дешавањима драгоцен су извор информација о темама везаним за педагогију црквеног појања. Међу њима постоје и они значајни за разматрање „секундарне усмености“.

Нашу пажњу привлачи један извештај са полагања стручних богословских испита зрелости на Богословији Светог Саве у Сремским Карловцима, сачињен 1930. године: „Црквено појање, теорија музике и хорско певање три су наставна предмета која треба да допуњују један други. На њих се троши много времена, за црквено појање 13, теорију музике 5 и хорско 6 свега 24 часа недељно не рачунајући време праксе у цркви на свакодневним вечерњим и јутарњим богослужењима. Па ипак се код ових предмета има још много шта да пожели. Нема оне музикалности и читања нота, на шта је покојни Стеван Мокрањац мајсторски умео да научи ученике доратне Богословије Светог Саве. Додуше, онда се и у њој мало обраћала пажња на кројење, те се ученици кад немају ноте у рукама тешко сналазе за црквеном певницом. Али није згодно ни ово сада, кад се све полаже на кројење, учи напамет и ослања на ухо, па тако углавном и у хору, као што је то било некад у старој Богословији и осталим нашим богословијама. Иако је просечна оцена успеха најповољнија из црквеног појања 3.88 на коју су утицала лака питања из црквеног правила, приметило се да нема потпуне једноликости у певању па се чине испадљива подвикивања, заокругљавање по личном нахођењу, а све је то природно кад се по нотама не добије основ у певању. Зато би одговарање на литургији и осмогласник морали ученици богословије прећи по нотама, уклапати у њих слух и глас свој; па онда прећи на кројење, које ће тада такође ићи регулисано у једноликим и сталним гласовним мотивима“ (AJ-66-1104-1434).

Не само да би учење из нотних записа, како се у извештају наводи, утицало на једнообразност у појању већ би оно ђацима пружило могућности да издвоје карактеристичне музичке елементе, да продубљеније сагледају однос богослужбених текстова и мелодијских фраза, упореде различите верзије једне исте црквене химне и, коначно, да другачије организују и систематизују знање. Ипак, у извештају се подсећа на тешкоће које су предратни ученици Богословије Св. Саве имали када се не би ослањали на нотни текст. Њихов успех у појању директно је зависио од репродуктивног и оперативног знања, као предуслова за креативни чин који се, због динамике богослужења, одвија у доминантно усменом контексту. Другим речима, аутор извештаја веома је добро и прецизно препознао неопходност дијалога усменог и писаног дискурса у образовном контексту.

ЗАКЉУЧАК

Један од циљева ове студије био је да се покаже да не постоји област истраживања српског црквеног појања за коју је питање усменог и писаног ирелевантно. Интеракције између ова два „пола“ трансмисије, које су тако занимљиво и многоструко обликовале различите нивое једногласних богослужбених химни у Српској православној цркви, а обликују их и данас, имале су своје место у бројним историографским сведочанствима о настави појања, наставним плановима и програмима богословских школа и разноврсним школским извештајима. Сами записи богослужбених песама не говоре много о начину трансмисије, о „правој“ верзији једне песме, нити о начину меморисања химни. Управо из тог разлога ни учење појања није било једноставно и једнообразно, обликовано кроз усмени и писани дискурс на многе и разноврсне начине. Тежећи ка добијању унификованог модела, који би омогућио преко потребну једнообразност, јасно се наметнуо закључак, проистекао из дугогодишње наставне праксе, да је то једино могуће прописивањем и доследним инсистирањем на наставном градиву општеважећем за све (богословије). Но, практичне мањкавости наставних планова и програма биле су (и биће) евидентне кроз сва прошла и будућа времена, јер је наставни план и програм само један од доминантних (писаних) облика педагошке праксе, који пружа оријентир како и у ком правцу је неопходно усмеравати наставно градиво, али његова реализација „не постоји“ без усменог „живог казивања“ професора. У вековној српској црквеној педагошкој пракси, јасног методског система није било, писмено/усмено корелирали су на разноврсне начине, с једне стране кроз, у великој мери, усмено учење црквених мелодија, а с друге стране кроз уочену неопходност да се предмет Црквено појање „укључи“ у токове модерне музичке писмености XX века.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Архив Југославије. *Министарство просвете* (66), фасцикле број: 1100/1424; 1104/1434; 1095/1419.

Архив Југославије. *Министарство вера* (69), фасцикла број: 31/54.

Блажек, Драгутин. „Наше народно црквено појање.“ *Српски Сион* 19 (1891): 298–300.

Гавриловић, Никола. *Карловачка богословија (1794–1920)*. Сремски Карловци: Српска православна богословија Светог Арсенија, 1984.

Даниловац, Ј. [Живковић Јован]. „Карловачка богословија.“ *Глас истине* V/17 (1888): 263–264.

Ђоковић, Предраг. „Методика наставе црквеног појања у прошлости и данас.“ *Иконографске студије* (2014): 147–163.

Живановић, Александар. „Наше црквено певање.“ *Весник српске цркве* 1–2 (1899): 139–143.

Живковић, Јован. *Нотни зборник црквених песама које се поју на вечерњу, јутрењу, литургији и другим богослужењима православне српске цркве као велико појање*. Нови Сад: Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1908.

Извештај Богословије Светог Саве за школску 1903–04. годину. Београд, 1904.

Мандић, Биљана, Ивана Перковић. „Наставници музике у српским православним богословијама између два светска рата.“ *Зборник Матице српске за друштвене науке* 151 (2015): 249–279.

Остојић, Тихомир. *Црквено пјеније*. Нови Сад: Издање Српске православне гимназије, 1897.

Петровић, Миливој. „Наше црквено певање.“ *Весник српске цркве* 2 (1898): 349–356.

Тасић, Христодор. „О нашем црквеном певању.“ *Весник српске цркве* 1 (1902): 737–740.

„Школске вести.“ *Школски лист* 4 (1891): 63–64.

Biakolo, Emevwo. “On the Theoretical Foundations of Orality and Literacy.” *Research in African Literatures* 30/2 (1999): 42–65.

Busse, Berger, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2005.

Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982.

Perković, Ivana. “Serbian Chant on the Threshold: the Dialogue between Orality and Literacy.” У: Vasiliu, Laura et al. (eds.), *Musical Romania and the Neighbouring Cultures. Traditions – Influences – Identities.* Frankfurt am Mein: Peter Lang, 2014a: 81–87.

Perković, Ivana. “The Written-Oral Paradigm in the Transcriptions of Church Music by Stevan Stojanović Mokranjac.”*New Sound International Journal of Music* 44/2 (2014b): 133–142.

Raible, Wolfgang. “Literacy and orality.” У: Smelser, N. J., Paul B. Baltes (eds.). *International Encyclopedia of social and behavioral sciences*. 2002: 8967–71. <www.romanistik.uni-freiburg.de/raible/Publikationen/Aufsaetze. html> 16. 6. 2015.

Street, Brian. “What’s ‘new’ in New Literacy Studies? Critical approaches to literacy in theory and practice.” *Current issues in comparative education* 5/2 (2003): 77–91.

Troelsgård, Christian. *Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation.* Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011

Vasiljević, Zorislava. *Problemi muzičke kulture i obrazovanja. Od Milovuka do Mokranjca, doktorska disertacija*. Beograd: FMU, 1986.

Ivana Perković and Biljana Mandić

SPOKEN/WRITTEN PARADIGM AND PEDAGOGY OF THE CHURCH CHANTS IN SERBIAN SEMINARY SCHOOLS

Summary

This paper observes capacities of applying theoretical concepts of spoken and written on research on pedagogy of Serbian church chants. In chronological perspective, the first four decades (approximately) of the 20th century are observed, a period during which most of the collections of Serbian church chants were created and published, and during which the unified curricula for all Serbian Orthodox seminary schools were defined. The following three aspects are being observed: 1) narratives relating to pedagogical activities, 2) curricula and syllabi and 3) reports, in order to gain a comprehensive insight in the relationship between spoken/written paradigm and pedagogy of the church chants.

Key words: Serbian church chants, teaching, transmission models, secondary orality, Walter, Ong, Serbian Orthodox Seminary in Sarajevo, Serbian Orthodox Seminary in Bitola, Serbian Orthodox Seminary in Prizren.

UDC 791.071.2:929 Tokin B.

ИВАНА МИЉАК
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
ivanamiljak@yahoo.com

КИНЕМАТОГРАФСКО-ТЕОРИЈСКИ РАД БОШКА ТОКИНА

САЖЕТАК: Као кинематографско-теоријски текстови Бошка Токина анализирају се текстови о филму који примарно истражују суштину и саставне чиниоце филмског феномена, као и поступке који се примењују при стварању. Иако у тим текстовима кинематографски елементи експлицитно не подлежу било каквим класификацијама, имплицитна је подела на елементе који су у вези са унутрашњим, а онда са спољашњим законима кинематографских дела. Закључује се која поетичка начела обележавају Токинов филмски рад.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бошко Токин, унутрашњи кинематографски елементи, спољашњи кинематографски елементи.

Прва кинематографско-теоријска разматрања Бошка Токина, баш као и књижевно-теоријска, датирају из двадесетих година прошлог века, а појавила су се у престоници европске културе – у Паризу. Као што су књижевно-теоријски текстови штампани у еминентним француским часописима *Action* и *La Revue de l'Epoque*, тако је и текст „Покушај једне кинематографске естетике" – који се у водећој критици сматра не само Токиновим првим теоријским записом о филму већ и првим теоријским записом о филму домаће кинематографије уопште – изашао у првом броју такође познате ревије *L'esprit nouveau*.[1] Након тог првенца из 1920. године,

[1] Како је аутор навео у фусноти текста „Покушај једне кинематографске естетике", та „студија" је извод из његове серије студија које још излазе у ревији *L'esprit nouveau* (Paris, директор P. Dermee) под насловом „Essais d'une estetique cinegraphique".

Поред француског издања и издања на српском језику које је изашло у часопису *Прогрес*, према једном непотписаном чланку у *Савременом прегледу*, превод текста „Покушај једне кинематографске естетике" изашао је у марту 1921. године у прашкој *Трибуни* и у бечком часопису *Renaissance* (вид. Аноним 1921: 30).

У аутобиографској белешци пак, коју је Гојко Тешић објавио 1992. године у *Књижевној речи*, Токин тврди да је текст преведен на шест језика.

излазио је, готово и сваке наредне године, по један текст у коме је писац на аналитичан и, за домаћу кинематографску теорију, репрезентативан начин писао о природи и суштини филма. Тако је било све до 1930. године. А онда, 1952, у часопису *Филм* Александра Вуча, под насловом „Филмологија нова наука“, Токин пише о неопходности заснивања науке о филму. Дакле, оно што је дао текстовима о теорији филма од 1920. године до 1930, на крају свог живота и рада настојао је да утемељи као дисциплину.

Иако у тим текстовима кинематографски елементи експлицитно не подлежу било каквим класификацијама, имплицитна је подела на елементе који су у вези са унутрашњим, а онда са спољашњим законима кинематографских дела. Поред таквог разврставања, унутрашњи елементи ће се распоредити на оне којима се подједнако могу служити писци и филмски уметници, затим на оне који су присутни у књижевности али су карактеристичнији за филм, односно дају веће резултате на платну него на папиру, и на оне који су присутни једино у делима седме уметности.

Теоријска мисао о унутрашњим кинематографским елементима

У својим првим кинематографско-теоријским мислима, које су заправо пратиле почетке, данас историјски важних кинематографских остварења, Бошко Токин је са сигурношћу тврдио да „од дана када је пронађен кинематограф, почиње једна нова епоха“ (1920: 2). Како је реч о сасвим новој уметности (у истом тексту каже да код нас још треба доказивати да је уметност, „код нас се још сумња“), писац поставља питање о односу са већ познатим уметностима. По њему, опасност за књигу „још увек“ не постоји; као што је књига била нова етапа у развоју човечанства, тако је кинематограф најновија.

Упоређивање уметности, нарочито филма и писане речи, послужило је Токину да, већ у првом тексту, истакне потпуну веру у седму уметност, иако је тада још увек веровао и у књижевност, јер се, све до 1923. године, за њу свесрдно борио.

Године 1922, домаћа кинематографско-теоријска мисао обогаћена је текстом „Уметност могућности: кинематограф“. Ту се писац најпре есејистички осврће на актуелно доба, „кога неки блесани називају декадентним“, обележено моћним и новим изразима – аеропланом и кинематографијом. Аероплан помиње поводом позоришта у ваздуху које га је такође одушевљавало, али врло брзо истиче предност кинематографа јер се „развио толико да је за кратког времена остварио колико ни једна уметност пре њега, ни за хиљаде година лаганог и сталног развијања“ (1922: 30). У вези с тим, у овом тексту писац истиче битну разлику између позоришта и седме уметности, те тако доприноси разради њене естетике.

Док се у позоришту „радом пред публиком долази до резултата“, на платну се добијају „резултати сами“. Док се у позоришту „нешто дешава пред нама у одређеном простору“, дотле „пред нама на непомичном платну гоне себе акције, догађаји“. Место једног одређеног простора замењује онолико простора колико је потребно. Тако се догађаји не посматрају само са једног плана, него са много више њих, а доживљај и емоција успостављају се помоћу више акције, покрета и динамике. Зато је за Токина нова уметност „реалнија, визионарнија, спиритуалнија, комплициранија и стилскија од осталих“.

Текст „Кинематографија“, из исте године, као да је наставак претходног, јер је реч о новим просторима и димензијама које нова уметност достиже, па тако наш филмски теоретичар, насупрот песнику који је „углавном размишљао линеарно, односно дво- или тродимензионално“, истиче уметника који „у материјалној форми може да конструише свет са више димензија“. „Кинематографија, као логичан след експресионизма и футуризма, биће прави наследник, биће већи ученик од својих учитеља“ (1922б: 16).

Шта је предност уметности „наследнице“? Кинематографија, према Токину, поред свег иреализма, користи стварност, природу и реалан живот као елементе. У другом једном тексту такође објашњава како предмет филма није насликан, извајан, није апстрактан, мада и ако се представи апстрактно, увек има „додирних тачака са животом, живим створовима, и увек је ту и веза са техником, механиком“ (1927: 407). Због тога је, за Токина, седма уметност „свемоћна“, а остале би биле баналне када би „покушале да учине то што и кинематографија“.

Тако се од почетака бављења новом уметношћу, писац јасно изјашњава како о њеној предности над осталима тако и о њеној специфичности међу познатим уметностима. Године 1924. пише да филм као уметност „не трпи литерарност“ (1924: 19). Ипак, као што сматра две године касније, дела седме уметности, још од настанка, борила су се са утицајима других уметности, са романом и театром, пре свега (вид. 1926: 1). Међутим, филмска уметност сада престаје да репродукује, а почиње да тражи своје „специјалне законе“, па се од тих, „њој туђих“, елемената ослобађа. И не само да се ослобађа, већ филм остале уметности обогаћује.[2]

---

[2] У том тексту, „Ослобођени филм“ из 1926, као пример утицаја филма на друге уметности, Токин наводи модерно сликарство и театар, где се, према њему, примећује све већи утицај филма. Иако књижевност на овом месту не помиње, целокупно његово дело резултат је и доказ међусобног утицаја ове две уметности. Коначно, наш писац верује, а говорећи о повезаности уметности користи прилику да то истакне, како је „све на свету међусобно повезано, извесни детерминизам влада, људи, разни изрази и стилови човека (Le style c’ est l’ homme) и пре и после филма, и са филмом, покушавају да изражавају, да открију човека или да га створе“ (1926: 1).

Док у својим текстовима расправља о разликама међу уметностима, Бошко Токин, дакле, највише истиче разлике између филма и позоришта, те између филма и књижевности. Оне се огледају у вишедимензионалности седме уметности, затим у чињеници да користи реалност као материјал, и у томе што приказује резултат, а не процес којим се долази до резултата.

Међутим, Токинова кључна кинематографско-теоријска мисао односи се на друге елементе. Међу њима се најпре препознају они о којима је писао у књижевно-теоријским текстовима, па су то елементи који могу бити присутни и у књижевном и у филмском делу.

Оно што је писац тражио од књижевности, посебно од експресионистичке – а што није налазио чак ни у делима насталим у оквиру праваца које је оснивао и за чије поетике се борио – потпуно се остварује једино у кинематографским делима. Реч је о „откривању новога у човечијој души", о чему пише од првог па до готово последњег текста.

Тако већ под насловом „Покушај једне кинематографске естетике", Токин истиче: „Кинематограф осветљава нашу уметност, наше интимне мисли. Сукцесија живих слика нас открива нама самима. Пред нама се одиграва видљиво психолошки процесус. Помоћу разних метода увеличавања, суперпозиција, декупажа, стављања пет или колико се хоће мотива у једну слику, може се одједном дати слика свега онога што се дешава у нама. Прави и једини футуризам је овде могућ" (1920: 2). Све оно што није било могуће написати, све наше „нијансе, визије, снове, све наше унутрашње богатство, све што видимо и осећамо", све то изражава слика. „У литератури, ми себи представљамо, док кинематограф нам ставља пред очи" (1920: 3).[3]

Управо због такве природе, Токин сматра да ће кинематограф заузети прво место међу уметностима. Такође због такве природе, „дужност филма је да нам даје визуелна јеванђеља, да нам даје видљиве епопеје, створене да се очима гледају" (1924а: 19). Тако ће, помоћу филма, „невидљив свет постати видљив" (Исто).

До сада, како Токин пише 1926. године у тексту „Ослобођени филм", ни свет ни људи нису сасвим откривени, а онда ни растумачени. Јер да јесу, „владала би хармонија" (1926: 2). Будући да друге уметности нису успеле да остваре тај идеал, филму би могло да успе због тога што користи технику.[4] Према томе, кинематограф може „још више да осети човека, да

[3] Зато писца не чуди што су Дејвид Грифит, Томас Инс, Чарли Чаплин, Вилијем Харт, Даглас Фербанкс, у својим делима остварили ону унутрашњу Америку о којој говори Витман (вид. 1920: 3).

[4] Важно је напоменути на овом месту да Токин не верује како ће он и његова генерација достићи идеал коме се тежи. Такав задатак „прелази границе њих који живе у доба трансформизма". Њихова је дужност да „иду својим путевима, које ће наставити други" (1926: 2).

га изнесе из света непознатог, да неизражено и нереализовано изрази и реализује“ (Исто).

Међутим, није само техника оно што омогућава филму да открије неоткривено. „Овде је, више него игде потребан рад, најчешће интуитиван, затим рад који се користи искуством“ (1927: 407). Дакле, само интензиван рад, базиран на интуитивном и искуственом сазнању, раздањује наслућивано.

Откривање човекове душе, у неким текстовима, Токин назива „психологизацијом“. На пример, у тексту „Филм је музика светлости“ пише да је један од „raison d’ etre-a“ филма – интерпретирати психолошке процесе и промене помоћу живих слика (вид. 1924а: 19). „Филм чини видљивом скривену људску душу“, сматра и три године касније, те цитира Едмонда Флега: „Још није довољно јасно колико филм може допринети представљању психолошког живота. Он адекватније изражава од речи, јер наш унутрашњи говор није говор речи, већ је говор слика, асоцијација. Много је, дакле, природније представити живот душе сликом“ (1927: 407).

С тим је у вези друга карактеристика књижевних и филмских дела, о којој Токин пише у истим текстовима.

Откривањем човечије душе, како сматра, сасвим сигурно ће се „приближити човек човеку“. Пошто је, према њему, то један од основних циљева уметности, захтевао је његово остварење, како од поезије, тако и од свих осталих уметности. Ипак, и поред „најлепших написаних песама“, како каже, „ми смо људи још туђинци једни другима“ (вид. 1920: 2). Али сада, уз кинематографска остварења, „човек стоји ближе човеку, јер оно што видимо, јаче утиче на нас од онога што читамо или чујемо“ (Исто). Зато се нада како ће нова уметност успети да, у нама, убије „звер, поквареност и инерцију“. Зато верује да – ако је у уметности побољшање уопште могуће, то може само „ова нова“.

„Моје је мишљење да филм има такву снагу евокације да је намењен и усрећивању уморних, резигнираних људи, да их освежи и оживи“, пише под насловом „Филм је музика светлости“ (1924а: 19). А онда и 1927. сматра да сви елементи који чине филм, иако су у служби идеје и емоције, заправо чине и „корисно дело зближавања људи“ (вид. 1927: 407). „Живе слике се покрећу, приближују људске душе, које, ако већ не владају светом, имају бар свога удела у постизању бољег“ (Исто).

Шта доприноси уметничком делу да оствари дате циљеве? – Унутрашњи ритам дела, између осталог, сматра писац. Под унутрашњим ритмом подразумева унутрашње јединство елемената (вид. 1924в: 10). Поредећи два филма истог сижеа, *За спас своје расе* и *Покривена кола*, првом даје апсолутну предност, иако су оба доживела велики успех, јер је, због унутрашњег ритма, то дело „трајно“. Зато је унутрашњи ритам врло

важан фактор, сматра Токин. Сви нови режисери, наставља у истом тексту, имају смисла за спољашње елементе, којима „задовољавају око“. Али ипак, мало њих уносе „кроз око у човека, једну нову, дубљу еуритмију“. Он зато захтева „удубљивање“. Није више довољан инстинктиван распоред елемената; потребан је и „резониран, конструисан“. Потребно је и „математичко“ решење и „сентиментално“. Без постизања ритма, филм не може остварити свој циљ, због чега, како каже, „питање ритма треба нарочито студирати, али баш зато што је важно, не треба га ужурбано студирати“.

Унутрашњи ритам одређује ваљаност филмског сижеа који је од „одсудне важности“, такође сматра Токин. Будући да је основ филма, и ниједне друге уметности, „изразити (идеју, осећај, сензацију, доживљај) помоћу слика у покрету“, сиже у делима седме уметности разликује се од сижеа у делима других уметности (вид. 1927: 407). Према томе, суштина је да се сиже пренесе на покретно платно, али на одређен начин који писац у даљем тексту објашњава: „Слике у покрету треба тако груписати да оне саме по себи својом сукцесијом, буду схватљиве, да изазову, дакле, у гледаоцу оно што се хтело при раду“ (Исто). Слике могу имати „апсолутну вредност“, односно могу бити вредне саме по себи. Ипак, због доброг сижеа, морају имати и „релативну вредност“, односно морају бити вредан део „линије ритма“.

Још 1924. године Токин пише како је филмски сиже „у опасности“ јер се не схвата његова важност. Зато има свега неколико „типова филмова“, зато је мали број „филмских ситуација“ које се понављају, упркос филмским елементима – „истина, живот, симултаност, техника“, који би могли да уведу нове ситуације.

Ни године 1929, према Токиновом сведочењу, стање сижеа у филмској уметности није се променило. Он предлаже да се усмери на „чисто филмске сижеје“, то јест на оне који су у складу са сукцесијом слика, те да ће се тако постићи нови начини израза. „Могу се наћи још неслућени изрази, може се открити тако наш унутрашњи живот, могу се реализовати читаве симфоније слика, мисли. То би била поезија, као лирска, која није везана за сижеје, догађаје“ (1929: 87).

О тим могућностима уметничких дела, односно о тим захтевима које је пред њих постављао, Токин је писао, како је већ речено, и у књижевно-теоријским текстовима. Међутим, у кинематографско-теоријским текстовима се открива пишчев став према којем књижевна дела, за разлику од филма, наречене захтеве ипак не испуњавају.

Наредно је питање који се то елементи, према писцу, a priori остварују боље у делима нове уметности него у књижевним делима. То су покрет и интернационалност.

У тексту „Покушај једне кинематографске естетике“ писац истиче да је основ у кинематографији – покрет. Заправо, живот и стварност основа су, а покрет је „главни фактор и полазна тачка праве космичности“. Стога, у ваљаним филмским остварењима, која су у овом случају за њега „американски комади“, има много динамизма.

Међу уметничким разлозима који су заслужни за успех кинематографа, према Токину, „први и најглавнији“, „први и последњи“, био би управо покрет. Иако га у овом тексту највише повезује са покретом глумаца, односно са мимиком и гестовима који су веома важни због одсуства речи, најпре износи чињеницу да се „не може ни замислити један филм који није у покрету“ (1921: 30). Тако је писац, на једноставан начин, покрету обезбедио кредибилитет у седмој уметности.

У каснијим текстовима, Токин покрет, разуме се, повезује са акцијом и динамичношћу, које су битности филма. „У свет мисли који решава проблеме живота, филм је унео више него ико појам акције, енергетике, динамичности“ (1926а: 2). Коначно, сматра да је покрет све, јер све што филм дела, дела помоћу слика у покрету (1927: 407).

Интернационалност кинематографске естетике је чак прво начело које Токин наводи у тексту „Покушај једне кинематографске естетике“. У том тексту каже да је кинематографија најпре интернационална зато што је „нема“.[5] Ни 1927. године не посматра говор као елемент који би могао променити природу филма, те пише како „слике не треба превести због чега филм могу гледати сви људи без разлике“ (вид. 1927: 407). Тако је „мисао или емоција изражена филмом врло приступачна, она свуда допире, она припада целом свету“ (Исто). Ипак, писац још у првом тексту, поред „неме“ природе филма, интернационалност седме уметности схвата као резултат још неких њених особина: „То су још [поред одсуства говора, прим. И. М.] покрет, светлост, симултанитет, који су ипак још само делови и материја за грађење мисли и емоције помоћу којих се изражава права интернационалност“ (1920: 2).

Јасна је предност филма над писаним делима, када је реч о присутности покрета, акције и динамизма, премда је, као што је речено, писац једнако захтевао и доказивао њихову (не)оствареност још у првим књижевно-теоријским текстовима. Када се интернационалност схвати на овај начин на који је Токин схватао, кинематограф је такође, у поређењу са књижевности, у повлашћеној позицији. Али, елемент чију присутност није могао да захтева у књижевним делима јесте фотоженик (*photogenie*).

[5] У каснијим теоријским текстовима показаће се да почетке звучног филма писац није у потпуности подржавао, што је свакако атипично за поклоника свих новина и открића XX века.

У контексту интернационалности, писац помиње овај појам и сматра да је фотоженик такође заслужан за „изражавање мисли помоћу живе слике, која иде од Аласке до Пекинга, од Бергена до Капштата, то јест од једног краја света до другог“ (Исто). Важно је како објашњава тај појам, додуше само узгред, односно у загради, јер су тих година о том појму писали и зачетници светске кинематографске естетике, Ричото Канудо, Ели Фор, Луј Делик. Према Токину, фотоженик је „лице психолошки сходно за фотографирање, лице које је и психолошки и фотографски лепо“. Ипак, такво што може се опредметити једино уз техничке могућности којима се служи нова уметност – „фотогеничност је у вези са фотографијом“ (1927: 407).

Сви елементи, дакле и они који су присутни и у другим уметностима и они којима располаже једино филм, у ваљаном уметничком делу, морају се, како Токин сматра, синтетизовати. Истодобност би, најпре, требало постићи међу појединим елементима. Тако писац 1924. године захтева „симултанитет осећаја и израза“, а 1927. „симултанитет акције“ (вид. 1924б: 17; 1927: 407). Потом, такве елементе треба ујединити са „акцијом (динамичним), светлошћу, брзином, фотогеничним, димензионалним могућностима, пејзажом, лицем, архитектуром бића, визијом, фотопсихологијом“ (вид. 1927: 407). Целина која при томе настаје, уколико „заноси, одушевљава“, уколико „делује лепо“, уметничко је дело.

Теоријска мисао о спољашњим кинематографским елементима

Мисао Бошка Токина о спољашњим филмским елементима односи се на његова становишта о режисеру, филмској организацији, о класификацији дела седме уметности, о естетичару филма и филмологији. Тако су, за разлику од унутрашњих филмских елемената, спољашњи у вези искључиво са филмском уметношћу.

Токин је већ 1924. године схватио да режисер постаје „централна личност“. Он је „уметник филма“, „носилац идеја“, он је „тај који се не појављује у филму, али чија се рука свуда види и осећа“ (1924а: 19).[6] Режисер своју концепцију остварује кроз „низ живих слика“, те на тај начин постаје „конструктор“, а дело које ствара постаје „слично по дубини и замаху великим делима осталих шест уметности“ (Исто).

Премда није он једини који учествује у конструисању филмског дела, Токин га, у тексту „Велики режисери великих филмова“, назива „шефом оркестра“ јер руководи осталим елементима од којих то дело зависи – идејом, осећањима, глумцима, техником (вид. 1926в: 3). Сваки од тих

[6] У тексту „Велики режисери великих филмова“ из 1926. године Токин сведочи како „систем звезда још увек траје“, али како су ипак успешне филмске реализације показале да режисер има све већу важност и предност над глумцима (1926: 3).

елемената важан је сам по себи, нарочито глумци (који ће у будућности, како предвиђа, имати све мање индивидуалне важности), а онда и техника. Али, уколико се оствареност филма огледа само у остварености једног од тих елемената, дело ипак није целовито. Тако „режисер може да створи чудо, поезију, узвишено, лепо, трагично, дубоку сатиру или гротеску, а ако није на висини свога задатка, може све да упропасти“ (вид. Исто).

Коначно, „да се добије добар филм треба да је све у складу, да се идеја, режија, техника, игра, фотографија, капитал, подједнако потпомажу, да сложно створе дело“, пише Токин у тексту „Филмска организација“. Режисери јесу важни, али они, поред тога што су уметници, морају бити организатори. Уколико „идеја“ није добро организована, „узалудни су сви напори, филм пропада“.

Токин је још те 1925. године, када је настао текст „Филмска организација“, писао о важности неких филмских чинилаца, о чему се још и данас полемише. „И кад је већ реч о организацији, а само о томе може бити говора, онда не заборавимо важност продуцера, менагера, оператера, архитеката, помоћних режисера, техничког особља, статиста, дакле важност оних о којима се уопште не говори“ (1925: 2). Према суду филмског теоретичара, дела нове уметности памте се по глумцима и режисерима, за које се онда сматра да су најмеродавнији за успехе тих дела, а заборавља се да је филм, заправо, „организовани посао“. На путу од идеје до публике, треба „дати идеју, дати новац, добро режирати, одиграти, снимити, израдити, раширити, куповати, приказивати, гледати“, и сви који учествују у томе од једнаке су важности.

И према овом критеријуму, Токин је предност давао америчким филмовима: „Американци су можда отуда и они који дају најбоље филмове, јер су најбољи организатори, најпрактичнији људи, прагматисти, што ће рећи они за које је идеја само онда добра, ако је практично изводљива, а у том случају филм је практична ствар“ (1925: 2). С друге стране, европски филмови бољи су по идејама и сижејима, али имају недостатке у „изведби, техници, игри, организацији“.

О разлици између америчке и европске кинематографије, а унутар европске о разлици између немачке, француске, италијанске и енглеске, Токин први пут пише у тексту „Неколико разлога успеха кинематографа“. Већ тада, 1921. године, сматра да је највећа разлика између „прве две“, али да исто тако, „неосетно“, европски филм потпада под утицај америчког. И као да овакво опажање није довољно да се схвати како је у питању теоретичар врло истанчане интуиције за седму уметност, Бошко Токин закључује: „И једнога дана, бар тако изгледа, филмови, кинематограф уопште, имаће много више расних разлика него ли позоришна уметност“ (1921: 30).

Још једну поделу је Токин установио у том тексту. Реч је о подели на уметничке и неуметничке разлоге због којих, по њему, кинематограф „има успеха“. Први уметнички разлог успеха кинематографа, према писцу, јесте покрет. Покретом чак и филмски глумац, немајући реч као помоћно средство које служи глумцу у позоришту, на пример, изражава своју „душевност“. Неуметнички су: неприказивање „унутрашњег света“, односно немогућност наслућивања било чега што је ван слике, сем будућег догађаја; затим дешавање не на позорници, већ на местима где се и живот сам одвија; након тога парафразира из претходног текста како је филм сам догађај, а не његов коментар, и како се говор, замењен музиком, чини још више непотребним. Ови неуметнички разлози могли би се, наизглед, посматрати мањкавим. Али, уколико се „неуметнички“ схвате као они због којих је филм комерцијална уметност, као они због којих је „маса“ прихватила нову уметност, онда се већ сада открива Токинова свестраност и свеобухватност у теорији.

Томе дакако иде у прилог чињеница да је и естетичара филма, тих година, сматран ствараоцем као што су режисер или глумац. Наиме, при стварању естетике филма „ваљало је почети од почетка, требало је створити естетику без узора, задатак је био посматрати рађање филма, његов развој, а естетичар филма мора добро гледати и са пажњом регистровати виђено“ (вид. 1927: 407). „Прави естетичар филма“ тежи хармонизацији делова и момената, и зато је његов посао сличан послу режисера, обојици „целина мора лебдети пред очима“. Критичара и хроничара, како каже у истом тексту из 1927. године, има доста, али естетичара много мање.[7] Естетичара филма „ранија времена нису познавала“, и то што нема на шта да се ослони, односно што може да буде слободнији у свом послу, може бити предност, али и потешкоћа.

Коначно, године 1952, Бошко Токин пише о филмологији – науци о филму. Сматра да је „сазрела идеја о стварању нове науке“, која „обухвата све делатности филма и која испитује и објашњава дејство филма (1952: 6). Она се не бави стварањем филма, већ се занима за филм у тренутку када је већ завршен и када се приказује. Филмологија „испитује дејство на појединца, а нарочито на колективе, мање и веће, до најширих“ (Исто). Али, према Токиновом мишљењу, нова наука се ту не зауставља. Из посматрања филма и гледалаца треба извести закључке о „односу, дејству и реаговању“, којима ће допринети у проучавању људске психе, социјалне

[7] Према тадашњем мишљењу, најбољи филмски естетичари, према Токину, били су: Ели Фор, Марсел Лербије, Жан Епстејн, Рене Клер, Леон Мусињак, Ричото Канудо, Валтер Блем, Рудолф Харм, Карел Тајге, А. Делпеш (вид. 1927: 407). Међутим, чак су и они ретко кад обухватили „цео проблем“; често су фрагментарни. И поред тога, они „обезбеђују будућег потпунијег, дубљег, замашнијег, и, рекли бисмо, космичко инсирисаног естетичара филма, који ће, дакле, све обухватити“, пише Токин у тексту „Естетика филма“.

структуре и сличног. Филмологија је по својој природи интердисциплинарна, јер „у себи садржи и естетику и социологију филма, филозофију и психологију“, а према примеру који Токин наводи, у служби је и имаголошким студијама: „Тако је познати амерички филмолог немачког порекла, др Кракауер објавио специјалне студије о томе како амерички филм приказује Немце, како Русе итд.“ (Исто).

То су темељи филмске теорије на домаћим просторима које је Бошко Токин поставио. До данас, њихов значај није у потпуности утврђен и прихваћен, иако је било истраживача који су томе тежили.

Критичка мисао о кинематографско-теоријском раду Бошка Токина

Када је реч о рецепцији Токиновог филмског рада, посреди је, најпре, малобројност истраживача који су се том темом бавили. Књижевни историчари и критичари су, разуме се, тек помињали Токина као пионира филмске теорије. И то они који су се најстудиозније бавили пишчевим делом, Радован Вучковић и Гојко Тешић. Филмски зналци, сем појединих, као да нису отишли даље од тога.

За време Токиновог живота, у периодици је два пута писано о његовом раду на пољу теорије филма. Први пут, како је већ поменуто, 1921. године у *Светском прегледу*, где је анонимни аутор писао о преводима текста „Покушај једне кинематографске естетике“. Затим, 1933. године, уредништво *Недељних илустрација*, осим што је истакло да је „међу првим почео да се бави филмом када су се остали клонили тога“, обавестило је како је још 1916. године писао о филму у Паризу, поред Кануда и Епштена. Од тада па до најновије критике, Токин се посматра, готово искључиво, у контексту са француским филмским естетичарима, визуалистима. Међутим, и у томе постоји генеза.

Душан Стојановић је, такорећи, открио филмски рад Бошка Токина пишући о њему, најпре 1974. године, у студији „Систематизација теорије филма у свету и код нас“, где одмах истиче утицај ране француске теорије на његову мисао, да би, потом, 1977. године, у *Филмским свескама*, донео избор радова „првог теоретичара нашег поднебља“.

Исте године, 1977, Небојша Пајкић, иако сматра да је за проучавање утицаја потребан студиознији рад, пише како је Токин био одушевљен идејама Кануда, Делика, Мусињака и Елија Фора. Пајкић се не задржава тек на исказу, већ примерима поткрепљује „поређења која се намећу већ на први поглед“. Тако наводи да Токин као и Мусињак, мада се не служи истим терминима, прави разлику између дескриптивног и поетског филма. Одатле произлази Токиново веровање да филм понире у душу човека, а

Мусињаково да филм „разоткрива непознатог госта“ (вид. 1977: 53). Пајкић такође сматра да „Токин зна и Епштеновски зазвучати“, када пише како се „помоћу увеличавања, суперпозиција и декупажа може одједном дати слика свега онога што се дешава у нама“ (вид. Исто).

Након овог, до сада најобухватнијег прегледа утицаја, Стојановић у *Лексикону филмских теоретичара* из 1991. пише како Токин наговештава Фора и Делика, како са Епстејном дели идеју о филму као „надреалности“ и „надуметности“ и како се одушевљавао Канудовим и Деликовим фотогенијем. У антологији из 1993. године, опет, износи да се Токин „напајао идејама Делика, Кануда и Епштејна“, да је „антиципирао са Бернардом и Ејзенштајном“ и да се може разумети једино ако се чита уз Кануда или Епштена (вид. 1993: 6). Још Петар Волк 2001. године, у књизи *Двадесети век српског филма*, напомиње да је Токин био упознат са идејама Ричота Кануда, Луја Делика и Жермена Дилака, иако га 1986, у *Историји Југословенског филма*, као филмског теоретичара не помиње (вид. 2001: 64).

О Стојановићевом мишљењу о Токину као филмском теоретичару из првих студија, а које није у вези са утицајима, говориће се у даљем тексту, али без обзира на то и на све касније критике, Пајкићев текст, како се чини, најстудиознији је приказ јер представља кључна питања којима се наш филмски теоретичар бавио. Пошто се приказ заснива на малом броју текстова, сва питања ипак нису обухваћена. Поред ових аутора, од филмских историчара и теоретичара, још је Динко Кос у *Филмској енциклопедији* из 1990. навео Токина као писца који је код нас и у Паризу међу првима писао, између осталог, о естетици филма. Марко Бабац и Слободан Шијан есејистички су се бавили његовим делом 2009. године, не занемарујући, наравно, Токинов кинематографско-теоријски рад.

Према наведеним студијама још увек није утврђено колики је заправо утицај француских филмских естетичара на домаће теоретичаре филма; нажалост, истраживачи који су писали о овом утицају нису наводили изворне текстове на основу којих су изводили закључке. И поред тога, према ставовима поменутих истраживача, стиче се утисак да је Бошко Токин своју теорију готово преузео од Француза, па се намеће питање није ли томе узрок a priori неповерење у значај домаћих вредности у контексту светских дешавања.

На основу проучавања познатих и новооткривених Токинових текстова, показало се да његова филмска теорија ипак садржи систем. У поређењу са ставовима француских визуалиста, врло брзо се уочава да су њихови одговори и одговори нашег теоретичара на иста питања често различити. Па ако су питања од визуалиста и потекла, треба истакнути значај расправе о њима, јер то националну филмску теорију, бар у то време, ставља готово у раван са француском, која је светска зачетница.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна

Токин, Бошко. „Покушај једне кинематографске естетике.“ *Прогрес* 120–122 (1920): 2–3.

Токин, Бошко. „Неколико разлога успеха кинематографа.“ *Светски преглед* 4 (1921): 30.

Токин, Бошко. „Уметност могућности: кинематограф.“ *Путеви* 2 (1922а): 30.

Токин, Бошко. „Кинематографија.“ *Ut* 2 (1922б): 16. У: Бабац, Марко. *Бошко Токин новинар и писац*. Нови Сад: Матица српска, 2009: 242–243.

Токин, Бошко. „Филм је музика светлости.“ *Cotoedia* 1 (1924а): 19–20.

Токин, Бошко. „Експресионистички филм.“ *Cotoedia* 2 (1924б): 17–19.

Токин, Бошко. „Ритам као главни фактор будућих елемената.“ *Београдске новости* 142 (1924в): 10.

Токин Бошко. „Филмска организација.“ *Филм* 3 (1925): 2.

Токин, Бошко. „Филозофија филма.“ *Филм* 4 (1926а): 2.

Токин, Бошко. „Ослобођени филм.“ *Наша епоха* 2 (1926б): 1–2.

Токин, Бошко. „Велики режисери великих филмова.“ *Филм* 14–15 (1926в): 3–5, 8–9, 10.

Токин, Бошко. „Естетика филма.“ *Летопис Матице српске* 312 (1927): 407.

Токин, Бошко. „Путеви уметничког филма.“ У: Грегорић Мих.-Бели (ур.). *Филмски алманах*. Београд: Недеља, 1929: 82–88.

Токин, Бошко. „Филмологија нова наука.“ *Филм* 24 (1952): 6.

Секундарна

Алексић, Драган. „Водник дадаистичке чете.“ *Време* XI/3243 (1931): 29–30. У: Тешић, Гојко (пр.). *Дада Танк*. Београд: Нолит, 1978: 104–113.

Аноним. „Бошко Токин Aestetik das Kinos. (Wien Renaissance, marz 1921).“ *Светски преглед* 1 (1921): 30.

Бабац, Марко. *Бошко Токин: новинар и писац: први српски естетичар, публициста и критичар филма.* Нови Сад: Матица српска, 2009.

Волк, Петар. *Историја Југословенског филма*. Београд: Институт за филм, 1986.

Волк, Петар. *Двадесети век српског филма.* Београд: Институт за филм, 2001.

Пајкић, Небојша. „Зачетник и популаризатор: Бошко Токин.“ *Филм* 8–9 (1977): 50–56.

Петерлић, Анте (ур.). *Филмска енциклопедија.* Загреб: Југославенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа“, 1990.

Стојановић, Душан. *Систематизација теорије филма у свету и код нас*. Београд: Институт за филм, 1974.

Стојановић, Душан. „Бошко Токин – пионир (избор радова)“. *Филмске свеске* 4 (1977): 165–248.

Стојановић, Душан. *Лексикон филмских теоретичара*. Београд: Научна књига; Институт за филм, 1991.

Стојановић, Душан. *Антологија југословенске теорије филма*. Београд: Просвета, 1993.

Токин, Бошко. „Аутобиографска белешка.“ У: Тешић, Гојко (избор и белешка). „Бошко Токин – непознаница српске авангарде.“ *Књижевна реч* 360 (1992): 11.

Шијан, Слободан. *Филмски летак: 1976–1979.* Београд: Службени гласник, 2009.

Ivana Miljak

CINEMATOGRAPHY THEORY WORKS OF BOŠKO TOKIN

Summary

Based on the studies of BoškoTokin's cinematography theory texts, both the well known and recently uncovered ones, it can be shown that his film theory has a system after all. In that respect, the internal elements are divided into elements that can be used by both writers and film artists, elements that are present in literature but are more characteristic of film, that is, they give better results on screen than on paper, and elements that are present only in the seventh art's works. Tokin's thought about external film elements refers to attitudes towards the director, film organization, classification of the seventh's arts works, aesthetician of film and filmology. In this manner, in contrast to internal film elements, the external elements are linked exclusively to the film art. Although Boško Tokin's theory seems to be copied from the French visualists according to studies by some well-renowned researchers, when comparing these two theories, one can swiftly notice that their answers and answers given by our theoretician on the same question are often different.

Key words: Boško Tokin, internal cinematographic elements, external cinematographic elements.

UDC 792.061.237(47)
792.071.2:929 Trauberg L.

ДРАГАН СТОЈМЕНОВИЋ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
stoj@neobee.net

УТИЦАЈ ЕКСЦЕНТРИЗМА НА СТВАРАЊЕ ФАБРИКЕ ЕКСЦЕНТРИЧНОГ ГЛУМЦА – ФЕКС

САЖЕТАК: У раду се истражују изворни принципи и утицаји на стилски модел „Фабрике ексцентричног глумца“ – ФЕКС, авангардне групе која је дефинисала и развила уметнички правац ексцентризма. Мултидисциплинарни приступ драмског израза ФЕКС-а отвара питања критике и аналитичког обрасца матрице сценског спектакла. Фузија разних техника попут циркуса, мјузикхола и филма, даје могућност новог читања руске авангарде, дефинисане екстремним мизансценским техникама сценске уметности.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: ексцентризам, ФЕКС, циркус, мјузикхол, спектакл.

Леонид Трауберг истиче да двадесете године XX века доносе пораз космополитизма, борбу за независност од западног утицаја, италијански неореализам и пољски филм, као појединачне естетике, већ профилисане до краја двадесетих; закључује, међутим, да је у то време у Русији „цветала авангарда“ (Noussinova 1993: 15). Млади су се бавили истинском револуцијом у свим доменима социолошког окружења − вера у демократију, нова уметност и књижевност, откриће нове културе, блиске најширој популацији. У том „вртлогу страсти“ стварања нове Русије, појавили су се млади људи жељни да докажу своје способности.

Познанство са Григоријем Козинцевим (Григорий Михайлович Козинцев) у јесен 1920. године имало је кључну улогу у оснивању удружења „Фабрика эксцентрического актёра (ФЭКС)“ („Фабрика ексцентричног глумца – ФЕКС“, слоб. прев.). Трауберг констатује да су ФЕКС и ексцентристички покрет настали из разних динамичних струјања, формираних током двадесетих година, ујединивши „све динамичне људе за које су речи истраживање и дебата биле од суштинске важности“ (Noussinova 1993: 15). Декаденти, симболисти и авангардисти желели су да буду „битан део тог

јединственог светског процеса“, који се у Русији одвијао под ултимативном идејом свеопште револуције (Noussinova 1968: 28). Оснивањем ФЕКС-а појавио се ексцентризам: „комичан приступ стварима, неконвенционални поглед на свет“ (Noussinova 1993: 12). У интервјуу са Бартеломејем Аменгуалом (Barthélemy Amengual) из 1968. године, Трауберг одлучно негира констатацију да је ФЕКС-ов ексцентризам био, у контексту револуције, индиосикратична транспозиција старе америчке слипстик комедије, како многи критичари закључују (Amengual 1968: 28). Трауберг открива да је оригиналност ФЕКС-овог ексцентризма проистекла из три принципа, који су извршили пресудан утицај на стварање специфичне драмске изражајности, доминантно третиране екстремно динамизованим мизансценским техникама актера у сценском простору.

На прво место, као изворни принцип, Трауберг издваја комад *Царь Максимьян и его непокорный сын Адольфа* (*Цар Максимилијан и његов блудни син Адолф*, слоб. прев.). Оригинално, то је био стари народни трагични комад из друге половине XVIII века, изузетно популаран 1910. У овом комаду се ликови сељака пародично, лакрдијашки, изругивањем и шалом претварају у динамизовану карикатуру. Комад је премијерно изведен у јануару 1911. у Петрограду, у режији Михаила Томашевског (Михаил Бонч-Томашевский), представљајући први покушај да се авангардна уметност унесе у руско позориште. Спектакуларни перформанс садржавао је сцене из традиционалних луткарских представа (лубок), и популарних романси, док је принцип импровизације додао нови квалитет позоришном експерименту.

Такође, Трауберг поставља још један изворни принцип ФЕКС--овог ексцентризма: „жестока страст према Гогољу и Хофману (E. T. A. Hoffmann). Ернст Теодор Хофман, односно Амадеус, како је сам себе називао из љубави према Моцарту, био је свестрани немачки песник романтичар, аутор фантастике и хорора, композитор, диригент, позоришни критичар и карикатуриста. У својој познатој збирци новела *Серапионска браћа*, Хофман излаже свој поетски „серапионистички принцип“. У основи овог принципа налази се илузија, која песнику омогућује да се „уздигне изнад уобичајене свакодневице“, захваљујући својој песничкој снази имагинације, сагледавајући свакодневицу из новог угла „једног бољег света“ (Перишић 1970–1971: 97). Та креативна имагинација, често „граничећи се са лудилом“, потпуно га изопштава из свакодневних друштвених релација. „Серапионистички принцип“ песника (уметника) „уздиже изнад овоземаљских ствари“, дајући му визионарство којим може да „сагледа и сазна све везе и односе, иначе недокучиве обичном човеку“ (Перишић 1970–1971: 97). Уздизање из сиромашне и недостојне свакодневице у више креативне сфере песничке инспирације, блиске ФЕКС-овој

доктрини, Хофман приказује у бајци *Златни котлић*. Бајка је имала драматуршке везе са Моцартовом опером *Чаробна фрула*, којом је Хофман дириговао у време писања бајке.[1] Хофманов „серапионистички принцип“ сагласан је са тежњом ФЕКС-овог ексцентричног приступа моделу покрета, који се својим стилом уздиже изнад свакодневице, користећи се реалним принципима спектакла. Хофман је извршио утицај на фексовце својим текстовима о питањима теорије уметности, од којих је можда најпознатији текст „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors“, 1818. („Чудноватне патње једног позоришног редитеља“, слоб. прев.). У својим радовима он се залаже за „права уметности и уметника“, захтевајући заузврат од уметника да „поштују законе и облике реалног живота“ (Перишић 1970–1971: 93). Покушавајући да се и сам придржава тог правила, настојао је да своје етеричне ликове прикаже што пластичније и опипљивије. Закључак Ханса Мајера (Hans Mayer) да су „Хофманови плодови маште резултат уметничког посматрања стварности“ (Перишић 1970–1971: 93), у потпуности одговара ексцентричној идеји ФЕКС-а, која стреми да оствари и испољи највећи степен реалних пластичности драмског израза. Хофманов став према уметности, рефлектујући се на Фабрику ексцентричног глумца, одсликавао се у његовој сентенци „лудорије живота“, означавајући тиме противуречности људског живота. Посматрањем и уобличавањем тих контраста „долази до спознаје дијалектичког карактера живота, а тиме и уметности“ (Перишић 1970–1971: 94). Таква доктрина поставља ултимативну сврху уметности – да у човеку пробуди радост, ослобађајући га од овоземаљских напора и болне егзистенције. Врхунски глумац, према Хофману, мора бити надахнут драмском интерпретацијом лика, извлачећи из ње све побуде и мотиве који доносе језик, ход и гест, где притом ови моторички елементи покрета не припадају више глумцу, него лику који игра. Потпуно одрицање од свога „ја“ Хофман представља као основни закон глумачке вештине, близак Мејерхољдовој *биомеханици*, а супротан *систему* Станиславског, где се глумачка емоција изражава директно кроз „ја“ глумца. Оно што је такође блиско ФЕКС-овом ексцентричном моделу изражавања покрета, код Хофмана проналазимо у његовој редитељској тежњи за постизањем сценског ефекта покретом масе ликова на сцени великим бројем статиста, који се невешто крећу у простору, рушећи својом нестабилном динамиком сценску хармонију.

---

[1] Компаративни непријатељски лик Краљице ноћи, у бајци *Златни котлић*, представља иницијацију за студента Анзелма, заљубљеног у златно-зелену змију Серпентину, која представља митолошки симбол поезије. Тамино (лик из *Чаробне фруле*), као и Анселмо, мора да научи разлику између мудрог ментора и женске персонификације зла. Преданим радом и верношћу према Серпентини, Анзелмо успева да задобије златни котлић – *симбол песничке фантазије*, настављајући да живи са њом у Атлантиди, визији обећане земље поезије.

Може се закључити да генеологија визуелне естетике ФЕКС-а води од чувеног цртача и бакроресца из првих деценија XVII века, Жака Калоа (Jacques Callot), на кога се од својих првих фантастичних прича угледао Хофман. Кало је у својим визуелним композицијама приказивао оригиналност и иронију ликова, успевајући да их уздигне изнад својих гротескних маски, градећи их из сукоба људи и животињских елемената. Такав визуелни израз имао је велики утицај на Хофмана и представља референтну претечу ФЕКС-овог ексцентризма. По угледу на Калоа и „пакленог“ Бројгела, које је често наводио као узоре, Хофман се, као и естетика ФЕКС-а, служи њиховом најважнијом формом – *гротеском*, којом се, иако подељеном између хумористичког и ироничног чина, спајају „привидно неспојиве супротности, извлачећи из њих неку поуку“ (Перишић 1970–1971: 94).

Трећи утицајни принцип којим се води ФЕКС-ов естетички модел покрета били су авангардни експерименти руског позоришта, пре свега, Всеволда Мејерхољда (Всеволод Мейерхольд) и Сергеја Радлова (Сергей Эрнестович Радлов), који је први представио идеју ексцентризма, комбинујући циркус и мјузикхол са позоришним спектаклом, као и Јурија Аненкова (Юрий Павлович Анненков). У свом есеју „О синтетизме“ из 1922. године, књижевник и критичар Јевгениј Замјатин (Евгений Иванович Замятин) констатује да Аненков „има искрену свест о изузетном налету и динамичности наше епохе. Његов осећај за време развијен је до стотог дела секунде. Он има таленат – карактеристику синтетизма – давање саме синтетичке суштине ствари“ (Strauven 2004: 119). Током свог уметничког развоја, Аненков апсорбује низ утицаја, од руског народног стила – лубок, преко Пикасовог кубизма, до набизма[2], дадаизма и футуризма. Фузијом ових авангардних праваца ствара сопствени стил под називом – „Новый синтетической стиль Анненков“. Аненков је почео традицију инсценација, народних парада и уличних представа грандиозних размера. Такође, био је изванредан филмски дизајнер и костимограф (1953. номинован за Оскара за дизајн костима), а познати су и његова сарадња са Мурнауом (F. W. Murnau) и његов плакат за *Фауста* (1926). Јуриј Аненков био је један од првих руских авангардиста који је отворено признао Маринетија за узор и извор инспирације. Као теоријски прилог проучавању модела сценског покрета, у својим манифестима „Театр до конца“ и „Театр без прикладничества“, објављених 1921, цитирао је велики део Маринетијевог манифеста „Позориште варијетеа“. У манифесту „Театр без прикладничества“, дефинише свој концепт театра „чистог метода“, јасно профилисаног футуристичким појмом динамизма: „У свим фазама простора неће бити тренутак мира“

[2] *Nabis* – група француских аутора под утицајем јапанског дубореза и француских симболиста.

(Strauven 2004: 119). Аненков питање „организације уметничког покрета“ поставља као циљ сам по себи. Његова идеја о позоришту као „олуји покрета коване ритмом“, као „синтеза брзина у визуелној форми“, повезује се са манифестом „Il Teatro Futurista Sintetico“ из 1915. године. Маринети (Marinetti), Сетимели (Settimelli) и Кора (Corra), аутори овог манифеста, посебно наглашавају да је неопходно да форма буде кратка – „синтетизована брзином“ (Strauven 2004: 119). Њихов предлог да се публика провуче кроз лавиринт чулних сензација, комбинованих на непредвидив начин, подсећа на метод мјузикхола, односно принцип изражајности покрета, комбинованог, на необичан начин, у изненађујуће ланце удруженог ефекта. Аненков је отворио ову тенденцију мешавине атракција 1919, са поставком *Первый Дистилляция* (*Први произвођач вискија*, слоб. прев.) у позоришту Ермитаж Санкт Петербурга. Исте године, објављује манифест „Веселый санаторий“ („Срећни санаторијум“, слоб. прев.) који, у супротности са егзалтацијом Маринетијевог „Позоришта варијетеа“, глорификује циркуску естетику. То је била прва права примена „циркусизације“ и „мјузикхолизације“ драмског позоришта (Обухова-Зелиньская: 227). Убрзо, сличне експерименте на сцени почињу Радлов, Мејерхољд и други. Циркус постаје важна референтна тачка совјетске авангарде. Аненков дефинише величанствену уметност циркуског ванвременског спектакла, не само у смислу једног „херојског позоришта“ (Strauven 2004: 123), што је у складу са концептом Маринетијеве „школе јунаштва“, него и, како сам наслов манифеста указује, у смислу „лечења“, проналажењем медикамента против неуротичног притиска урбаног окружења. Аненков модел сценског покрета имао је важан одјек у конструисању ексцентричне естетике ФЕКС-а.

Трауберг почиње са радом у популистичком, али и интелектуалном петроградском Театру комичне опере, који је основао Константин Марђанов (Константин Марджанов), искусни редитељ, ученик Станиславског (Константин Станиславский). На репертоару су се тада, у време оскудних и ледених петроградских „белих ноћи“, играле Моцартове комичне опере, напредна дела Чимарозе (Cimarosa), представника Напуљске школе и пионира модерне опере, Доницетија (Donizetti), водећег италијанског композитора Bel canto опере, затим Обера (Auber), главног представника француске романтичне комичне опере, коју третира монументалним драматичним сценама великих ансамбала, полетном мелодијом и колористички богатом инструментацијом. Све ове сценске стилове млади уметници апсорбовали су у свој специфични контекст ексцентричног модела покрета. Као што су Мејерхољд и Вахтангов (Евгений Вахтангов) утицали на московску сцену, у Петрограду су такав утицај имали Марђанов и Радлов са његовим Позориштем народне комедије, инспирисане ексцентричном циркуском естетиком. Марђанов је Козинцева представио Траубергу и два

млада уметника осетила су „интуитивну“ припадност истој ексцентричној идеји. „Били смо на истим таласним дужинама“, констатује Трауберг.[3]

У том „вртлогу с почетка двадесетих година“, на улицама Петрограда, облепљеног плакатима, најављиване су најразличитије акције – „Цео свет је дебатовао, махао својим манифестима и прокламацијама“ (NOUSSINOVA 1993: 16) − водила се дебата о речима, о Штајнеру (Rudolf Steiner) и његовом Антропозофском друштву, основаном после раскида са теозофима; затим, дебата о акметизму[4], као и многе друге расправе и дискусије. Авангардни уметници убрзо схватају да Позориште комичне опере није ни актуелно, ни револуционарно и да се Марђанов водио конвенцијама XIX века. Радом са Марђановим, њиховим првим учитељем, Трауберг и Козинцев увиђају разлике у сопственом редитељском приступу и примени мизансценске технике и моделовања сценског покрета. Док је Марђанов тежио ка декаденцији, фексовци су били „окренути ка футуризму“ (NOUSSINOVA 1993: 19). Радловљево Позориште народне комедије било им је блискије и према њему су „осећали поштовање“ (NOUSSINOVA 1993: 16). Траубег закључује да је Радлов био „просечан редитељ“, али са „великим искуством“ и изразитим интелектуалним потенцијалом (NOUSSINOVA 1993: 19). Његове сценске технике биле су под утицајем Мејерхољда. Фексовце су занимали жанрови и сценске технике народног позоришта. Интересовао их је водвиљ, који су имали прилике да упознају у Радловљевом позоришту, заснованом на „популистичкој уметности“, обликујући је фузијом артиста из циркуса и позоришних глумаца. Те представе обиловале су циркуским атракцијама и пантомимом, што је био наставак предреволуционарног Мејерхољдовог рада. За фексовце је од великог значаја био Радловљев драматуршки рад, којим је арлекинаде „превео“ у мелодраме. Радловљеве представе *Усвојени син* и *Љубав и злато* обиловале су елементима које је проналазио у ексцентризму циркуса и мјузикхола. Трауберг закључује: „Радлов је био отац екцентризма“.[5]

Први позоришни комад Фабрике ексцентричног глумца, под називом *Хаос на квадрат* (није изведен), саставио је Трауберг са Козинцевим. Написан је под утицајем Маринетијевог манифеста „Позориште варијетеа“, прожетог идејама о театру „чуда“, „рекорда“ и циркуских тачака. Наративни образац био је сођето комедије дел арте и приказивао је венчање главних ликова, с тим да је излагање приче започето њеним крајем.

---

[3] “Mais nous appartenions tous deux à ce moouvement et nous sentions instinctivement que nous respirions le même air”, NOUSSINOVA 1993: 19.

[4] *Акметизам*, књижевни правац настао у Русији почетком XX века као реакција на симболистичка метафизичка расположења и апстрактну метафорику. Негирао је симболистичку мистику у име „опредмећене“ поезије материјалне природе и чулно спознајнога света.

[5] “Radlov a été le père de l’excentrisme” , NOUSSINOVA 1993: 20.

Инверзијом наративног обрасца компонује се апсурдан низ ситуација у којима пратимо седмогодишњу девојчицу „генијалног детективског ума“, која води истрагу отмице девојке од стране непознатог злочинца (Noussinova 1993: 25). Апсурдним динамизираним поступцима и неочекиваном трансформацијом ликова „у невероватном ритму“, драматуршки се ствара колективна конфузија апсурдног спектакла. Текст није наишао на разумевање Радлова, који га је окарактерисао као „увреду за позориште… нико не би разумео шта се овде догађа“. Трауберг и Козинцев на то одговарају: „Наравно, позориште и треба да буде неразумљиво… Ето шта је екцентризам.“ (Noussinova 1993: 25). *Хаос на квадрат* означио је прекретницу у стилу профилисаном ФЕКС-овом идејом екцентричног модела сценског покрета. Сама расправа са учитељем Радловим импоновала је младим уметницима. Управо негирањем и одбацивањем њихове идеје од стране ауторитета они су дефинисали свој иновативни став.

Трансформацијом првобитне Радловљеве идеје дефинисан је ФЕКС-ов екцентристички образац. Овај образац разликовао се од претходног у техници сценског покрета глумца – одбачене су учестале ћушке и ситни ударци, којима су обиловале арлекинаде. Такође су одбачени ликови Пјероа, Смералдине и осталих „превазиђених“ декадентних ликова из богатог пантеона маски комедије дел арте. Осим тога, Фабрика ексцентричног глумца, како јој и име каже, давала је првенство глумцу, као доминантном покретачу сценске радње, преузимајући елементе професионалних циркуских акробата и интегришући их у сценски контекст. Преко Марђанова, група ФЕКС „преузима приступ Станиславског“, подразумевајући посвећивање највеће пажње глумцу, као владаоцу смисла сценске изражајности. Трауберг констатује: „одговор на питање од кога смо учили гласи – ФЕКС је настао укрштањем Марђанова и Радлова“.[6]

„Џин џентлмен, џин џентлмен, џин“ био је рефрен песме коју је написао Трауберг, а означавала је главног јунака новог комада ФЕКС-а, под називом *Џин џентлмен и расипусна боца* (сачуван у архиви Козинцева). Гајећи велико поштовање према свом оцу, Трауберг, али и његови пријатељи Козинцев и Јуткевич (Сергеј Јуткевич), осмислили су му почасно име – Џин Џентлмен, „јер се чак и у време ратног комунизма облачио елегантно и носио цвикер“ (Noussinova 1993: 21). Комбинација „Џ-Џ“ утицала је на визуелни стил будућих костима ексцентричних ликова, који се, имајући грађанске елементе и карактер, сукобљавао са социјалном визијом народне револуције. Комад се, такође, састојао из низа апсурда и, како Трауберг констатује, био је зачетак убрзог продора ФЕКС-а у филмску уметност, са продукцијом *Окта-*

[6] “A la question de savoir qui étaient nos maîtres, je peux donc vous répondre que la Feks était un croisement de Mardjanov et de Radlov”, Noussinova 1993: 21.

бринине авантуре (*Похождение Октябрины*, Леонид Трауберг, Григорий Козинцев, 1923). Мотив боце, преузет из бизарног романа *Месинїана боца* енглеског писца и хумористе Томаса Енстија (Tomas Ensti-Gatri), из 1900. године, постаје заштитни знак ФЕКС-а, појављујући се у свим комадима и сценаријима у почетној фази рада.

Схвативши да Марђанов неће дати прилику да се њихови текстови изведу, Трауберг и Козинцев напуштају окриље учитеља, одлучивши да организују сопствену независну продукцију. На одлучујућу иницијативу заједничког пријатеља, редитеља Георга Кризицког (Георгий Крыжицкий), рађа се потреба за јавним прогласом декларације о ексцентризму. Штампајући плакат, трио ексцентрика, коме се придружује и Јуткевич, најављује јавну дебату, у Театру слободне комедије, под називом „Дебаты о эксцентрического театра“ („Дебата о ексцентричном театру“, слоб. прев.), успешно је одржавши пред „препуном салом“, 5. децембра 1921, у Петрограду. Међу првим паролама на дебати се чуо повик: „Нет Пикертон је супер Импентон“. Нет Пикертон је лик из америчких полицијско-детективских романа, на којима је ФЕКС-ова генерација одрастала, док је „Импентон“ био рекламирани козметички производ од којег је чудотворно расла коса. Изашавши пред публику, Козинцев је ексцентризам поредио са Маринетијевим театром, као театром „чуда и запрепашћења“, где доминантни сценски израз модела покрета произлази из циркуса, мјузикхола и кабареа. Врхунац дебате било је прво представљање широј петроградској јавности новог идола ФЕКС-а, филмског глумца који је достигао толику славу да га светска штампа проглашава новим Мухамедом и Наполеоном, говорећи „да је већ једнако вољен као Христ, те да ће га ускоро и престићи… Он се зове Шарло“ (Noussinova 1993: 21). Дебата је, по речима Трауберга, изазвала скандал великих размера, који је подигао контроверзну ауру ФЕКС-а. Годину дана после „Дебате о ексцентричном театру“, 1922. године, ФЕКС објављује зборник текстова као манифест Трауберга, Козинцева, Кризицког и Јуткевича, под називом „Ексцентризам“, конституишући начела Фабрике ексцентричног глумца, званично основане 9. јула 1922.

После боравка у Москви, у Форегеровом позоришту, упознају се са Ајзенштајном (Сергей Эйзенштейн), који је, заједно са Јуткевичем, дизајнирао декор за хит представу *У добрим односима са коњима*. Оформљена група фексоваца намеравала је да постави *Колумбинину подвезицу*, коју је требало да режирају Ајзенштајн и Јуткевич, а била би својеврсна реминисценција познате Мејерхољдове пантомиме *Колумбинина ешарпа*. Иако представа није доживела премијеру, заједничке идеје и проширивање ФЕКС-а авангардним младим ауторима попут Ајзенштајна и Јуткевича, даје прилику за учвршћивање теоријског модела који је одредио естетичку матрицу ексцентризма.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Обухова-Зелиньская, И. В. *Юрий Анненков – искусствовед* 227 с. <http://www.artrz.ru/download/1804836099/1804856792/25> 19. 8. 2014.

Перишић, Драгослава. „Схватање уметности код Е. Т. А. Хофмана.“ *Живи језици* књ. XII–XIII, Београд 1970–1971.

Amengual, Barthélemy. *Futurism/Formalism/FEKS, "Eccentrism" and Soviet Cinema 1918–36.* ed. Christie and John Gillett. London: British Film Institute, 1968.

King Maxemian and his Disobedient Son Adolf. <http://www.rusartnet.com/russia/theatre/drama/king-maxemian-and-his-disobedient-son-adolf > 19. 8. 2014.

Noussinova, Natalia. *Leonid Trauberg et L'Excentrisme*. Yellow Now, Stuc, Belgique, 1993

Strauven, Wanda. "The meaning of The Music-Hall: From The Italian Futurism to The Soviet Avant-Garde." *CINEMA&Cie* no. 4 (Spring, 2004).

Dragan Stojmenović

INFLUENCE OF ECCENTRICISM ON THE CREATION OF THE FACTORY OF THE ECCENTRIC ACTOR – FEKS

Summary

The analysis of the basic principles of the stylistic model "Factory of an Eccentric Actor" reveals multidisciplinary influence on the aesthetics of FEKS. Extremely dynamic mise-en-scene in an ironic-grotesque style is defined by the dramaturgy of Gogol and Hoffmann, as original principles of FEKS's eccentricism. With its style, FEKS rises above the everyday life, using realistic principles of spectacle. The dramaturgy is determined by the inversion of the narrative pattern and by this shaping the absurd sequence of events. The avant-garde experiments of the Russian theater, in the first place those of Vsevolod Meyerhold, Yuri Annenkov and Sergei Radlov, represent the original eccentric idea. Vaudeville shaped by the fusion of circus artists and theater actors was a continuation of the pre-revolutionary Meyerhold's work. Through theater spectacles shaped by circus style and musicals, Radlov is regarded as the pioneer of eccentricism, however, FEKS expands this model of spectacle, by combining circus and musical with theater and film media. This is what defines multimedia model of FEKS expression. By the public declaration on eccentricism at the „Дебаты о эксцентрического театра“ in 1921 in Petersburg, Trauberg, Kozintsev, Krizitski and Yutkevich define the beginning of theoretical – analytical model of eccentricism as a legitimate avant-garde movement, which was to be reconfirmed by the "Eccentric Manifesto" (1922). By observing and shaping Hoffmann-like contrasts of "follies of life", members of the FEKS came to realize the dialectic character of life and art. Such doctrine presents the ultimate point of art – to awaken the sensory joys in the recipients. This analysis of the principles of the eccentric model of FEKS is a contribution to evaluation of the European avant-garde in the studies of scenic arts.

Key words: eccenticism, FEKS, circus, musical, spectacle.

UDC 791(091)
791(091)(497.11)

СЕНКА ТОМИЋ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
senkatomic@sbb.rs

ПРОШЛОСТ И БУДУЋНОСТ ПРОДУКЦИЈЕ ОМНИБУС ФИЛМОВА У СВЕТСКОЈ, ЕВРОПСКОЈ И СРПСКОЈ КИНЕМАТОГРАФИЈИ

САЖЕТАК*:* Како је тема овог рада продукција омнибус филмова, односно филмова који су настали спајањем више кратких играних филмова у кохерентну целину, нужно је да се детерминише појам *омнибус филма*, као и да се проучи настанак појма *омнибус* кроз историју, почевши од књижевности, а затим и на филму као седмој уметности. Циљ у овом раду је приказивање различитих могућности које продукција омнибус филма пружа ауторима на различитим кинематографским тржиштима. Кроз примере и компаративне анализе обрађене у раду, јасно се могу сагледати све предности које оваква јединствена филмска форма пружа ауторима и продуцентима.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: омнибус филм, кратки играни филм, продукција, маркетинг.

Филм, као један од значајнијих проналазака с краја XIX века, за који је Луј Делик (Louis Delluc) изјавио *да је у исто време дете машине и људскої духа*, кроз своју историју изградио је дуалистички карактер који се може посматрати и као уметнички и као тржишни производ. Као уметнички производ филм је изградио свој језик и своја изражајна средства, али захваљујући његовом присуству на тржишту код публике је створена навика да одлази у биоскопе и стално *тражи нове филмове*.

За разлику од старијих уметности, филм је производ високоцивилизованог и технички развијеног друштва и има сложену техничку основу (Jovanović 1990: 24). Познавањем изражајних средстава филма намеће се и познавање технологије, како филмске тако и електронске. Филм јесте уметнички производ који је неодвојиво везан за индустрију зато што у његовој производној бити лежи технологија која се стално унапређује и мења. Филм јесте део индустрије, али је превасходно уметничко дело. Стављање технологије у функцију уметности, да би се помоћу ње кроз

изражајна средства филма веродостојно представиле идеја и порука аутора публици, уметнички је таленат.

У самом настанку, филм је доживљаван као технички спектакл и није поистовећиван са уметношћу нити је имао уметничке вредности. Од 1911. године, када је и проглашен *седмом уметношћу*, поприма етикету уметности (Kuk 2005). Производња сваког појединачног филма јесте стварање јединственог ауторског дела, то је оно што филм поставља у раван уметности. Ипак, свако умножавање истог филмског дела, које технологија омогућава, тренутак је када филм постаје *роба*, а то јесте индустрија.

У односу на то, филм може бити прављен као крајње комерцијалан производ, када је једини циљ зарада. Такви филмови најчешће се праве по угледу на популарне романе или путем већ проверених шаблона, који захтевају обраду популарних тема које испуњавају жеље гледалаца и у највећем броју случајева остављају сигуран простор за зараду. С друге стране, филм може бити уметнички, те као такав за крајњи циљ може да има својеврсни стваралачки уплив и померање постојећих естетичких граница. „Културна индустрија (филм) треба непрестано да премошћује основну противречност између њене бирократско-стандардизоване структуре и оригиналности (индивидуалности и новине)“ (Морен 1980: 34). Уметнику није циљ да његову идеју види неколицина људи; његова амбиција јесте да његове мисли допру до што ширег аудиторијума. „Лепе уметности су углавном оријентисане ка вишем циљу, а не само ка продаји. То никако не значи да уметници занемарују примаоце, било да се ради о читаоцима, гледаоцима или публици, пошто да би се било која уметничка креација перципирала, мора бити присутна интеракција сва четири чиниоца: стваралац, тумач изворног дела, извођач и публика“ (Adižes 2002: 19). Ту започиње рад креативног продуцента, у намери да такву интеракцију и омогући. Његово основно средство постаје маркетинг, којим се користи да подстакне потрошњу, у смислу економске исплативости, од стране продуцентске куће, што би био пример комерцијалног филма, или да смањи дистанцу између уметничког дела и публике, што је случај са уметничким филмом.

Како конкретно омогућити што већу гледаност филма који не кореспондира са стандардном биоскопском публиком постаје основна проблематика маркетинга у култури, где циљ постаје привлачење гледаоца на различите начине и различитим средствима. Продуцент, пре свега, мора да зна са каквом публиком се суочава, какво је тржиште на које се његов производ пласира, као и ко је његова циљна а ко потенцијална публика. Након тога, он усмерава своје тежиште. Утврђивањем концепције маркетинга и стратегијом рекламне кампање, продуцент на све могуће начине покушава да привуче гледаоце да утроше новац и време у оно што он нуди. Наравно, маркетинг не може чинити чуда уколико филм не поседује неки квалитет.

Најидеалнији примери филмова су свакако они у којима се успешно успостави баланс између уметности и комерцијалности, што наравно и јесте највећи успех. Овакви филмови успевају да путем своје вишеслојности свакој групи гледалаца дају одређену димензију и поруку, где свака група, као и свака индивидуа, може да интерпретира филм на себи својствен начин. Такви филмови омогућавају најлакши пласман и дистрибуцију, услед чињенице да се управо око њих окупи најшири дијапазон људи, те их као такве у великој мери очекује и комерцијалан и уметнички успех. Добар пример за то су филмови *Кум* (*The Godfather*, 1972) Френсиса Форда Кополе (Francis Ford Coppola) и *Лет изнад кукавичјег гнезда* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) Милоша Формана (Milos Forman), који су постигли велики успех на тржишту, а притом, по мишљењу многих филмских теоретичара и критичара, изузетне су уметничке вредности (Kuk 2005).

Највећи проблем јесу филмови који су идејно и тематски окренути уметности, док је и њихова форма краткометражна, те као такви не могу допрети до класичне биоскопске дистрибуције. Њихов једини пласман могућ је кроз фестивале, где ће након евентуалног добијања одређених награда моћи да допру до ширег круга људи. Након верификације на филмским фестивалима, кратка играна форма може да се пласира најчешће и примарно на телевизији, затим на интернету, где би приоритет био да дати филм буде виђен, а не исплаћен.

Ако посматрамо са становишта филмске продукције, кратка играна форма је данас, за неке ауторе, који немају довољно финансијских средстава да сниме дугометражни играни филм, једини начин да партиципирају на филмском тржишту. У том случају намеће се задатак да се обезбеди пласман краткометражног играног филма на комерцијалном тржишту. Као једини најпрактичнији и најрационалнији излаз намеће се омнибус филм у чијој структури постоји више кратких играних филмова, унутар једног целовитог филма, а који је формом и трајањем прилагођен тржишту и дистрибуцији.

Филм би сваки пут требало изнова да нађе своју публику и мора да покуша да створи синтезу оригиналног и стандардног, где се стандард користи ранијим успехом неких од чланова екипе, док се оригиналност огледа у залогу за нови успех, где је сваки пут проблематично да стандард не досади и да се оригиналност не допадне. Због тога филм тражи *звезду*, било као аутора или као извођача, која спаја нешто од узора са нечим новим и индивидуалним. Према томе, *филмска звезда* постаје један од најсигурнијих предуслова за успех филма, како у комерцијалном тако и у уметничком смислу.

У таквој поставци омнибус филм има много предности. У сваком омнибус филму, који ради више редитеља, види се да се унутар једног

филма, заједно са новим, младим ауторима, преплићу и реномирана имена. Исто тако, чест је случај да успех кратких играних филмова унутар омнибус филма, чији су аутори млади и још увек неафирмисани, буде сагледан кроз глумачке звезде, које привлаче гледаоце филму. У сваком случају, омнибус даје огромне могућности за успех и прави савршену спону између уметности и комерцијалности. Једини проблем остаје како структурално одредити омнибус филм, о чему ће више бити речи у даљем делу рада.

Холивудски филмови немају у виду америчку већ светску публику, због чега одбацују све оно што би могло да се не допадне припадницима других народа и религија. Данас постоје специјализовани тимови који одбацују сваку идеју која би могла да увреди гледаоце Европе, Азије или Америке. Да би се додала могућност и сигурност успеха, све чешће се ступа у велике копродукције, које повезују кинематографије више земаља или региона. Такви филмови се агресивно пропагирају и дистрибуирају на минимум два велика тржишта, која филм представљају као своје дело. Такви пројекти осим капитала обједињују и звезде, ауторе, филмске раднике и ресурсе из различитих земаља. Добар пример за такву копродукцију је омнибус филм *Вавилон* (*Babel*, 2006) Алехандра Гонзалеса Ињарита (Alejandro González Iñárritu), који је мароканско-америчко-мексичко-јапанска копродукција. Такав филм, сасвим сигурно, и пре гледања је обећавао велику гледаност и атрактивност.

У том смислу, мало је вероватно да кратки уметнички филм, сам за себе, може бити веома експлоатисан. Омнибус филм се и у овој ситуацији намеће као могуће решење, у којем се, као што је то у омнибус филму *360* (2011) Фернанда Меирељеса (Fernando Meirelles), тематика кратких филмова преплиће на различитим континентима, при чему гледаоци могу да се идентификују са најмање једном причом, док ће у највећем броју случајева, повезујући више прича са оном са којом се идентификују, створити слику мултикултуралности и глобалности свог проблема.

Историјат и порекло омнибус структуре у литералној нарацији

Историјат омнибус филмова није могуће изучити уколико се не крене од структуре и историјата омнибус романа. Омнибус роман је књижевно дело, које се састоји од краћих текстова повезаних у јединствену целину, иако могу да егзистирају и сами за себе. Сами почеци омнибус романа могу да се огледају у збиркама прича, попут *Хиљаду и једне ноћи* или *Кантарберијских прича*, које су повезане одређеном тематиком, па чак и саме *Библије*, коју чини скуп прича које појединачно носе поруку а заједно једну универзалну идеју. Следећи помак у овој категорији десио се у двадесетом веку, приликом експериментисања са појединачним кратким при-

чама, које је требало да се уједине у једну сложенију целовиту форму. Пионири ове естетике, Џејмс Џојс (James Augustine Aloysius Joyce) и Шервуд Андерсон (Sherwood Anderson), са својим романима *Даблинци* и *Варошица Вајнзберг у држави Охајо*, доживели су успех и општу прихваћеност, али је проблем самог имена остао нерешен. Многи теоретичари и критичари називали су њихова дела романима или чак збиркама, док су се аутори трудили да докажу да су ти радови заправо новина. Џојс је инсистирао на томе да су његови *Даблинци* интегрисано дело, за разлику од збирки, које могу бити састављене од насумично повезаних прича. Ову битку наставили су и Тим О'Брајан (Tim O'Brien) и Вилијем Фокнер (William Cuthbert Faulkner), који је одбијао да дода синтагму *и друге приче* називу своје књиге *Сићи, Мојсије.* До краја, аутори су остајали при својој идеји, покушавајући да дају до знања посебност својих дела инсистирањем на насловима попут *роман у причама* или једноставно *роман*.

Услед проблематике назива, спонтано је дошло до придодавања епитета *омнибус* претходно описаним књижевним делима. Реч *омнибус* скована је у Француској, а порекло води из латинског језика (лат. *omnis* – сви, цео, читав, сав). Једна прича говори како је неки трговац истакао слоган за своју фирму, који је гласио *Omnes omnibus*. На основу тог слогана 1827. године, у Паризу, француски пензионисани генерал Бодри (Stanislas Baudry) назвао је своје превозно средство омнибус, што у буквалном преводу значи – *за све*. Данас, услед развоја саобраћаја, имамо аутобус и тролејбус, чији су називи сковани по узору на ту исту реч.

Порекло појма омнибус филм

Убрзо се појам *омнибус* преселио и на подручје кинематографије, где се стално користи након Другог светског рата. Од њега је настао и појам *омнибус филм* (Kuk 2005). Дакле, по узору на претходно поменуте књиге, у контексту форме играног филма, свакако се говори о истом концепту, где се један играни филм састоји из више кратких, садржајно независних целина. Овакав филм може, а не мора, да прави један редитељ, али најчешћи случај је да сваку причу у омнибус филму режира други редитељ. Филм такође може да буде инспирисан читавим опусом једног писца.

Форма омнибус филма

У настанку омнибус филмова у светској кинематографији временом су успостављена нека правила, као што је оно да поједине приче могу, али и не морају, бити насловљене. Већина високоинтегрисаних омнибус филмова у којима се приче међусобно преплићу и тако повезане чине целину – као што су *У ствари љубав* (*Love Actually*, 2003) Ричарда Кертиса (Richard

Curtis) или *Атлас облака* (*Cloud Atlas*, 2012) Тома Тиквера (Tom Tukwer), Ендија Вачауског (Andy Wachowski) и Лане Вачауски (Lana Wachowski) – нема посебно именоване делове, док филмови који се још увек држе традиције – попут *Пештарачких прича* (*Pulp Fiction*, 2006) Квентина Тарантина (Quentin Tarantino) и *Париз с љубављу* (*Paris, je t'aime*, 2006) групе аутора – имају јасно означене наслове сваке приче.

Кратки филм као основа омнибус филма

„Мала форма је у историји филма одиграла, а и даље традиционално игра улогу лабораторије уметности покретних слика. Продуцент мора бити свестан да продуцирајући кратки филм улази у сферу повећаног ризика" (Hendrikovski 2004: 52–53). Када се гледа стуктура омнибус филма, у самој сржи подразумева се више кратких филмова којима омнибус филм, као јединствена филмска форма, даје оквир. Иако кратке игране форме са продукцијског аспекта делују много једноставније за производњу, оне то суштински нису, јер се смањењем дужине филма повећава потреба за вештином редитеља и сценаристе. Док прича у дугометражном играном филму има времена за разраду ликова, постепену експозицију, обрте и расплет, драматургија кратке форме је специфична, те у том смислу не сме ни у једном моменту бити сувишних елемената, јер је сваки минут, па и секунд, од велике важности и има чврсто упориште у структури. „Поетски карактер мале филмске форме или њена особена естетика, заснивају се на сличности са стиховима или поетском прозом непрекидних реминисценција, враћањима, вишекратним надовезивањима на раније уведене сегменте остварења, као и – гледано са друге стране – на антиципацијама очекиваних сегмената остварења који тек треба да се појаве у даљем делу филма" (Hendrikovski 2004: 85). Осим своје специфичне тематике, која може да зависи од афинитета аутора, кратки филм има и специфичну композицију, односно форму, која зависи од остварења до остварења, од редитеља до редитеља, због чега универзална анализа није могућа. Оно што јесте заједничко свим кратким играним филмовима, а тиче се форме, јесте чињеница да се у оваквим филмовима осамостаљују кадрови, секвенце и сцене, али се, као и дуга играна форма, супротставља фрагментацији и зато је највећи изазов од више кратких филмова направити један целовит филм.

Уколико се превазиђе та замка у комбиновању различитих кратких филмова у омнибус филм, добија се шароликост прича коју дуги играни филмови решавају на различите начине. Како нови, млади и неафирмисани аутори тако и већ познати и верификовани редитељи интригирани су формом омнибус филма, јер им омогућава да дају своје виђење одређене теме, у одређеној форми. Оно што дефинитивно постаје новина јесу структура

и идеја новијих, интегрисаних омнибус филмова, од оних рађених још шездесетих година двадесетог века, када је веома мали број аутора тежио да режира цео филм.

Данас је изазов постао већи, услед чињенице да ни трајање кратког филма није временски стриктно одређено, због чега понекад може да траје и до четрдесет минута, што значи да се унутар једног омнибус филма могу правити различите комбинације по трајању кратких филмова, унутар једне целине.

Редослед прича у омнибус филму

Низање прича је још једна битна ставка на коју би требало обратити пажњу. Управо ће редослед представљања кратких филмова бити од пресудног значаја за гледаочеву интерпретацију целокупног филма и универзалне идеје коју носи омнибус филм. Саставни делови могу бити распоређени на више начина:

- хронолошки, као у омнибус филму *Вавилон* Алехандра Гонзалеса Ињарита;
- тематски, као у омнибус филму *У ствари љубав* Ричарда Кертиса;
- географски, као у омнибус филму *Ноћ на земљи* (*Night on Earth*, 1991) Џима Џармуша (Jim Jarmusch),

или на било који други сличан начин, од чега сваки метод даје специфичне и другачије резултате.

Свака група кратких филмова, која претендује да постане омнибус филм, мора да има везивно ткиво, најбитнији елемент у драматургији омнибус филма, који има за циљ да на најразличитије начине повеже више прича у логичну наративну и идејну целину, које ће је разликовати од обичне насумичне збирке различитих, лабаво или никако повезаних филмова.

Везивно ткиво може бити било шта што ће у свести гледаоца створити одређену спону између разуђених целина. Спона може бити приказана:

- у виду глумаца, који се константно преплићу, као, на пример, у омнибус филму *Атлас облака* Тома Тиквера, Ендија Вачауског и Лане Вачауски;
- може је представљати понављање одређене слике, као што су шољице за кафу и јесења трава у омнибус филму *Кафа и цигарете* (*Coffee and Cigarettes*, 2003) Џимија Џармуша;
- путем повезивања сличних особина актера или њихових судбина, као, на пример, у омнибус филму *Реквијем за снове* (*Requiem for a Dream*, 2000) Дарена Аронофског (Darren Aronofsky);
- стављањем актера у родбинске, пословне и друге односе.

Начин повезивања прича у омнибус филму може бити визуелан и аудитиван. Важно је да се узме у обзир и ефекат који остварује музика у омнибус филмовима. Слично као и визуелна понављања или тематске сличности, музика, можда и боље, даје могућност за повезивање више наративних токова у један. Гледалац не сме бити препуштен слободном повезивању прича, да би осетио одређену интелектуалну или емотивну реакцију.

Постоје три главне категорије филмске музике:

У јединственој музици не постоји значајна разлика између музике и типа композиција у току сваке приче. На пример, у омнибус филму *Град греха* (*Sin City*, 2005) Френка Милера (Frank Miller), Роберта Родригеза (Robert Rodriguez) и Квентина Тарантина високостилизована музика даје неопходну амбијенталност, држећи нам пажњу и смањујући нагле скокове при преласку са приче на причу. У омнибус филму *У ствари љубав* Ричарда Кертиса поп музика иде кроз све сегменте, у којима су актери срећни; баладе бивају подвучене приликом депресивних момената, док се енергичнијом музиком гледаоцу дочаравају тренуци среће и задовољства.

Друга категорија је комбинована музика. У случају комбиноване музике, у сваком појединачном сегменту музика је независна и посебна. У филму *Париз с љубављу* групе аутора осим додавањем наслова посебност прича постигнута је и тиме што је сваки нови сегмент пропраћен музиком која се односи само на њега. Оваква потреба би могла да се објасни идејом да је покушај приказа мултикултуралности и величине Париза дат кратким филмовима у различитим квартовима, где је разлика између њих додатно назначена и наглашена музиком.

Трећа категорија су тема и варијација. Оне се односе првенствено на главну тему, која се повремено појављује у сегментним причама. На пример, у омнибус филму *Фонтана* (*The Fountain*, 2006) Дарена Ароноф-ског, у свакој причи се као рефрен појављује одређена тема, која се ипак прилагођава сваком лику понаособ; племенски бубњеви прате конквистадоре на Мајанској територији, а у омнибус филму *Ствари које можеш рећи само гледајући је* (*Things you can tell just by looking at her*, 2000) Родрига Гарсије (Rodrigo García) главна музичка подлога и тема током филма састоје се од комбинације класичне гитаре и пратећег клавира а унутар сваког појединачног сегмента постоје мање разлике.

Продукција омнибус филмова

Филмски продуценти су до сада имали разноврсне и многобројне задатке унутар филмске делатности, који су зависили од њихових могућности и

од владајућих захтева технологије и тржишта. У зависности од ситуације, имали су улоге независних продуцената, извршних продуцената филмских студија, па чак и редитеља и сценариста. Међутим, управо ова разноликост и показује њихову жељу за померањем граница унутар света филма, као и за успостављањем нових форми.

Данас се продуцентима чини веома интригантном идеја продукције омнибус филмова. Продукција омнибус филмова, ако се гледа бројчано стање екипе, јесте веома сложен процес, али са финансијског и временског аспекта веома учинковит и ефикасан. Продуценти оваквих филмова могу да надгледају процес мањих продукцијских тимова, од којих сваки има своју екипу и свог продуцента. Овакви филмови су и комерцијално и уметнички посебно популарни у Европи, поготово у претходне две деценије, те као такви имају могућност да испуне чак и тешко достижан златни продукцијски троугао – *јефтино*, *брзо* и *квалитетно* (Lukić 2010).

Један од најчешћих и најинтригантнијих видова продукције омнибуса јесте комбиновање различитих редитеља и аутора.

Филмови попут *Лимијера и компаније* (*Lumière et compagnie*, 1995) групе аутора савршен су пример продукције филмова где се на једном пројекту спајају разноврсни аутори широм света. *Лимијер и компанија* је филм направљен као омаж стотом рођендану филма. Направило га је четрдесет редитеља од кратких играних форми комбинованих са интервјуима и сједињених у дугометражном филму. Потреба за оваквим филмовима и њихова продукција откривају нове форме у филмској уметности, које постају, као својеврсна колекција и колаборативни микс, унутар ког продуцент игра улогу која превазилази сваки његов дотадашњи задатак.

Две форме омнибус филмова егзистирају на подручју Европе.

Прву форму чине филмови који су направљени у контексту спајања различитих култура и укидању постојећих административних граница у уметности. Велика је потреба за оваквим филмовима посебно на тлу Европе, вероватно услед чињенице да Европа тежи да прикаже мултикултуралност. У том контексту, направљено је неколико филмова, попут *Визије Европе* (*Visions of Europe*, 2004) групе аутора на коме је радило укупно двадесет пет редитеља, од којих је сваки био представник одређене државе, док је за продуцента узет познати редитељ Ларс фон Трир (Lars von Trier). Сваки од ових редитеља потрудио се да на универзалан начин прикаже визију будућег живота Европске уније. Филмови овог типа наишли су на успех и на прихватање и на територији Балкана, где је у филму *Изгубљено–нађено* (*Lost and Found*, 2005) групе аутора приказан глас *друге Европе*, путем омнибус филма који су направили редитељи из Бугарске, Румуније, Босне и Херцеговине, Естоније, Мађарске и Србије. Заједничка визија

овог филма није била толико детаљно одређена колико је било потребно приказати глас одређених земаља, које се налазе у Европи.

Потреба за продукцијом интернационалних, мултикултуралних филмова други је облик омнибуса који се изродио у Европи. „Културна сарадња са иностранством може да буде билатерална (са једном земљом) и мултилатерална (са више земаља). Билатерална сарадња наше земље са појединим страним земљама остварује се на основу међудржавних уговора и споразума (са дугорочним важењем) или на основу двогодишњих програма међудржавне културно-просветне сарадње“ (Драгићевић-Шешић, Стојковић 2003: 261). Заједно са сопственим улагањима и организацијом, уз улагачка друштва и донаторске агенције, европским продуцентима наметнула се идеја о обележавању битних историјских догађаја омнибус филмовима. Чувени редитељ и председник Канског фестивала Жил Јакоб (Gilles Jakob) обележио је шездесетогодишњицу фестивала у Кану продукцијом омнибуса састављеног од чак 35 кратких филмова. Ова, и у буквалном преводу, *Ода кинематографији* (*Chacun son cinéma: une déclaration d'amour au grand écran / To Each His Own Cinema*, 2007) групе аутора, и њена носталгичност, допустила је редитељима да поделе своје страсти према самој форми уметности, огледаној у краткој филмској форми. Као крајња мисија овог филма остала је својеврсна порука, која говори да је уметност изражена кроз форму омнибус филма још увек заступљена широм света, где се димензија а и трошак целокупне продукције увећавају тиме што су сви филмови снимани тридесетпетомилиметарском траком, што није уобичајено у модернијим омнибус филмовима услед потреба за што већом економичношћу.

Још један пример овакве изузетне копродукције је омнибус филм *Сва невидљива деца* (*All the invisible children*, 2005) групе аутора снимљен на посебну иницијативу, а има за циљ да подигне свест људи о недаћама деце широм света. Подржани од Уницефа и Светског програма за храну, продуценти филма су окупили несвакидашњу екипу најпознатијих имена светске кинематографије. Дубоко дирљиве портрете деце из Италије, Србије, Кине, Бразила, Буркине Фасо и САД снимили су Мехди Чареф (Mehdi Charef), Емир Кустурица, Спајк Ли (Spike Lee), Катја Лунд (Katia Lund), Џордан Скот (Jordan Scott), Ридли Скот (Ridley Scott), Стефано Венерузо (Stefano Veneruso), Џон Ву (John Woo). Емир Кустурица се у овом пројекту појављује као редитељ филма *Плави Ципанин* (*Blue Gypsy*).

Продуценткиња Ное Менделе (Noe Mendelle) добила је од Фондације „Гулбенкијеа“ (The Calouste Gulbenkian Foundation) из Португалије пројекат за филм који је требало да допринесе ширењу мултикултуралности, где јој је на располагању остављен произвољан број кратких играних

форми, унутар омнибус филма. Заједно са Луиз Кореиром (Louis Koreeiro) урадила је продукцију филма *Држава света* (*O Estado do Mundo / State of the World*, 2007) групе аутора где су читаву тематику филма колективно спроводили редитељи са Тајланда, из Бразила, Индије, Кине, Португалије и Француске.

Николас Меклинток (Nicolas McClintock) искористио је интересантну инспирацију временом и филмом да би спојио петнаест редитеља и направио омнибус филм из два дела, *Десет минута старији, труба и виолончело* (*Ten Minutes Older*, 2002) групе аутора, док је Емануел Бенби (Emmanuel Benbihy) замислио и креирао серију филмова који се фокусирају на живот и љубав у великим светским градовима. Ова серија је отпочета филмом *Париз с љубављу* (2006) групе аутора а настављена филмом *Њујорк, волим те (New York, I Love You*, 2008), такође групе аутора, и читавим низом филмова посвећених градовима.

У холивудској филмској продукцији ситуација је другачија од оне у Европи и у нашем региону. Главни проблем савременог омнибус филма у САД јесте чињеница да се на њега не гледа као на филм који може да изрази нову форму продукцијске креативности, већ као на потенцијални невероватно комерцијалан филм, који би требало да има што више добрих глумаца и звезда, док се тема ставља у други план. Један од новијих омнибус филмова јесте *Филм 43* (*Movie 43*, 2013) групе аутора, који је имао поражавајуће низак рејтинг на биоскопским благајнама (Box office), а који се својим приповедачким стилом везује за своје претходнике који су постигли завидан успех, попут филма *Тај луди, луди свет* (*It's a mad mad mad world*, 1963) Стенлија Крејмера (Stanley Kramer) или *У ствари љубав* (1963*)* Ричарда Кертиса. Међутим, проверени шаблон, по коме су продуценти већ дуги низ година правили романтичне комедије, више не функционише, почевши од 2009. године и филма *Ти га просто не занимаш* (*He's Just Not That into You*, 2009) Кена Квописа (Ken Kwapis). Продуценти су наишли на проблем. Превише пажње су посветили ангажовању разних звезда које је требало да остваре спој са старим филмовима, а занемарили оно што би гледаоце требало да задржи – причу. Аутор чланка *Movie 43' Box Office: Is This The End Of Omnibus Movies* (Rosen 2013) тврди да ће омнибус филм морати да се промени како би опстао, занемарујући читав низ омнибус филмова који немају везе са романтичним комедијама, попут филма *Вавилон* Алехандра Гонзалеса Ињарита.

У том смислу, може се рећи да један правац омнибус филма опада, али не због исцрпљености такве форме филма већ због неиновативности аутора који јој прибегавају, док други правац на тлу САД и на светском тржишту постиже значајне и комерцијалне и уметничке успехе.

Компаративна анализа финансирања омнибус филмова на тлу Европе и Србије

Први начин финансирања омнибус филмова у Европи је да свака заједница која у њој живи подржава и материјално потпомаже филмове који се баве тематиком која је у њеном домену. У том смислу, од заједнице Рома биће тражен новац за филмове са проблематиком ромског живота; филмове базиране на концепту ЕУ финансираће поједине формалне организација ЕУ, попут MEDIA Programme или Eurimages-а[1]. „Усклађивање и координисање међународне културне сарадње код нас обавља Завод за међународну научну, културно-просветну и техничку сарадњу. Завод склапа уговоре о међународној сарадњи и стара се о присуству наше земље на значајним међународним културним манифестацијама“ (Драгићевић-Шешић, Стојковић 2003: 261).

Други облик финансирања омнибуса на тлу ЕУ био би сведен на примену тематике, када одређене националне заједнице усмеравају своја средства на теме које се тичу искључиво поједине државе и појединог народа, као и на његово представљање, које се уклапа у концепт спољне политике. Примери оваквих омнибуса су филмови *Zur Lage – Österreich in sechs Kapiteln / State of the Nation – Austria in Six Chapters* (2002) групе аутора и *ИД Швајцарска* (*ID Swiss*, 2000), такође групе аутора.

Трећи извор финансирања били би независни продуценти, који имају средстава да подрже филм или могу да нађу изворе буџетирања од већих финансијера, који прате успехе и трендове омнибус филмова и који верују у концепт омнибус филма. Најзначајнији примери у овом смислу би били Николас Меклинток са својим филмом *Десет минута старији, труба и виолончело* (2002), групе аутора, и Ален Брижан (Alain Brigand) и Николас Моверне (Nicolas Mauvernau) са филмом *11 Септембар* (*11’09“ 01 – September 11*, 2002), такође групе аутора. Ови продуценти су инспирисани одређеним идејама окупили тим редитеља и осигурали средства.

Четврти начин финансирања омнибус филма у оквирима домаће кинематографије подудара се са трећим начином финансирања филмских пројеката у Европи. Овакви пројекти, као уосталом и највећи део српске кинематографије, сведени су на такозвано комбиновано финансирање, што подразумева независне продуценте или њихове копродукције и финансирање на основу фузије свих извора финансија, односно домаћих

[1] EURIMAGES (Еуримаж) је фонд Савета Европе који од 1998. године пружа подршку европској филмској индустрији подстичући сарадњу земаља које су чланице фонда у области продукције и дистрибуције филмова. Програм има и економски и културни циљ, пружајући финансијску помоћ филмским стваралоцима како би се усредсредили на филмску уметност која истражује и промовише европску културу.

републичких, покрајинских и градских фондова, као и апликација на стране фондове и спонзорства.

Истраживање тржишта и идеја

Прва и најбитнија етапа јесте идеја, коју продуцент, након подробног истраживања тржишта и афинитета биоскопских гледалаца, отпочиње да развија, уобличавајући је у сценарио, а затим јасно дефинишући ауторе и екипу који ће датој идеји дати неопходну форму. Омнибус филм као својеврсна збирка више кратких филмова производи се са централним фокусом на тој одређеној идеји, која поседује или уметничке, или комерцијалне, или културолошке тенденције.

Истраживање тржишта, публике и циљних група јесте прва фаза у маркетингу, којом би сваки продуцент требало детаљно да се позабави. Овакву врсту подухвата могуће је спроводити на различите начине – путем организације истраживања и анкета или коришћењем већ постојећих статистичких података. Оно што је битно за ову фазу маркетинга јесте чињеница да истраживање и владање тржиштем морају бити апсолутно познати продуценту који на том тржишту ради. Слободно се може рећи да продуцент који не познаје тржиште и потребе публике не би требало ни да покушава да спроведе своју идеју у дело, уђе у пројекат или прихвати сценарио, јер је вероватноћа за његов успех сведена на лутрију.

Мотивација продуцента за рад на одређеном омнибус филму и његова посвећеност идеји

За продуценте, мотивација за продукцију омнибус филма огледа се од процеса развијања идеје, преко финансирања до последњег корака експлоатације датог филма.

„Истраживање и познавање културних потреба један је од основних задатака менаџера културе, превасходно да би могао да планира културне активности и програме (задовољавајући културне потребе), али и зато да би могао да планира културни развој (подстицати развитак нових културних потреба или ширити круг људи који ће бити подстицани културним аспирацијама и тежњама)“ (Драгићевић-Шешић, Стојковић 2003: 15). Продуценти који не крећу од своје идеје, већ од стандарда продукцијске куће или раде по наруџбини, држе се помало строгог принципа рада, због чега се њихова креативност у том случају смањује. Средства за финансирање је у таквим случајевима, углавном, лакше обезбедити, ако је филм наручен и има финансијера. Када су у питању такви пројекти, продуценту не преостаје ништа до да координира и спроводи већ дату идеју и концепцију пројекта. У случају Аделине фон Фирстенберг (Adelina von

Fürstenberg) у омнибус филму *Приче о људским правима* (*Stories on Human Rights*, 2008), групе аутора, и Ное Менделе и Ника Хигинса (Nick Higgins) у омнибус филму *Нових десет заповести* (*The New Ten Commandments*, 2008), такође групе аутора, који су прихватили већ идејно готове пројекте, мотив за рад на њима бива велика посвећеност социјалним догађајима, као и жеља за уметничким коментаром стварности.

Друга група продуцената чини се интригантнијом за истраживање и донекле разјашњава последњи тренд веома велике потражње за омнибус филмовима на тлу Европе, али и света. Ови омнибус филмови су произведени као својеврсна социјална и културна инвестиција, у којој филм као медијум кореспондира са мислима и ставовима људи. Управо ова група продуцената, која се сама изборила за финансирање овако амбициозних пројеката, јесте заправо група нових продуцената који свакако потпадају под нову форму креативне продукције. Њихову идеју заступају редитељи који су из различитих градова и држава, и на себи својствен начин обрађују одређену тему дајући јој тиме универзалност, каква не би постојала уколико би сви ти кратки филмови били приказани одвојено. Једна од највећих атракција јесте успостављање повезаности између аутора, који чак и физички бивају одвојени, а опет морају да спроведу једну универзалну мисао. У другу руку, још један од изазова у оваквим пројектима јесте и чињеница да се истовремено задовољавају прохтеви финансијера, индивидуалних екипа, као и глобалне, првобитно замишљене идеје.

Управо због тога, велики улагачи, а и редитељи, пре ће прихватати одговорност да раде овакав пројекат, јер су финансијерима улагања мања него улагања за дугометражни филм стандардног формата, док са редитеља пада притисак комплетног надзора над сваким креативним аспектом филма. У овом случају, сва ова одговорност, као ни у једној другој филмској форми, преноси се углавном на једну особу – продуцента.

Трећа група продуцената су продуценти-редитељи, који сами развијају свој филм, од идеје преко финансирања па све до експлоатације, како биоскопске и фестивалске тако и телевизијске. Такви комплетни аутори имају контролу и одговорност за сваки сегмент датог уметничког дела. Таква врста ауторства карактеристична је и за балкански регион, а као пример наводи се омнибус филм *7 sex 7* (2011) Ирене Шкорић.

Продуценти у процесу монтаже омнибус филма

Како сваки од редитеља завршава пројекат у догледно време, посао стварања омнибус филма у целости прелази на продуцента. Управо у овом моменту, продуцентски посао превазилази стандардне и уобичајене задатке. Монтажа постаје врхунац креативности продуцента, где филм, који је досад био условљен буџетом и основном темом и идејом, бива уобли-

чен у јединствену форму. У овом процесу, сваки омнибус филм добија могућност за апсолутном структуролошком индивидуализацијом, јер има безброј могућности за естетско и монтажно обликовање. Сама структура омнибуса омогућава продуценту велику креативност при позиционирању одређених секвенци.

За сам процес монтаже омнибус филма не постоје никаква стриктна правила. У већини случајева, редослед прича зависи од визије продуцента који води пројекат, што доводи до промене у уобичајеном односу задатака редитеља и продуцента. У оваквим случајевима, најчешће продуценту помажу копродуценти, који са њим деле визију, али боље и успешније могу заједничким знањем да допринесу тој заједничкој идеји. У сваком случају, продуцент је тај који поседује финалну идеју целог пројекта, и стога је његова реч у процесу монтаже кључна.

Неки продуценти успели су да веома промишљено искористе могућност контроле над креативном интервенцијом, па су, попут редитеља у класичним дугометражним филмовима, омнибус филмовима додали неки сопствени печат. Пример такве интервенције види се у омнибус филму *Изгубљено–нађено* групе аутора, где се убацује шести кратки филм, као прелаз између пет других филмова. Николас Меклинток уводи средишње кадрове воде, која тече, и уз одговарајуће пратећу музику, која је одсвирана виолончелом и трубом, именује свој филм *Десет минута старији, труба и виолончело*, поделивши га на два дела – *Виолончело и трубу,* као два музичка инструмента који маркирају прелазе.

Осим ових ређих изузетака, већина других продуцената пре се усмеравала на само позиционирање и аранжирање одређених секвенци, а мање на повезаност прича. Премда је један од врхунаца креативности приликом стварања омнибус филма управо његово монтирање, у неким случајевима креативности се много и не приступа. Уколико је неки омнибус филм само компилација кратких филмова, од којих сваки има свој наслов, људе који су га радили и годину производње, онда никако не би имало смисла прекидати сваки од тих филмова, након што је представљен. Као добар пример може се узети филм *Визије Европе* (*Visions of Europe*, 2004) групе аутора, где су дистрибутери неких земаља желели да прикажу цео омнибус филм у биоскопима, док су остали приказивали само кратке филмове одређених земаља. У овом случају је онда сасвим могуће да одређени филмови из омнибус филма доживе већи успех и признање од других, колико год се продуцент трудио да их уклопи у компактну целину.

Емануел Бенби решио је овај проблем сменом својих кратких филмова унутар омнибус филма. Он је у својим филмским серијалима о градовима, попут већ поменутих *Париз с љубављу* и *Њујорк, волим те*, склонио уводну шпицу са кратких филмова и пустио константан прелаз са једног кратког филма на други.

Стратегија рекламне кампање за омнибус филмове

Стратегија рекламне кампање јесте други корак у маркетингу одређеног културног производа, па се унутар ње налазе многи сегменти, почевши од концепта PR (Public relations – односи са јавношћу) програма, преко медија плана и планирања многобројних рекламних акција. „Концепција рекламне акције полази од тога да реклама треба да нуди не производ (значи не конкретну представу, филм и сл.), већ начин живота и мишљења (значи мотивацију за куповину). Тако потрошач куповином одређених производа припада или покушава да припада одређеном друштву, одређеном начину живљења о коме машта и коме тежи“ (Драгићевић-Шешић, Стојковић 2003: 212). Самим тим, оваква акција показује колико је битно ускладити целину малих, стратешких рекламних акција, попут позивница, плаката, огласа, ТВ реклама, сајтова да би целокупна кампања имала јединствени циљ и смисао. Проблем приликом планирања рекламне кампање омнибус филма јесте чињеница да је процес самог снимања карактеристичан, те се не може поделити на етапе припреме, снимања и постпродукције, с обзиром на то да један кратки филм може ући у фазу обраде, док је други филм можда тек у плану. У другу руку, погодности оваквог процеса продукције јесу многобројне, при чему кратки филм, као независна форма, може уметнички да профитира на многобројним фестивалима и као такав да ствара одређени бренд, који ће се касније уклопити у целину, у омнибус филм, који ће за време своје продукције имати мање или више јаку медијску пропраћеност.

Спровођење рекламне кампање

Спровођење рекламне кампање је корак који се наставља на планирање кампање и базира се на њеном спровођењу, по различитим етапама. Препоручљиво је да се стратегија рекламне кампање испланира што је раније могуће, те због тога већина продукцијских кућа већ на средини фазе општих припрема има увелико спремљену стратегију рекламне кампање и може је несметано спроводити кроз различите етапе пројекта. „Public relations, као један од сегмената реализације тотал дизајна, подразумева велики, често невидљив посао припреме и анимације јавности. Менаџер културних програма мора да напише текстове о програмима, често да исту информацију обликује у неколико различитих текстова намењених различитим друштвеним групама, а затим да са сарадником-дизајнером обликује одговарајући начин презентације тих информација (у форми летака, фасцикли, каталога, програма)“ (Драгићевић-Шешић, Стојковић 2003: 214–215). Истовремено, аутори и глумци филма требало би да се учестало појављују у медијима не би ли, у зависности од групације људи

који тај медиј прате, што успешније пласирали свој културни производ, у овом случају омнибус филм. Овакав пласман производа, који подразумева медијско уплитање, често се назива и медија-план, где се у тачно одређеном тренутку пласирају одређене интригантне али не превише откривајуће информације о пројекту, као и остале претходно наведене рекламне акције, у циљу маркетинга у глобалу.

Рекламирање омнибус филма током пласмана на филмским фестивалима и у дистрибуцији

Последња фаза маркетинга јесте рекламирање производа током пласирања у јавности, која траје непосредно пред само пласирање; интензивира се током биоскопског и фестивалског пласмана, да би се онда ниво агресивности маркетинга спустио и након дужег времена и завршио, када пројекат постаје, на основу својих претходних успеха, сам себи реклама.

Кроз сваку фазу рекламне кампање протеже се фаза контроле рекламне кампање, која подразумева евентуалне исправке и додатке који се не могу предвидети током планирања и одређивања стратегије. Ова фаза може, али није неопходно, да буде издвојена као посебна фаза маркетинг кампање будући да се прожима са свим претходним фазама.

Будућност омнибус филма

Премда се омнибус филму, у неким анализама прављеним у САД, предвиђа скори крај, прећашњи примери, на нивоу Европе и Балкана, доказују управо супротно.

Главни проблем савременог омнибуса у САД јесте чињеница да се на њега не гледа, као у Европи, као на филм, који може да изрази нову форму ауторске креативности, већ као на потенцијални комерцијалан филм који би требало да има што више добрих глумаца и звезда, док се уметничка страна филма ставља у други план. Кристофер Розен (Rosen 2013) тврди да ће омнибус морати да се промени да би опстао, занемарујући читав спектар омнибуса који немају везе са романтичним комедијама, попут филма *Вавилон* Алехандра Гонзалеса Ињарита.

У том смислу, може се рећи да један правац омнибус филма опада, али не због исцрпљености такве форме филма већ због неиновативности аутора који јој прибегавају, док други, како на тлу САД тако и на светском тржишту, постиже значајне уметничке а и комерцијалне успехе.

Овакав потенцијал ове специфичне филмске форме требало би да буде искоришћен на тржишту Србије и региона. Удруживање је будућност, а историја омнибус филма у домаћој кинематографији нас учи да су омнибус филмови код нас увек постизали завидан успех.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Даковић, Невена, Мирјана Николић (ур.). *Образовање, уметност и медији у процесу европских интеграција*. Зборник радова. Београд: ФДУ, 2008.

Драгићевић-Шешић, Милена, Бранимир Стојковић. *Култура – менаџмент, анимација, маркетинг.* Београд: CLIO, 2003.

Морен, Едгар. *Дух времена*. Београд: Бигз, 1980.

Новаковић, Миодраг. „Омнибус продукција у свету трансформерса.“ *Вечерње новости* бр. 1–2 (април 1990): 15–25.

Adižes, Isak. *Menadžment za kulturu*. Novi Sad: Adižes menadžment konsalting, 2002.

Dragićević-Šešić, Milena, Sanjin Dragojević. *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima.* Beograd: CLIO, 2005.

Hendrikovski, Marek. *Umetnost kratkog filma*. Beograd: CLIO, 2004.

Lukić, Darko. *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 2010.

Jovanović, Sreten. *Osnovi filmske produkcije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1990.

Kinematografija u Srbiji. Godišnjak 2001–2003. i 2004. Beograd: FCS, 2007.

Kuk, Dejvid. *Istorija filma*. I–III. Beograd: CLIO, 2005–2007.

Leksikon filmskih i televizijskih pojmova. CD. Beograd: Univerzitet umetnosti; CLIO, 2003.

Mihletić, Vedran. *Kreativna produkcija*. Zagreb: Kult Film, 2008.

Novaković, Slobodan. „Triologija o Filmu.“ *YU film danas* br. 94/95 (1993).

Omon, Žak, Alen Bergala, Mari Mišel, Mark Verne. *Estetika filma*. Beograd: CLIO, 2006.

Omon, Žak, Mari Mišel. *Analiza film(ov)a*. Beograd: CLIO, 2007.

Rosen, Christopher. “‘Movie 43’ Box Office: Is this the end of Omnibus Movies.” *The Huffington Post* 12. 02. 2013.

Volk, Petar. *Dvadeseti vek srpskog filma*. Beograd: Institut za film i Jugoslovenska kinoteka, 2007.

Senka Tomić

THE PAST AND THE FUTURE OF THE OMNIBUS FILM PRODUCTION IN GLOBAL, EUROPEAN AND SERBIAN CINEMATOGRAPHY

Summary

Being that the topic of this paper is the production of omnibus films, that is films created by tying several short movies in one coherent whole, it is necessary to define the term *omnibus film*, as well as to examine the derivation of the notion *omnibus* through history, starting from literature, and then also as used in film as the seventh art. The aim of this paper is to show the various potentials that the omnibus film production offers to authors of the different cinematographic markets. Through examples and comparative analyses shown in the paper one can clearly see the advantages that this unique film form offers to authors and producers.

Key words: Omnibus film, short film, production, marketing.

UDC 793.3:176
176(091)

СОФИЈА КОШНИЧАР
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
grinja@neobee.net
и
КСЕНИЈА КАРАПАВЛОВИЋ
Универзитет у Новом Саду, Медицински факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
rainbowcross5@hotmail.com

ПЛЕСНА ЕРОТИКА И СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ У СВЕТЛУ СЕМИОТИКЕ КУЛТУРЕ – II ДЕО*

Дуетни, паровни мушко–женски плес

САЖЕТАК: Плес, као један од најстаријих облика невербалне комуникације, значајно партиципира у уметностима, поготово сценским. Иманентан је свим културама кроз историју цивилизација. Еротика и сексуалност су у мањој или већој мери својствене плесу, а манифестују се на много начина. Циљ у овом истраживању је да се у каузалној релацији: *плес – сценски плес – еротика – култура*, идентификују основни облици њихове међузависности и међусобног утицаја, пре свега у плесу дуетног типа (паровна мушко–женска игра); да се сагледају основни начини како су поједина друштва *култивисала* еротику плеса у мушко–женском пару и њено сценско представљање. На основу увида у токове плеса кроз историју културе, дубинска анализа указује на то да су принципи симпатичке магије, мимезиса, *ефекта игре* и елевације темељно обележили паровну мушко–женску игру, па и сценски дуетни плес. Посебно је праћен развој плесних дуетних облика у којима је „акценат са наглашене натуралистичке еротике“ култивацијом померен „ка плесном пару као еротској целини“, а махом на принципу обликовања и значења симбола у изворном смислу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: плес, еротика, сценске уметности, култура, симпатички магијски принципи елевације, *ефекат игре*, плесна лексика и проксемика дуетне игре.

---

* Овај рад је настао као резултат истраживања интердисциплинарне семиотике на релацији *ерос – плес – култура*, а у оквиру пројекта *Интермедијалност и интертекстуалност у уметности* Одељења Матице српске за сценске уметности и музику у Новом Саду, који се спроводи под руководством проф. др Софије Кошничар.

*

Ка предмету истраживања: култура и начела плесне елевације. Култура не може да негира ерос и сексуалност као најчулнији облик ероса, јер су у самој бити живота. Ђ. Тучи (Giuseppe Tucci) вели да „секс није само животна потреба, већ као такав, налази своје место у култури и религији. Оне га не могу загушити *sic et simpliciter*, него га морају прихватити као датост и изналазити начине како га усмјерити на друге циљеве, што значи да морају *наīон īрешвориши у елевацију*“[1] (Tucci 1970: 50). Управо је плес један од облика сублимације и елевације ероса и сексуалне енергије. Међутим, плес постаје игра у правом смислу речи када, на принципу *као да* и *ефекшу иīре*[2], елевира себи својствене ерос и сексуалност, тако што их модификује, прво путем мимезиса, а потом и путем најразличитијих сложенијих симболизација. Међутим, свака култура манифестацију еротике прилагођавала је својим правилима[3] као што чини и са свим другим битним доменима живота. То стога што култура, спрам својих писаних и неписаних норми, естетског и етичког хоризонта очекивања јавног мњења, изграђује своје оквире толеранције јавне презентације еротике, нарочито сексуалности.

Било да је реч о **класичном, карактерном или друштвено-историјском плесу**, дубинском анализом је установљено да се елевација еротике и сексуалности у дуетној, *īаровној мушко–женској иīри* мање-више

---

[1] *Елевација* од латинског *elevare*: подићи, уздићи на виши ниво, нечему дати виши смисао. Елевација у испољавању сексуалности означава њено померање са натуралистичког на симболички ниво представљања (симболизација у испољавању сексуалности) (Klaić 1982: 369).

[2] Приказани свет у уметничком делу К. Хамбургер (Käte Hamburger) дефинише синтагмом *као да*, јер је тај свет фиктивна игра, која мање-више кореспондира са стварношћу, може бити реалитет (спрам Hamburger, 1976: 110). Тим феноменом Ј. М. Лотман (Юрий Михайлович Лотман) образлаже суштински однос који се успоставља између уметничког текста (ма које врсте, па дакле и сценског, у ужем смислу и плеса) и његовог реципијента – а дефинише га као „ефекат игре“ у смислу да је значење извесног елемента уметничког текста увек амбивалентно, односно, да није дато у статичкој једнозначности, већ титра, коегзистира у сфери *ко бајаīи – као да*. Управо ту амбивалентност игре, која „трепери“ над симулацијом стварности – Лотман сматра кључним квалитетима игре и њеном основном чари! Ту, у ефекту игре, лежи чар и сценских уметности, па и плеса, као врсте игре! Дакле, у поигравању, титрању између фикције и могуће стварности – успоставља се реципирање уметничког дела као естетског предмета, са свим богатством конотација и његовог доживљавања (према Лотман 1964: 32).

[3] Лотман поентира да је култура „систем целокупне ненаследне информације, начин њене организације, акумулације, чувања и преношења на потомство“ (1985: 274). Укратко, све што није биогенетски наслеђено, дефинише култура. Компатибилна томе је и есенцијална поставка К. Леви Строса (Claude Lévi-Strauss) да „тамо где су Правила, почиње Култура“ (Лотман 1974: 444). Њена правила су релативна, у смислу да су прескриптивна, да су конвенције, јер их стварају и мењају чланови конкретне културне заједнице, за разлику од природних закона који су дескриптивни. Циљ конвенција културе је „одређена контрола над човековим природним склоностима и понашањима“ (Liser 2010: 82).

заснива на принципима симпатичке магије[4], баш као и код индивидуалног и групног плеса. Међутим, док се поменута елевација у групном и индивидуалном плесу доминантно заснива на имитативним принципима (мимезис) компатибилних феномена из света флоре и фауне, у дуетној, паровној мушко–женској игри еротика и сексуалност су доминантно елевиране на принципима преносно-симпатичке магије. Она се пак заснива на „асоцијацији идеја по додиру", односно на идеји да ствари које су једном биле у међусобном додиру и даље остају у вези и након раздвајања, делујући једна на другу помоћу тајне привлачности (привлачења) (спрам Фрејзер 1977: 22). Управо се на овом принципу заснивају и конституисање *симбола* и менталне операције везане за симболизацију. „Симбол је првобитно, у античкој Грчкој, означавао знак за распознавање у облику једног предмета разломљеног на два дела (прстен, метални новац)" (Живковић 1988: 72), а та два сада раздвојена дела, због тога што су некада била целина, делују један на други помоћу тајне привлачења, тежећи уједињавању у целину (симпатички принцип асоцијације идеја по додиру). Дакле, та два дела „два лица (обично љубавници) поделе пре растанка и при доцнијем сусрету се препознају помоћу тог предмета састављањем његова два међусобно уклапајућа дела" (Живковић 1988: 72). Међутим, у паровној, дуетној игри препознатљиви су и облици елевације еротике и чулности на миметичким, имитативним принципима, с тим што су ти облици мање заступљени, знатно су сведенији и симболичнији у односу на испољавање еротике у индивидуалном плесу – а манифестују се путем *плесне кокетерије*[5]. То

---

[4] Симпатичка магија, по Фрејзеру (Sir James George Frazer), има два основна облика, која најчешће делују заједно, у синергији: *преносно-симпатичка магија* заснива се на „асоцијацији идеја по додиру", односно на идеји да ствари које су једном биле у међусобном додиру и даље остају у вези и након раздвајања, делујући једна на другу помоћу тајне привлачности (привлачења). На пример: за време ритуала мушкарци се заогрћу кожом лава, или тигра, или се украшавају перјем одговарајућих птица да би извршили „пренос" особина тих животиња на своје биће, с обзиром на то да су те коже и перје припадали одговарајућој животиња (принцип дајства *pars pro toto*). Хомеопатска, или имитативна магија заснива се на „асоцијацији идеја по сличности" односно на идеји да слично изазива слично (*similis simili gaudet*). Функционише на принципу опонашања сличног, односно на имитирању онога феномена који треба „опонашањем" достићи и задобити особине тог феномена. На пример: нероткиње у племену Батака на Суматри, у *ритуалу стицања плодности* – у наручју држе дрвену лутку која представља дете, верујући да ће тако постати плодне (спрам Фрејзер 1977: 20–28). Назначени принципи симпатичке магије су незамењива основа на којој се изграђује широк спектар плесова (индивидуалних, групних, али и дуетних). Принципи симпатичке магије су уграђени у многе културе и цивилизације, тако да се могу препознати и у плесовима тих култура, па, дабоме, и у сценском плесу. Међутим, конкретни облици манифестације универзалних симпатичких магијских принципа увек су резултат деловања одговарајуће културе. Детаљније о овоме вид. у првом делу овог рада објављеном у претходном броју Зборника.

[5] *Кокетирање* или *флертовање* се дефинише као удварање једне особе другој, с циљем да јој се приближи махом у сексуалном смислу. Најраширенији вид кокетирања/флертовања је контакт „очи у очи" (очаравање погледом). И мушкарци и жене, у културама у којима је то допуштено, показују сексуално интересовање тако што учестало размењују релативно дуге погледе. Затим се поглед управља у страну, да би се очаравање погледом итеративно понављало, на пример док

су, заправо, симболички „мигови“ за изражавање и нијансирање еротске привлачности: продужени погледи; изражено трептање очним капцима (жене); жмиркање и дискретно намигивање (мушкарци); забацивање главе и косе, продужено задржавање шака у рукохвату, пуњење, или успијање уснама, и томе слично.

Дакле, дубинска анализа указује на то да се, у дуетној игри, у мушко–женском пару, елевација еротике доминантно манифестовала путем плесне кокетерије и симболичког представљања плесног пара као јединствене еротске целине. То се, суштински, одразило и на квалитет дуетног сценског плеса, те паровног плеса у театру, и то пре свега на његов лексички и проксемички израз. У раду је доминантно праћен развој оних плесних дуетних облика у којима је акценат, са првобитно наглашене натуралистичке еротике, култивацијом заснованом на преносно-симпатичким принципима – померен ка симболизацији плесног пара као еротске целине. У ту сврху, погледајмо развојни пут паровне мушко–женске игре, који нимало није био једноставан.

Паровна игра: чедо средњега века. Дуетни мушко–женски плес је настао међу нижим друштвеним слојевима Западне и Средње Европе. Наиме, иако је црква још од XVI века прогонила позориште, улични плес и забаве, сматрајући их изразом паганских обичаја, али и због неукуса, ласцивности и разврата – плес је налазио начине да опстане и да преживи строгост и искључивост црквених правила током целог средњег века, тако што се временски везивао за обележавање важних црквених празника, нарочито Ускрса. Тада се плес изводио на карневалима, а црква их је толерисала због позитивних ефеката на ускршњи пост. Управо се у то доба ствара и нови плесни квалитет – *ӣра у мушко–женском ӣару* (*ӣаровна ӣра*). Ерос је, упркос забранама, нашао своје одушке у плесу у свим друштвеним слојевима тако да се световна игра очувала као *сеоско-народна* и *ӣлемићко-дворска ӣра. Сеоско-народна ӣра* је била везана за фолклорне мотиве, митове, легенде, предања и веровања у којима су се назирали трагови паганске културне прошлости (коледарске песме и игре, игре плодности…). Она је дала импулс настанку паровне мушко–женске игре. Како? Ведре, веселе игре уз живахна скакутања (*saltarella*) довеле су, око 1400, до појаве окретне паровне игре – *волӣе*: прво се из кола (*рондо*, *бранла*) издвојио мушкарац и у поскоцима играо унутар круга, затим је у круг улазила и жена играјући упоредо са њим, да би се, повремено, у игри, прихватали за руке, а потом, скакућући, *ӣрали у ӣару*. Те народне „скакутаве“ игре (игре у поскоцима) у историји плесне културе чине систем *високих*

плес траје. Поглед се много дуже задржава на партнеру него што је то уобичајено. Сматра се да поглед буди „примитивне“ делове мозга задужене за базичне емоције које резултују „нападом“ или „бекством“ из ситуације (спрам Klaić 1982: 703; Крстић 1991: 263).

ипара. Играју се, дакле, у комбинацијама групне и паровне мушко–женске формације, што јесте битна плесна новина (Кошничар 2002: 64).

Сматра се да су *паровне високе игре* настале као реакција на црквену ригидност према телесном, чулном и хедонистичком. Истакнимо, еротизам плеса са баналном, натуралистичком, миметичком лексиком сексуалне чулности – доминирао је у плесовима старе ере, па све до средњег века. Од средњовековног доба, еротизам плеса, путем паровне *мушко–женске игре*, доминантно елевира у симболично представљање *плесног пара као јединствене еротске целине*. Управо се од тога времена даљи развој плеса, па и сценског плеса, може пратити као развој симболизације еротске плесне лексике и проксемике у паровној, мушко–женској игри.

Шарено коло: матрица значења пара као еротске целине. И данас се у Србији, као и у многим другим европским фолклорним традицијама, елементи плесног ритуала плодности на симболичан начин чувају путем специфичног *кола* (*шарено коло*) које се игра на свадбама. Међутим, управо плесни мушко–женски пар, као базична јединица шареног кола – упућује на основну матрицу значења тог пара као еротске целине. Реч је о живахном плесу пред свођење младенаца[6]. Тај чин је најважнији тренутак у свадбеној церемонији. Да би се „обезбедило“ да брак буде плодан, било је потребно да сви присутни сватови, осим младожење и младе, изврше своју обредну улогу извођењем игре *шарено коло* (централна и западна Србија) или *шарено оро* (источна и југоисточна Србија). Ово коло су могли (смели, по неписаном правилу) да играју само људи који су били „проверени“, односно ожењени и удате, а који су изродили децу. Веровало се да њихова већ „проверена“ плодност, путем симпатичко-хомеопатске каузалности, дакле, својим присуством/додиром у колу и путем принципа „слично се сличном радује“ – обезбеђују плодност младенаца. Назив *шарено* коло је добило по томе што је било „прошарано“, односно распоред играча у колу је био наизменично ушаран (мушко–женско–мушко–женско), што на симболичан начин упућије на сексуално јединство мушкарца и жене као целине. Шарено коло прерасло је и у градску игру, али је она у свом другом делу модификована тако што се коло раздвајало у мушко–женске парове. Овај моменат игре по раздвојеним паровима, а у наведеном контексту – елевирано, а веома јасно, истиче културолошки образац еротске симболике шареног кола плодности и мушко–женског пара као базичне јединице сексуалне целине (спрам Јанковић 1957: 76; Зечевић 1983: 81).

Племићко-дворска игра и *дилетантски балет*. Паровни, мушко–женски плес је био предуслов за стварање специфичних плесних облика

[6] *Свођење* или *слаїање* младенаца – њихово испраћање, одвођење у брачну одају након венчања.

на средњовековним феудалним дворовима, у виду ниских променадних, опходних, или корачајних игара (*basse danse*). Настале су под утицајем трубадура и њиховог култа жене као мадоне (светице). Почео се развијати укус за углађено, куртоазно понашање, пуно етикеције и симболике, нарочито у јавном друштвеном опхођењу. Од тих, строго прописаних правила понашања (поздрави, наклони/поклони=реверанси, пружање и прихватање руку, ходање, променада-шетање, окрети…) – стилизовани су кореографски елементи и уграђивани у *basse danse*. Те игре су извођене групно, али су плесачи сортирани по мушко–женским паровима, на добраној дистанци међу партнерима (тек да се шакама могу прихватати). По правилу, за време извођења *basse danse*, кореографија је упућивала на измењивање партнера у плесу. Спорог су темпа, извођене махом успореним, клизним (клизећим) кораком и у основи су круте-утегнуте, јер је тај начин изведбе био неопходан не само достојанства ради већ и због врло ограничених могућности кретања у средњовековној мушкој и женској одећи. *Basse dance* су плесане уз песму играча, пратњу тадашњих дувачких инструмената, жичаних инструмената и удараљки, а за припремање плесног програма били би ангажовани путујући учитељи плеса који су властелу и госте учили фигурама и начинима њиховог повезивања у складну игру. Биле су врло популарне на племићким забавама током XIII и XIV века.

Међутим, у ренесансном периоду, дакле већ од XVI века, мењају се општедруштвена клима и поглед на свет. Човек се оптимистички окреће ка овоземаљском животу,[7] узор му постаје старогрчка античка култура са човеком у центру пажње. Игра нагло оживљава, постаје радост и вид друштвене забаве. Постепено се губи идеал жене мадоне-светице; она постаје „украс живота“, којем се поклањају посебна пажња и љубав. На племићким дворовима, главни облик друштвеног живота одвија се на посебно организованим забавама, на којима је плес био доминантан садржај па су стога и називане *балетима* (од италијанског *balare* – играти). У таквом контексту, а у друштвено-сталешки раслојеном феудалном племству на ситне и крупне – диверсифицира се развој племићке игре, дајући два значајна квалитета: низ световних паровних игара (данас познате као грађанско-историјске игре) и балет (као професионална плесна уметност) (Кошничар 2002: 31–32).

На забавама ситног, мање имућног племства, плес, настао из стилизације друштвеног средњовековног куртоазног понашања, задржава основну кореографску лексику, али је она знатно умекшана и прилагођена лакшем костиму. При томе, под утицајем живахне, скакутаве народне

[7] Основни мото ренесансе је *carpe diem* – граби, хватај дан, уместо рестриктивног и фрустрирајућег средњовековног гесла *memento mori* – сети се смрти (и Божјег суда).

игре *волте*, уводе се и нови, непосреднији, блискији покрети и додири у дворској мушко–женској паровној игри. Једна од првих, тако издефинисаних игара, јесте *бранла*[8]. Дакле, осим елемената куртоазног понашања и етикеције у игру се постепено инфилтрирају живљи ритмови, као и поједини елементи плесне лексике „високих“ народних игара, тако да ренесансну дворску игру краси функционална прожетост народног и племићког плесног стила, тј. синтеза елемената ниских (*basse dance*) и високих, окретних (*волте*) игара. Ту је још једна, веома битна, иновација везана за плес у пару и његов даљи развој. Због, још увек, строгих конвенција у домену јавног морала и непосредног, директног испољавања чулности на јавним местима, плесна лексика и проксемика су у дуетној игри елевиране стилизацијом и посебним сигналима из домена друштвено прихваћене *кокетерије* (симболички „мигови“ за изражавање и нијансирање еротске привлачности међу партнерима: продужени погледи, изражено трептање, продужено задржавање шака у рукохвату, пућење или успијање…). Из тих хибридних племићких плесова временом је дефинисан низ световних паровних мушко–женских игара (у историји плеса познатих као друштвено-историјске игре), са посебним одликама, тако да су, у доба ренесансе, барока и рококоа, осим бранле, најпопуларније биле *павана*[9], *гавота*[10] и *менует* – краљица плеса на двору Луја XIV. Менует (од фр. *pas tempi* – мали корак) је био водећи плес 150 година, дакле не само у јеку барока већ и у његовом завршном периоду – рококоу. Изводи се као мушко–женска паровна игра, врло ситним, префињеним корацима и покретима. Осим повремено шакама, партнери се нису додиривали; плесали су свако за себе, један насупрот другог, или један око другог, а „додиривали су се очима“. Менует је нарочито значајан због тога што је дао посебан допринос усавршавању и дефинисању елемената *плесне кокетерије*. Иначе, у

---

[8] *Бранла* (фр. *branle*, *bransle*) један је од најстаријих дворских плесова, настао на прелазу XV у XVI век у Француској, као народна игра у колу, са брзим покретима. Из народне бранле развио се плесни облик *бранле у пару* – елегантна, одмерена игра мушкарца и жене која је негована на европским дворовима. Из народне бранле временом је настала и живахна, весела, шаљива „бећараста“ бранла типа поскочице (њен пандан је италијанска *салтарела*).

[9] *Павана* – спори, свечани плес, естетизованих, грациозних, префињених и елегантних покрета. Настала је као дворски плес у XVI веку у италијанском граду Падови, а брзо се пренела на дворове широм Европе преко путујућих учитеља плеса. Музиколози сматрају да је њен назив модификација имена *падована* (од Падова). Данас је једна од најпознатијих уметничких павана она коју је компоновао Морис Равел (Maurice Ravel): *Pavane pour une infante defunte* (*Павана за преминулу инфанткињу*). Жорџ Баланшин (George Balanchine) је, на ту музику, 1975. поставио истоимену седмоминутну балетску етиду, али као солистичку женску нумеру.

[10] *Гавота* (фр. *gavotte*) је француски народни плес који је крајем XVI века постао дворски плес и у XVII веку један од плесова француског балета и опере. Живахног је темпа, плеше се у паровима у низу, с одређеним пантомимичким фигурама, које имају изражене назнаке еротског. Као друштвени дворски плес популаран је у XVII и XVIII веку, да би крајем века нестао из француских плесних дворана. Као народни плес још се и данас негује, посебно на подручју Провансе и Бретање.

то време начин плесања је, умногоме, диктиран и стилом одевања који је спутавао и ограничавао покрете. Временом, раније тешко, барокно, прераскошно одевање с пребогато набраним, „надуваним“ тканинама, у периоду рококоа постаје сведеније, „скромније“, лакше, тако да људске фигуре изгледају виткије, а покрети постају грациознији. Плесна еротика се испољава у назнакама (плесна кокетерија), али је њено главно место, још увек, ван очију јавности „иза затворених врата“. Бранла, павана, гавота и менует су незаобилазни плесови у постављању сценских пројеката с историјском вокацијом и то у сва три основна сценска жанра (драма, опера и балет).[11] Стога се на академијама уметности, у оквири сценског плеса и покрета, уз многе друге, изучавају као обавезни садржаји у домену тзв. народно-историјских и карактерних игара (спрам Cohen 1988: 163–169; Mišić 1986: 181–250).

Дворски дилетантски балет: претеча професионалног балета. Стил живота у ренесансном и барокном добу, као и велике материјалне могућности доступне високом племству широм Европе, поготово у Француској, осим развоју поменутих паровних игара, допринели су и конституисању потпуно новог плесног квалитета – *професионалног балета*. Наиме, без појаве паровне, мушко–женске игре, ни настанак белог балета, нити, дабоме, његов развој не би били могући. Бели балет је управо плод развоја дуетне мушко–женске игре у специфичним, културно-историјским околностима благостања феудалне елите. Образложимо.

Процват плеса у виду тзв. *дилетантског дворског балета*[12] везује се за ренесансне дворове широм Европе нарочито током XVI и XVII века, када су, на елитним дворовима, учитељи плеса били незамењиви у постављању и режирању плесних забава; осим плесом, оне су биле пропраћене богатом трпезом и разним другим облицима колективног дружења. Поменути балети, као најпопуларнији вид друштвеног живота међу племићком елитом, временом су осмишљавани као целовечерњи колажни програми с одговарајућом фабулом, а коришћени су готово сви елементи иманентни сценском изражавању: плес, књижевни текстови, глума, речитативи, вокална и инструментална музика, костим, шминка, маска, декор и сценски ефекти. У ту сврху, сценографски су посебно уређивани пригодни дворски ентеријери и екстеријери (дворане, веранде, паркови, перивоји, сеници…) – да би се могле реализовати редитељске и плесно-кореографске замисли учитеља плеса. У назначеним програмима су, осим појединих уметника,

[11] У вези са изучавањем овде наведених али и других историјско-народних игара од XV до XIX века, у контексту сценске игре, упућујем на незаобилазну, драгоцену књигу проф. Љиљане Мишић *Основи сценске игре*, Загреб, 1986.

[12] Подсетимо се, први *дилетантски, дворски балет* приказан је на тему златног руна, у Торину 1489. године, поводом венчања војводе миланског Галеаца и Изабеле Арагонске.

учествовали дворјани и гости – они су, дакле, партиципирали и као учесници-*дилетанти* и као посматрачи програма.

Зрела фаза у развоју дилетантског балета била је на француском двору у доба Луја XIII, а прекретница у развоју поменутог балета везује се за Луја XIV, када кулминира и прогресира у нов плесни квалитет. Дакле, у доба Краља Сунца, који је обожавао балет и сам кореографирао, режирао и играо у дворским балетима – *балет* се конституише *као канонизована уметност*. На предлог дворског композитора Жана Батисте Лилија, Луј XIV у Паризу оснива 1661. године *Краљевску академију за плес* (прва школа те врсте у Европи). Под надзором учитеља плеса, балет се, кроз пет основних позиција ногу и осам позиција руку, убрзано технички развија у специфичан систем плесне лексике; постаје све сложенији и тежи за дилетантско, лаичко извођење и постепено се професионализује. Балетска лексика се осмишљено естетизује и симболично еротизује, у складу с верским, етичким и естетским начелима свога доба. Прва јавна целовечерња балетска представа *Тријумф Амора и Баха* изведена је у Париској опери, као чисто *професионални балет* 1681. године. Та година се у историји балета сматра прекретницом, годином дефинитивног раздвајања балетског професионализма од дилетантског дворског балета. Сценске уметности, с том годином, добијају, дакле, још један нов жанр (спрам Bazin 1975: 216; Кошничар 2002: 64–68).

Професионална класична балетска уметност, дакле, као посебан сценски жанр, у играчко-техничком и извођачком смислу се развила готово до савршенства у XIX веку, у доба романтизма. Реченом погодују и различите фабуле балета (*либрета*), теме и мотиви класичног и неокласичног балетског репертоара који су доминантно романтичарски, па због тога сексуалност и еротика у плесној лексици и проксемици елевирају ка префињено-симболичком изражавању чулности, ради артикулисања осећања романтичне љубави. Балетска либрета најчешће развијају фабуле у којима се повезује романтичарско осећање љубави и фолклорна фантастика. Због тога је и плесни израз у белом балету сагласан с најбројнијим приповедним оквирима који су узимани као либрета: бајке, легенде, романтичарска предања, романтичне судбине. У класичном балету, како у солистичкој тако и у дуетној игри, елевација еротике је доминантно утемељена на принципима мимезиса из света флоре и фауне (птице, поготово црни и бели лабуд, жар-птица, феникс; лептири, вилини коњици…), где се еротска асоцијативност призива по сличности (слично се сличном радује). У дуетној игри, женски партнер (балерина) је доминантан. И док се еротика плеса балерине обликује путем лексике и проксемике компатибилне кретању птица, поготово њиховог шепурења, или елегантног лета, или плутања по води, мушки партнер је ту у сенци, махом као подршка

балерини да до перфекције изведе кореографију. Чулност у интеракцији дуетног пара доминантно се обликује суптилном плесном кокетеријом, која је током XVIII и XIX века изузетно плодно деловала и на развој сценске, па и балетске *пантомиме*. Тек се у XX веку плесна еротика балетског пара доминантно конституише на принципу симбиличког „сливања“ , уклапања партнера у јединствену еротску целину.

Укупна лексичка и проксемичка прогресија плеса у домену класичног балета од доба Луја XIV до почетка XX века, омогућила је конституисање јединствене структурне плесне матрице иманентне белом балету, која се заснива на најразличитијим фабуларним и сижејним комбинацијама три основне плесне формације: солистичког плеса, дуетног плеса у разним варијантама, са круном у па-де-деу[13], те групних формација у којима учествује балетски хор. Укупно балетско класично наслеђе, готово без изузетка, а то је заиста респектабилан репертоарски опус, утемељено је на назначеним формацијама плеса. У прилог реченом, присетимо се само, понеког, сценских бисера, који се памти између осталог и по круни дуетне игре, па-де-деу: *Успаване лепотице*, *Лабудовог језера* и *Крцка орашчића--Шчелкунчика* П. И. Чајковског; *Копелије* и *Силвије* Леа Делиба; балета *Жизела* и *Корсара* Адолфа Адама, по истоименој Бајроновој поеми; *Есмералде* Чезара Пуњија; *Бајадере* и *Дон Кихота* Лудвига Минкуса, опере *Евгеније Оњегин* и *Гремењ бала* у трећем чину, са чувеном масовном сценом паровног плеса гиздаве полонезе (спрам Clarke & Vaughan 1977: 283–287).

Ни класични балети новијег доба, композитора XX века, не заостају у варирању основне плесне матрице иманентне белом балету, у којима се преплићу солистички, дуетни и хорски плес, како већ налаже конкретна приповедна сижејна мрежа: *Петрушка* Игора Фјодоровича Стравинског; *Ромео и Јулија*, по надљубавној Шекспировој трагедији, те *Пепељуга* Сергеја Прокофјева; *Галеб* те *Ана Карењина* Родиона Шчедрина, по истоименом Толстојевом роману; *Грк Зорба* Микиса Теодоракиса и други. Ту су и круне савременог домаћег балетског стваралаштва: *Охридска легенда* Стевана Христића; *Вечити младожења* Зорана Мулића, по роману Јакова Игњатовића; такође Мулићева *Избирачица* по комедији Косте Трифковића, итд.

Тековине Француске буржоаске револуције унеле су битне промене у свакодневни начин живота грађанског друштва XIX века. Индустријализација производње је омасовила буржоазију и пролетаријат у градовима широм Европе. Тежиште живота се са феудалних поседа и села померило на град, младу буржоазију и радничку класу, у којој партиципирају и мушкарци и жене у борби за егзистенцијалну зараду.

---

[13] *Па-де-де* (фр. *pas de deux*), једна од основних петоделних музичко-плесних форми у балету; почиње изласком два плесача (*антре*), следи дуетни *адађо*, потом солистичке *варијације* мушког и женског плесача, а завршава се дуетном виртуозном *кодом*.

Нови, грађански стил живота обележио је и културу плеса. У раскошним хотелским дворанама, на соареима и забавама богаташа, плешу се нове паровне друштвене игре: отмена *полонеза*, живахни *кадрил*, брзи валцер (*класични валцер*) и спори валцер (*енглески*, популарно назван *инглиш валцер*). У пивницама и кафанама, у којима радници налазе одушка после тешког рада, плеше се *полка*. Поменуте друштвене игре XIX века живе су и данас и плешу се широм света. Полка, полонеза, кадрил, класични и енглески валцер често партиципирају у театарским представама с одговарајућом историјском вокацијом; стога су неизоставни садржаји у обликовању сценског покрета, и то у сва три основна сценска жанра (драма, опера и балет), а на академијама уметности, у оквири сценског покрета (сценске игре), уз многе друге, изучавају се као обавезни садржаји у домену тзв. народно-историјских и карактерних игара XIX века (спрам Mišić 1986: 179–267).

Значајне културне и духовне промене почетком и током турбулентног XX века доносе и упечатљиве промене у савременом балету, али и плесу уопште. Мењају се концепти плеса, богати се и мења његова лексика и проксемика како у солистичкој тако још више у дуетној мушко–женској игри, поготово у домену изражавања чулности и еротике. Наиме, у модерном и постмодерном добу савременог света, за које су карактеристични снажна релативизација и опадање идеолошких/верских вредности, а у прилог полифонији мишљења[14] и релативности истине – елементи еротике и сексуалности у плесу се, због јењавања и попуштања назначених стега, стилизацијом и симболизацијом модификују у мање-више сензуално уобличене покрете, а у складу са естетским и етичким обрасцима конкретне културе. Дакле, уместо идеолошке/верске норме, главни коректив стилизације елемената еротике у плесу постају владајућа естетско-етичка начела. Тако, током XX века, а ситуација је слична и почетком овог столећа, осим класичног балета, на театарским сценама широм Европе и света играју се балетске представе обликоване најразличитијим плесним стиловима и техникама као и њиховом комбинацијом („шпиц“ техника, неокласика, џез, плесна акробатика, модеран балет, кореодрама, невербални театар…). Све то скупа омогућава готово неслућене могућности у развоју сценског плеса, *плесног театра* и дабоме, њему иманентног, у савремено доба реактуализованог сценског жанра – *мјузикла*.

У поређењу с другим плесним врстама, у *савременом балету* су кореографска плесна лексика и проксемика најсуптилније у изражавању чулности. Поготово у дуетном мушко–женском плесу у којем се инсистира на симболичном уобличавању игре плесног пара као динамичне еротске целине. С тим циљем се усклађује и хармонизује проксемика двају

[14] *Много је гласова, а један свет* – општи је мото савременог постмодерног доба.

тела, односно њихова узајамна дистанца. Инсистира се на симетричном праћењу и симболичном сливању линија двају тела на релативно малој плесној дистанци, те на разноразним међусобним преплитањима руку и ногу, да би тела плесног пара деловала као нераздвојна, „слепљена“ еротска целина: управо *као симбол у свом ӣрвобиӣном значењу*. Због тога у дуетној балетској игри, као и у свим другим паровним играма, мање-више доминира такозвани „затворени интимни“ (загрљајни) став телесне блискости са назначеним плесно-проксемичким карактеристикама. Међутим, тако хармонизована, а стилизована, речју културолошки елевирана на друштвено прихватљив начин – плесна реторика чулности кореспондира са изворним елементима сексуалних знакова и сексуалним чином, али при рецепцији у одговарајућој култури не узрокује комуникациони шум (не доживљава се као вулгарност, не изазива згражавање…). То потврђује и низ других паровних плесова који су омасовљени у грађанским евроамеричким културама како током XX века тако и данас. Развили су се у систем такмичарских, стандардних плесова широм планете, међу којима су најзаступљенији: *класични валцер*, *енӣлески валцер (сӣори валцер)*, *арӣенӣински ӣанӣо*, *класични ӣанӣо*, *квиксӣеӣ*, *фоксӣроӣ*, *ча-ча-ча*, *ӡајв*, *румба*, *самба*, *салса*, *ӣасодобле* и др. Ти плесови имају различито порекло, време настанка и развојни лук, али их све карактерише енергија ероса. И у њима, она је, елевацијом, модификована у специфичне али друштвено прихватљиве плесну лексику и проксемику. Еротика у плесу је елевирана тако да симболично представља плесни пар као јединствену еротску целину. У прилог реченом, посебно је занимљив *арӣенӣински ӣанӣо*, или *ӣанӣо арӣенӣино*, јер обједињује плесне елементе еротике базиране како на миметичности тако и на вишем степену елевације, на симболичком нивоу. Заснован на контрасту, приказује јединство супротности: мушко–женско, тврдо–мекано, грубо–сентиментално. Карактер му је одлучан, уверљив, чврст, али флексибилан. Основна кинетика му је попут кретања дивље мачке. Стога се стопала плесача постављају или одлучно „убодно“, или се клизно истежу. У њему доминира хармонизовано смењивање контрастних покрета: истезања и међусобног привијања, преплитања, задршки и трзаја, као и симболично сливање два тела у „једно еротско цело“ путем готово анулиране проксемичке дистанце међу плесним партнерима. Интимни, и у том смислу „затворени“ плесни став и његово динамично варирање потврђују основну идеју танга као односа мушкарца и жене чији се универзални смисао остварује у здруживању њихове супротности, дакле у синергијској еротској целовитости. То је разлог зашто се у секвенцама аргентинског танга препознају: удварање, одбијање, предавање и припадање. Неопходно је истаћи да поменути стандардни плесови, сви одреда, данас партиципирају у обликовању најразличитијих сценских

садржаја и то у домену сва три основна сценска жанра, а савремени плесни театар је матица њихове врхунске интерпретације (спрам Clarke & Vaughan 1977: 283–287; Športski ples, веб; Dancesport, веб).

Назначене и друге плесне врсте и плесни жанрови (у којима, видели смо, еротика битно партиципира на мање-више елевиран начин), у разним комбинацијама и хибридизацијама, егзистирају и на савременим театарским сценама широм света, поготово у домену плесног театра и мјузикла. Међутим, с обзиром на то да је мјузикл репертоарски и плесно изузетно флексибилан, да је, сам по себи, широко, пребогато тематско подручје податно транспоновању како за театар тако и за филм и телевизију, а при томе недовољно дефинисан као жанр због своје, условно речено, протејске природе[15] – свакако изискује посебна истраживања.[16] Дабоме, и посебна истраживања у опсервацији примене плеса у театарском мјузиклу. Овде, само у кроки потезима, укажимо на неке најупечатљивије, углавном, тзв. *књижевне мјузикле* у театру, настале, дакле, као *интертекстуални и интермедијални дијалоī* с одговарајућим литерарним предлошком, а који данас плене пажњу многобројне публике заиста на свим континентима: *Викид*[17] Стивена Шварца годинама је заштитни знак репертоара на Бродвеју и лондонском Вест енду, баш као и *Мери Попинс*[18] (2006) на музику браће Шермана и Џорџа Стајлса (у режији Роберта Стивенса, по истоименом опусу књига Џулијан Фелоуз). Успех театарског мјузикла *Викид* реактуализовао је чувени филмски мјузикл *Чаробњак из Оза* из 1939, тако да је позоришна верзија *Чаробњака* премијерно изведена на Вест енду 2011, на иновирану филмску музику Харолда Арлена и Едгара Џапа Харбурга, а у режији Џеремија Семса. Ту је и мјузикл *Прича са западне стране*, по истоименом роману Артура Лоренса,[19] на музику Леонарда Берштајна, настао по предлошку Шекспирове трагедије *Ромео и Јулија*, а у режији и кореографији

---

[15] Сложила бих се с мишљењем Михајла Вукобратовића да је „мјузикл шири појам од жанра“ и да би се пре могло рећи „да је облик позоришта“ (Медић, Јанковић Бегуш 2013: 138) у смислу да је мјузикл посебан сценски начин „третирања“ и артикулисања садржаја разних жанровских иманенција – од комедије и трагедије до модерне драме итд.

[16] С тим у вези, у домаћем контексту, целисходно је указати на занимљив текст Иване Медић и Јелене Јанковић Бегуш, „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* бр. 49, Нови Сад 2013, 133–151.

[17] Пун назив *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz*, по чудесном бестселер роману фантазији Грегора Мегвајера: Gregory Maguire – *WICKED, The Life and Times of the Wicked of the West*, Christian Tenorio, USA, 1995. Роман је осмишљен као прапочетак, претеча догађајима већ испричаним у *Чаробњаку из Оза* Френка Баума (*The Wizard of Oz*, L. Frank Baum) из далеке 1900. године. Оригинална музика и стихови за мјузикл *Викид* дело је Стивена Шварца (Stephen Schwartz), а позоришна адаптација Вине Холцмен (Winnie Holzman). Мјузикл је први пут изведен на Бродвеју у октобру 2003, и још је увек један од најпосећенијих мјузикала не само у Америци већ и у Лондону (спрам Košničar 2013: 239).

[18] *Mary Poppins*, Julian Fellowes.

[19] *West Side Story*, Arthur Laurents.

Џерома Робинса; први пут изведен на Бродвеју 1957, а као велики римејк, 2009. Кореографијом Боба Фоса и плесном бравурозношћу, у овај кроки избор наметнуо се и *Чикаго*[20], постављен на Бродвеју 1975, са римејком 1996. године… У дугој традицији мјузикла у домаћим театрима, готово сви поменути страни мјузикли, али и они настали као интермедијални дијалог са значајном домаћом литературом – реализовани су и у театрима у Србији (Медић, Јанковић-Бегуш 2013: 136–137).

Резимирајмо. Под утицајем културе и њених стандарда, еротика у плесу проналази друштвено прихватљиве начине своје манифестације путем разних облика елевације. Дубинска анализа еротике у паровној мушко–женској игри (пре свега у друштвено-историјској, карактерној и балетској) кроз историју плеса и сценских уметности, недвосмислено је показала да је она од првобитног натуралистичког израза, култивацијом плесне лексике и проксемике, трансформисана у симболичке, друштвено прихватљиве облике јавног представљања. Утврђено је да је ерос у плесу најважнији елеменат који обавезно подлеже културолошкој елевацији, а у складу са писаним и неписаним нормативним оквиром конкретне културе. Резултат тог елевационог процеса су, по правилу, најразличитији плесни облици који су друштвено прихватљиви у конкретној култури. Управо се у паровној мушко–женској игри, кроз праћење њеног историјског развоја – јасно види како је натуралистичка сексуална енергија оличена у ритуално-верском плесу, под утицајем културе и њених правила, временом *елевирана* у своје симболичке облике. Тако, било да је реч о балетском дуету, историјским, карактерним дуетним играма, или о савременим стандардним паровним плесовима и њиховим хибридима – елевација сексуалности у плесу се одвија на два начина: путем плесне кокетерије и путем плесне реторике која симболично изражава чулно сједињавање, сливање пара у јединствену еротску целину. Стога се усклађује проксемика двају тела, односно њихова узајамна дистанца; инсистира се на симетричном праћењу и симболичном сливању линија двају тела на врло малој плесној дистанци, да би тела плесног пара деловала као нераздвојна, међусобно уклапајућа целина, управо као симбол у свом првобитном, античком значењу.

Дакле, еротика се кроз историју плеса манифестовала двојако: путем натуралистичке, баналне миметичности (опонашање сексуалног чина), или разноврсном симболизацијом – елевацијом, прихватљивом у одговарајућој конкретној култури, што се темељно одразило и на плесне облике у сценским уметностима. Облици испољавања ероса у плесу се током историје плеса мењају, али ерос и плес, па и њихова манифестација у театру – остају нераздвојан синергијски пар.

---

[20] *Chicago* – musical; music by John Kander; lyrics by Fred Ebb; book by Fred Ebb and Bob Fosse; choreography by Bob Fosse.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 1988.

Зечевић, Слободан. *Српске народне игре (порекло и развој)*. Београд: Вук Караџић; Етнографски музеј, 1983: 80–83.

Јанковић, Даница и Љубица Јанковић. *Прилог проучавању остатака орских обредних игара у Југославији*. Београд: Српска академија наука, посебна издања, књига CCLXXI, Етнографски институт, књига 8, 1957.

Кошничар, Софија. *Сценска уметност*. Нови Сад: Змај, 2002.

Крстић, Драга. *Психолошки речник*. Београд: Савремена администрација, 1991.

Лотман, Юрий Михаилович. *Игра как семиотическая система и её отношение к природе искусства*. Тарту: Летняя школа, 1964.

Лотман, Јуриј Михајлович. „Огледи из типологије културе.“ *Трећи програм Радио Београда* бр. 23 (1974): 439–489.

Лотман, Јуриј Михајлович. „Разне културе, различити кодови.“ *Поља* бр. 318 (август 1985): 247–275.

Медић, Ивана, Јелена Јанковић Бегуш. „Мјузикл у Србији у новом миленијуму: смернице, домети, изазови.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* бр. 49 (2013): 133–151.

Фрејзер, Џемс Џорџ. *Златна грана. Проучавање магије и религије 1*. Београд: БИГЗ, 1977.

Bazin, Germain. *Barok i rokoko*. Beograd: Jugoslavija, 1975.

Clarke, Mary, David Vaughan (Ed.). *The Enciklopedia of Dance & Ballet*. London: Pitman Publishing, 1977.

Cohen, Jeanne. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Kulturni centar „Cekade“, 1988.

Dancesport. Wikipedia. <http://en.wikipedia.org/wiki/Dancesport> 12. 3. 2015.

Hamburger, Käte. *Logika književnosti.* Beograd: Nolit, 1976.

Klaić, Bratoljub (ur.). *Rječnik stranih riječi i pojmova*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1982.

Košničar, Sofija. „Intertextual aspects of legends in *Wicked* – a fantasy novel by Gregory Maguire.“ U: Карановић, Зоја Willem de Blecourt (ed.). *Belief Narrative Genres*. International Society for Folk Narrative Research, www. isfnr.org, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, 2013: 239–246.

Leiser, Burton. „Homoseksualnost i argument o ‘neprirodnosti’.“ *QT, časopis za kvir teoriju i kulturu* I, 1–2 (maj–avgust 2010): 79–88.

Mišić Ljiljana. *Osnovi scenske igre*. Zagreb: Prosvjeta, 1986.

Tucci, Giuseppe. *Rati-lila: Tumačenje tantrijskih prikaza na nepalskim hramovima*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1970.

Športski ples. < http://hr.wikipedia.org/wiki/%C5%A0portski_ples> 12. 3. 2015.

Sofija Košničar and Ksenija Karapavlović

EROTICISM OF DANCE AND SCENIC ARTS IN THE LIGHT OF SEMIOTIC CULTURE – PART TWO

Duet, male-female pair dances

Summary

Dance, as one of the oldest forms of non-verbal communication, significantly participates in arts, particularly the scenic arts. Dance is imminent to all cultures through the history of civilization. Eroticism and sexuality are in various degrees characteristic of dances, and are manifested in many ways. The aim of the research is to identify in the causal relation: *dance – scenic dance – eroticism – culture* the basic forms of the elements' interdependence and interrelatedness, in the first place with the duet dances (male-female pair dances); also to observe the basic ways in which the societies had *cultivated* the eroticism of dance in male-female pair dance and its scenic representation. Based on the insight in the development of dance through the history of culture, the in-depth analysis shows that the principles of sympathetic magic, mimesis, the *effect of the dance* and elevation – fundamentally characterize male-female dances, as well as the scenic duet dances. Particularly, the analysis shows that in cultures that had restricted or suppressed such dances from the public life – eroticism and sexuality found other socially acceptable ways for their manifestation in various forms of *elevation*. In duet dances, in male-female pair, elevation of eroticism was dominantly manifested through dance coquetry and symbolic representation of the dance pair as a single erotic entity. Markedly, more or less aesthetically sublimed representation of eroticism in duet male-female dance, was sporadically complemented with elements based on sympathetic-homoeopathic principles from the world of flora and fauna (bird feathers, butterfly wings, vitality of wild cats), but significantly less so than as is characteristic of individual or group dances. The above mentioned fundamentally reflects on the quality of the scenic duet dances, as well as theater pair dances, mostly so in their lexical and proxemic expression. In this paper we dominantly examined the development of the duet dance forms in which the accent of "an emphasized naturalistic eroticism" was by cultivation shifted to "pair dance as a single erotic whole", done through elevation based on the principle of constituting symbols in the primary, original antique meaning.

Key words: dance, eroticism, scenic arts, culture, sympathetic magic principles of elevation, the effect of dance, dance lexis and proxemics of duet dances.

UDC 792.071.2:929 Denić A.
782.071.1:929 Wagner R.

НЕБОЈША АНТЕШЕВИЋ
Универзитет у Београду, Архитектонски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper
ant.nebojsa@gmail.com

СЦЕНОГРАФСКИ ИТИНЕРЕРИ *ПРСТЕНА НИБЕЛУНГА*: ТЕКСАС – ЊУЈОРК *via* БАКУ – БЕРЛИН

САЖЕТАК: Овим радом се истражује сценографски пројекат српског сценографа Александра Денића за оперску тетралогију *Прстен Нибелунга* Рихарда Вагнера, у режији контроверзног немачког редитеља *постдрамског театра* – Франка Касторфа, премијерно приказану на Фестивалу у Бајројту 2013. године, поводом јубилеја двеста година од композиторовог рођења. Касторф и Денић су новим постмодерним и постдрамским тумачењем Вагнерове саге о Нибелунзима, најдубљим делом у историји европске музике, створили једну од најкомплекснијих инсценација *Прстена*, прожету деконструкцијом драмске радње и реализмом сценске архитектуре уз наглашену друштвено-идеолошку метафору. Драматиком оперског трилера и сценографском атмосфером филмског карактера редитељ и сценограф експериментално приступају Вагнеровом концепту *музичке драме*, тематски обједињујући митолошке приче у јединствено путовање кроз геополитичку историју XX века засновану на идеолошким и глобалистичким утицајима комунизма и неолибералног капитализма. Драматуршка интерпретација *Прстена* заснована је на идеји да је злато данашњице црно, односно да је то нафта. У вртлогу супротстављених друштвених вредности профит постаје повезујућа спона између Истока и Запада, различитих идеологија и културних образаца, који превазилазе митско као идеализовану представу непатворене националне историје и културе. Режијски концепт преношења апстрактне теме нордијске митологије у савремени историјски и друштвени контекст, омогућио је сценографу откривање бројних тема друштвене збиље и њихово преношење у сценски простор наглашене семантике и визуелног доживљаја.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Фестивал у Бајројту, Рихард Вагнер, Прстен Нибелунга, опера, позориште, Александар Денић, сценографија, семантика сценског дизајна.

Треба бити начисто да је дело као што је „Нибелуншки прстен“, које је Вагнер конципирао после „Лоенгрина“, у основи усмерено и створено против читаве грађанске културе и образованости, такве каква влада већ од ренесансе, да се оно у својој мешавини особина искони и будућности обраћа једном инегзистентном свету бескласне народне заједнице.

Томас Ман (1952: 117–118)

Увод: Фестивал у Бајројту 2013. години, Прстен Нибелунга – *идеолошка карика између митологије, капитализма и глобализације*

Посета Рихарда Вагнера (Richard Wagner) баварском градићу Бајројт (Bayreuth) априла 1870. године означила је нову еру извођења Вагнерових опера у складу са композиторовим замислима о опери као музичкој драми, како би се музичко-сценско дело „опет подигло до угледа и свеопште распрострањености коју је некада уживала античка драма“ и тако остварило *целокупно уметничко дело*, при чему „основа таквог дела мора да остане драма“ (према Грба 2006: 368). Постојећа барокна зграда градске опере у Бајројту чинила му се погодна за његове опере, али простор за оркестар није могао да прими све музичаре које је оркестар требало да има. Вагнер је стога предложио изградњу веће оперске дворане, за коју је добио локацију надомак града, такозвано *Зелено брдо*. Камен темељац за нову фестивалску зграду – *Festspielhaus*, положен је 22. маја 1872. године на Вагнеров педесет девети рођендан. Вагнер[1] је првобитно најавио први Фестивал у Бајројту (Bayreuther Festspiele) за 1873, али како је баварски краљ одбио да финансира овај пројекат, почетак изградње је каснио а тиме је био одложен и планирани фестивал. Уз организоване акције прикупљања средстава, а напослетку и одобрена средстава краља Лудвига, изградња новог оперског театра је завршена 1875. године.

Архитектонски пројекат фестивалске дворане у Бајројту формиран је према Вагнеровим замислима, при чему је композитор присвојио неке од идеја свог бившег пријатеља, угледног немачког архитекте Готфрида Семпера (Gottfried Semper), претходно примењених на Семперовом идејном пројекту за нову оперу у Минхену (Spotts 1994: 40). Вагнер је био одговоран за неколико позоришних иновација у Бајројту, као што су гашење светла у аудиторијуму током наступа и склањање оркестра од погледа публике у оркестарску рупу (Spotts 1994: 11). Зграда Бајројтског позоришта је дрвене носеће конструкције и сматра се за највећу слободностојећу дрвену структуру икада подигнуту. За разлику од тада уобичајених позоришних дворана грађених према барокном моделу потковичастог аудиторијума са више галерија и балкона, гледалиште Бајројтског позоришта (са 1925 места за седење) формира такозвано континуално седење, у једноструком клинастом облику без галерија и ложа. На овај начин је са свих седишта омогућен једнак и несметан поглед на сцену. Такође, у прилог извођењу Вагнерових опера постављен је и двоструки просценијум, који публици даје илузију да је сцена даље него што у ствари јесте. Просценијум и оркестарска рупа стварају, према Вагнеровим речима – „мистични јаз“ између

[1] О Вагнеровој биографији вид.: Newman 1976; Gregor-Dellin 1983; Gutman 1990; Millington 2001.

публике и сцене, физички наглашавајући митски и бајковити карактер већини Вагнерових опера. Архитектуром Бајројтског позоришта[2] постигнуто је неколико кључних карактеристика за реализацију Вагнерових опера, као што су побољшање акустичних перформанси и визуре, угођај и општи утисак током извођења оперских дела. Бајројтско позориште и први Фестивал у Бајројту свечано су отворени августа 1876. године праизведбом целовите оперске тетралогије *Прстен Нибелунга*,[3] чији либрето је заснован на различитим германским и викиншким сагама и еповима, које је Вагнер повезао у јединствену целину и додао јој неке елементе у заплет. Дела из којих је преузета радња су викиншка *Edda* и *Völsunga saga*, *Thidrekssaga* и средњовековна немачка песма *Nibelungenlied* (Песма о Нибелунзима). Заденувши збивања у венац стародревних митских ликова и њихових

---

[2] О историјату изградње, архитектури, ентеријеру и техничко-сценским карактеристикама Бајројтског позоришта вид.: Kiesel 2007; Jeremić-Molnar 2007.

[3] Прве скице за музички опус који ће се развити у оперску тетралогију *Прстен Нибелунга*, Вагнер је начинио још пре него што је напустио Дрезден 1849. године. Вагнер је на идеју за оперу засновану на старогерманској паганској митологији дошао још 1848. године, када је компоновао *Лоенгрина*. Сматра се да је у почетку замислио *Прстен* као алегорију социјалних немира у Европи који су почели револуцијом у Паризу 1848. године. Користећи се митолошким еповима, желео је да напише епску оперу о Зигфриду, која би се звала *Зигфридова смрт* (дугачка прича о настанку прстена и његовој клетви требало је да буде разрешена на почетку опере у сцени са Норнама). Међутим, убрзо је схватио да огромни заплет не може да се одвије за само једно вече, па је одлучио да напише две опере: *Млади Зигфрид* и *Зигфридова смрт*. Напослетку, додао је још две опере, *Рајнско злато* (*Das Rheingold*) и *Валкиру* (*Die Walküre*); *Млади Зигфрид* је постао *Зигфрид* (*Siegfried*), а *Зигфридова смрт* је преименована у *Сумрак богова* (*Götterdämmerung*). Пошто је након устанка у Дрездену прогнан у Швајцарску (претходно поставши младохегеловац), Вагнер је на хришћанско-феудалну тематику *Лоенгрина* почео да гледа као на нешто што је превазишао, те је у писму једном свом пријатељу написао како дело које управо пише (*Прстен*) представља, и за њега самог, знак да је изузетно напредовао. Такође је занимљиво да симболи које Лоенгрин предаје на крају те опере (мач, рог и прстен) постају и обележја Вагнеровог новог јунака, Зигфрида. На инсистирање Вагнеровог патрона, баварског краља Лудвига, опере *Рајнско злато* и *Валкира* су изведене у Народном позоришту у Минхену 1869. и 1870, иако је Вагнер желео да све четири опере изведе заједно. Зато је одлучио да не објави завршетак опере *Зигфрид*, док се не обезбеде услови за интегрално извођење све четири опере.

Прстен Нибелунга је писан по узору на древне грчке драматурге, који су циклично писали три трагедије и игру сатира. Циклус представља Вагнерово најамбициозније и најмонументалније дело, које је писао у периоду од двадесет шест година (1848–1874) и у којем је стремио да у потпуности испуни своју идеју о „свеукупној уметности“ (нем. *Gesamtkunstwerk*). Извођење све четири опере укупно траје око 15 сати. Праизведбом *Прстена Нибелунга* у Бајројту 1876. дириговао је један од најпознатијих диригената тога времена, аустријски диригент Ханс Рихтер (Hans Richter, 1843–1916), познат по великом опсегу који су имала његова извођења, а то је погодовало интерпретацији Вагнера. Вотан и Путник био је један од најцењенијих певача вагнеријанаца, Немац Франс Бец (Franz Betz, 1835–1900), као Ханс Закс (Hans Sachs) на праизведби *Мајстора певача* 1868, члан Берлинске дворске опере од 1859. до 1897. и члан солистичког квартета у извођењу Бетовенове Девете симфоније, којом је 1872. постављен камен темељац Бајројтских свечаних игара. Бринхилду је певала славна аустријска сопранисткиња Амелија Матерна (Amalie Materna, 1844–1918), позната по снажном гласу. Више о настанку и историјату тетралогије *Прстен Нибелунга* вид. у: Donington 1979; Deathridge 1994; Millington 2008: 74–84; Olivier 2007; Грба 2008: 368–372.

чудесних амбијената, Вагнер је – као и увек сам свој либретист – стварао управо шекспировски животан и упечатљив театар, у којем се огледају друштвене актуалности композиторове епохе, филозофска и друштвено-политичка назирања (Barbieri 2013).

Фестивал у Бајројту[4] је временом постао један од најзначајнијих оперских догађаја у свету, место које окупља најеминентније сценске и оперске уметнике око Вагнерове музике, с намером да се баштини Вагнерово оперско наслеђе али и неизбежно да се пронађу нове могућности уметничке и сценске интерпретације. Вагнеров фестивал у Бајројту се одржава сваке године на лето, од краја јула до краја августа, и обухвата извођење већине композиторових оперских остварења, међу којима је *Прстен Нибелунга* неизоставан оперски доживљај, као најдубље дело у историји европске музике. Продукција Фестивала скоро сваке године, према устаљеном распореду, припреми нову премијерну поставку једне од Вагнерових опера, док се опере тетралогије *Прстен Нибелунга* премијерно постављају на сваких пет до десет година. Од септембра 2008. године уметничке директорке Фестивала у Бајројту су Вагнерове праунуке, Ева Вагнер Паскуер (Eva Wagner-Pasquier) и Катарина Вагнер (Katharina Wagner). Током 2013. године поводом двеста година од рођења Рихарда Вагнера, цео свет се придружио обележавању јубилеја бројним манифестацијама, концертима и новим оперским продукцијама, а најзначајнија прослава била је Фестивал у Бајројту (одржан од 25. јула до 28. августа) на коме је премијерно приказан *Прстен Нибелунга*, који је изазвао велико интересовање светске позоришне и оперске критике. Овом приликом, директорке Фестивала, сестре Вагнер, позвале су контроверзног немачког редитеља Франка Касторфа (Frank Castorf)[5] да режира нову премијерну поставку *Прстена*, што је истовремено заинтересовало јавност, с обзиром на Касторфов уметнички приступ постмодерног театра заснован на друштвеној критици и деконструкцији. У

---

[4] О историјату Вагнеровог Фестивала у Бајројту вид.: Hartford 1980; Spotts 1994.

[5] Франк Касторф (Источни Берлин, 1951) је немачки позоришни редитељ, од 1992. уметнички директор Театра Фолксбине у Берлину (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz). Његов рад се често везује за *постдрамско* позориште. Касторф је студирао театрологију (1971–1976) на Хумболтовом универзитету у Берлину, код професорâ Ернеста Шумахера (Ernst Schumacher), Рудолфа Минца (Rudolf Münz) и Јоакима Фибаха (Joachim Fiebach). Његов дипломски рад под називом „Основна правила за ‘развој’ Јонескове глобалне идеолошке перспективе и уметничко-естетичке позиције“ био је посебно запажен и похваљен. Након дипломирања био је драматург у Театру Сенфтенберг и радио је као редитељ у позориштима у НДР-у, а после пада Берлинског зида 1989. убрзо је позван да ради као слободни редитељ у познатим позориштима у Западној Немачкој. Међу његовим познатим адаптацијама су дела Гетеа, Шекспира, Ибзена, Лесинга, Булгакова и учестало Хајнера Милера. Осим тога, поставио је бројне гостујуће продукције у Базелу, Цириху, Стокхолму, Бечу, Копенхагену, Сао Паулу и Хамбургу. Добитник је бројних награда и признања. Од 1994. Касторф је члан Уметничке академије у Берлину, Одсека за сценске уметности, као и Немачке академије сценских уметности у Франкфурту, а од 2012. сарадник је Баварске академије ликовних уметности.

уметничком и продукцијском тиму[6] за реализацију овог захтевног подухвата били су ангажовани најзначајнији аутори из области музичке и сценске уметности, међу којима и угледни српски сценограф Александар Денић[7], који је претходно био аутор сценографија за две успешне позоришне продукције у Паризу и Цириху[8] у режији Франка Касторфа, након чега је настављена њихова успешна сарадња.

---

[6] Угледни руски диригент Кирил Петренко (1972), тренутно генерални музички директор Баварске државне опере, те Касторфови дугогодишњи уметнички сарадници: костимографкиња Адријана Брага Перецки (Adriana Braga Peretzki), дизајн светла Рајнер Каспер (Rainer Casper), видео Андрес Дајнерт (Andreas Deinert) и Јенс Крул (Jens Crull).

[7] Александар Денић (Београд, 1963) је дипломирао сценографију на Факултету примењених уметности у Београду. Режисер Срђан Карановић га је још током студија ангажовао као сценографа за филм *За сада без доброī наслова* (1988). Од тада, Денић ће реализовати бројне сценографије за филмове, међу којима се издвајају: *Једноī лепоī дана* (1988), *Ми нисмо анђели* (1992), *Византијско плаво* (1993), *Ране* (1988), *Cut Run* (2009), и аутор је опреме за филм *Подземље* (1993/95). У области позоришне сценографије истичу су сценографије за: *Hitler & Hitler* (Атеље 212, 2007), *Таленти и обожаваоци* (Народно позориште у Београду, 2009), *Моћ судбине* (Народно позориште у Београду, 2009), *Пут око света* (Крушевачко позориште, 2010), *Хеда Габлер* (Народно позориште у Београду, 2011), *Протуве пију чај* (Шабачко позориште, 2011), *Адио каубоју* (ХНК, Сплит, 2012). Са немачким редитељем Франком Касторфом, Денић је реализовао неколико изузетно успешних позоришних продукција, међу којима се истичу: *Дама са камелијама* (Театар Одеон, Париз, 2012), *Америка* (Шаушпилхаус, Цирих, 2012), оперска тетралогија *Прстен Нибелунīа*, на Фестивалу у Бајројту 2013, *Двобој* (Театар Фолксбине, Берлин, 2013), *Путовање на крај ноћи* (Театар Резиденц, Минхен, 2014), *Баал* (Театар Резиденц, Минхен, 2015). Успешан рад са Касторфом омогућио је Денићу и сарадњу са аустријским редитељем Мартином Кушејом (Martin Kušej) средином 2014, на поставци Гетеовог *Фауста* у минхенском Театру Резиденц.

Денић је од 2009. до 2013. био председник Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајна Србије (УЛУПУДС), те уметнички директор Београдског летњег фестивала (БЕЛЕФ) од 2010. до 2013. Добитник је бројних награда за сценографију и допринос сценском дизајну: награда Златни ћуран за представу *Крчмарица Мирандолина* (Позориште „Бошко Буха“, Београд, 2007); Стеријина награда за сценографско остварење за представу *Константин* (Народно позориште у Београду, 2013); награда немачког позоришног часописа *Театар хоште* (*Theater heute*) за сценографа године у Немачкој, за представу *Путовање на крај ноћи* (Театар Резиденц, 2014); награда немачког часописа за оперску уметност *Опернвелт* (*Opernwelt*) за сценографију године 2014, за сценографије *Прстена Нибелунīа* (Фестивал у Бајројту); Награда „Фауст“ (Der Faust preis) за најбољег сценографа 2014. године, за сценографије *Прстена Нибелунīа* (награду додељују Немачко позоришно удружење (Deutsche Bühnenverein) и Савезна канцеларија и представништво за културу и медије, у сарадњи са Немачком академијом сценских уметности и Фондацијом за културу Немачких земаља); годишња награда часописа *Дојче бине* (*Die Deutsche Bühne*) за сезону 2013/2014, у категорији „Изузетан допринос актуелном развоју сценографије / костима / просторне позоришне ситуације“, а био је номинован и за Међународну оперску награду (International Opera Awards, 2014) у категорији за дизајнера године. Александар Денић је члан Националног савета за културу, а од 2010. ванредни професор на Факултету за уметност и дизајн, Одсек за сценографију – Универзитет Џон Незбит (Мегатренд универзитета).

[8] Касторф је током боравка у Београду септембра 2011, када је у Народном позоришту у оквиру 45. Битефа приказана његова адаптација Чеховљевог дела *Три сестре* под називом *У Москву, у Москву*, најавио сарадњу са српским сценографом Александром Денићем за три предстојеће продукције: *Дама са камелијама* Александра Диме у Театру Одеон (Théâtre de l'Odéon) у Паризу, *Америка* Франца Кафке у позоришту Шаушпилхаус (Schauspielhaus) у Цириху – за 2012. и опере *Прстена Нибелунīа* за Фестивал у Бајројту за 2013.

У монографији *„Der Ring des Nibelungen“ in Bayreuth von den Anfängen bis heute* Филипа Оливера (Philippe Olivier) дат је историјат поставки *Прстена Нибелунга* на сцени Вагнеровог позоришта у Бајројту од 1876. до 2006. године, на основу којег се може добити увид у развојни пут овог монументалног оперског дела са аспекта сценског дизајна. Бројне сценографске скице и фотографије из позоришне архиве коришћене за потребе монографије, сведоче управо о уметничкој трансформацији сценографије и костимографије током двадесетог века, праћене актуелним позоришним тенденцијама и друштвено-културолошким идеологијама. У том контексту, аутор монографије је идентификовао четрнаест хронолошко-тематских целина које се издвајају према различитим уметничким приступима сценском дизајну, односно драматуршкој интерпретацији Вагнерове тетралогије сложене и апстрактне драмске радње. Међу овим тематским целинама може се препознати неколико развојних фаза и стилских појавности у приступу обликовању сценографије: период од 1876. до 1931. прожет је романтичарским и алегоријским приказивањем митских предела као простора драмске радње, а деценија између 1933. и 1942. се издваја по идеолошким утицајима националсоцијализма на позоришни уметнички израз у Немачкој, праћен представама романтичарског реализма и углавном идеализованих пејзажа; период од 1951. до 1958. аутор назива *tabula rasa*, јер означава прекретницу у савременом сценском тумачењу *Прстена*, након чега следи краћи период (1970–1975) подстакнут културолошким одликама поп арта, док се нови савремени дискурс, бар у погледу сценографије, појавио крајем осамдесетих година прошлог века, удаљивши се од тумачења драмског простора као митског топоса, а видан отклон у овом погледу долази током деведесетих година, што аутор монографије карактерише као *Митови свакодневног живота*.

Новим постмодерним[9] и постдрамским[10] тумачењем Вагнерове саге о Нибелунзима, Касторф и Денић су створили једну од најкомплекснијих

[9] О постмодерном театру вид. у: Šuvaković 2001: 8–14: „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. […] Заснивање критике, метаанализе (у 60-им и раним 70-им годинама) и деконструкције (у 70-им и 80-им годинама) великог модернистичког театра и његове теорије, једна је од карактеристика постмодерног театра. Мисли се на критику, метаанализу и деконструкцију поступака и модела театарског (драмског, сценског) изражавања и приказивања. […] За постмодерни театар је битно разликовање драмског (лингвистичког) текста и сценског (семиолошког) текста. […] Синтагма сценски текст је метафора и посредни модел којим се описује просторно-временски-бихевиорални догађај. Када се просторно-временски-бихевиорални догађа моделује као текст (приказује као текст), тада се показује да су различити појавни аспекти театра облици продукције значења и смисла. Сценографија, понашање глумца или текст који глумац говори облици су производње значења различите врсте и функције.“

[10] Појам „постдрамски театар“ установио је немачки позоришни истраживач Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) у књизи истоименог наслова из 1999. године сумирајући бројне

инсценација *Прстена*, прожету деконструкцијом драмске радње и реализмом сценске архитектуре уз наглашену друштвено-идеолошку метафору. Постмодерна драма, балет или опера нису само драма, балет или опера као појединачно дело, већ и пројекција (симулација) историјског или актуелног света драме, балета или опере, односно, интертекстуалних односа света театра (Šuvaković 2001: 11). Традиционалну форму и садржај либрета утемељене на Вагнеровом драмском приступу (сходно античкој традицији) и деветнаестовековној оперској пракси, друштвеним и филозофским светоназорима друге половине XIX века, подстакнутих одјецима романтизма и присутног уметничког реализма, Касторф је транспоновао у тематски измењену, колажирану и намерно некохерентну драмску радњу (у односу на либрето), док је Денић, одбацујући мистичност апстрактних и идеализованих драмских простора, сценографском архитектуром представио реалност историјског и животног окружења, кроз наглашен интерпретативно-семантички[11] приступ обликовању сценског простора и његових градивних елемената. Драматуршком деконструкцијом[12] створен је нови постмодерни интертекстуални[13] предложак који се заснива на интертематском мимезису, при чему је „субјект деконструктивистичког драмског дискурса плурални дискурс који од знака (идентитета) постаје мноштво разликујућих историјских арбитрарних или мотивисаних повезивања означитеља и означених“ (Šuvaković 2001: 89). Важно је напоменути да „деконструкција није деструкција, пошто из поља дејства дискурса

тенденције и стилска обележја која су се појавила у авангардном театру од краја 1960-их. Позориште које Леман назива *постдрамско* није примарно усмерено ка драми у својој основи, већ развија перформативну естетику у којој је текст драме стављен у посебан однос према материјалном стању представе и позорнице. Такав постдрамски театар више тежи да произведе ефекат међу гледаоцима него да остане веран предлошку текста. У својим најрадикалнијим варијететима, постдрамски театар уопштено не познаје „заплет“, али се у потпуности концентрише на интеракцију између текста и публике. Неки од најпознатијих представника постдрамског театра су Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor), Хајнер Милер (Heiner Müller), Роберт Вилсон (Robert Wilson), The Wooster Group, Исла ван Трихт (Isla van Tricht), Франк Касторф, Јозеф Шилер (Josef Szeiler / Theater Angelus Novus), Хајнер Гебелс (Heiner Goebbels), Алвис Херманис (Alvis Hermanis), Teater Moment у Стокхолму, Apocryphal Theatre у Лондону. Више о постдрамском театру вид. у: Lehmann 2006; Hoogenboom 2007.

[11] О интерпретативно-семантичкој позоришној сценографији вид. у: Антешевић 2013.

[12] Према др Миодрагу Шуваковићу, појам „деконструкција“ темељи се на ставу да је књижевно писмо праг језика који филозофска теорија мора прећи у процесу саморазумевања и саморепродукције сопствене дискурзивне (текстуалне) природе. Више о појму деконструкције драмског текста вид. у: Šuvaković 2001: 89–90: „Деконструктивно значење драмског текста је увек полижанровско […] Деконструктивни драмски текст производи глас који није прави и први (изворни) глас драмске нарације, већ глас који говори о механизмима продуковања значења и сопственом еклектицизму.“

[13] О односу традиционалног, модернистичког и постмодерног драмског текста сходно деридијанском мимезису вид. у: Šuvaković 2001: 90: „Постмодерни драмски текст настаје као мимезис других текстова савремене културе у којој се интертекстуално дијахронијски и синхронијски суочавају дискурси високе и популарне културе.“

ништа не одбацује, али то што приказује приказује као растављено (колажирано, монтирано, наношено, брисано), неузглобљено, нестабилно и отворено промени“ (Šuvaković 2001: 89). Драматиком оперског трилера и сценографском атмосфером филмског карактера редитељ и сценограф су експериментално приступили Вагнеровом концепту *музичке драме*, тематски објединивши митолошке приче у јединствено путовање кроз геополитичку историју XX века засновану на идеолошким и глобалистичким утицајима комунизма и неолибералног капитализма. У овом вртлогу супротстављених друштвених вредности профит постаје повезујућа спона између Истока и Запада, различитих идеологија и културних образаца, који превазилазе митско као идеализовану представу непатворене националне историје. Режијски концепт преношења митолошких прича у савремени историјски и друштвени контекст омогућио је спајање тема друштвене збиље, чиме се досадашњи, у основи традиционални приступ тумачења Вагнеровог *Прстена* приближио појму *постопере*[14] (истоветно односу постдрамског према драмском театру). Тиме се класична форма оперског текста преиспитује и доводи у међуодносе са аспектима савремених друштвених и идеолошких образаца.

Тематика оперâ *Прстена Нибелунга* је формирана према старој причи о погубној моћи злата које крије река Рајна, а чувају га њене кћери. У оквиру ове теме прожима се прича о љубави Бринхилде (Brünnhilde) и Зигфрида (Siegfrieda). Заплет почиње у опери *Рајнско злато* (коју Вагнер назива „уводном вечери“; остале опере су прво, друго и треће вече), када патуљак Алберих, одрекавши се љубави, краде чаробно злато из Рајне и од њега кује прстен који ће оном ко га носи дати власт над читавим светом. Прстен Албериху одузима бог Вотан, чије стремљење ка превазилажењу сопствених ограничења покреће радњу и на крају доводи до неминовног краја богова и спаљивања Валхале[15]. Драматуршку интерпретацију *Прстена* Касторф и Денић су засновали на идеји да је злато данашњице

[14] Аналогно Лемановом концепту постдрамског театра, музиколог и теоретичар уметности и медија Јелена Новак уводи појам *постопере*, те препознаје неколико конститутивних одлика постопере: избегавање миметичких релација између оперских текстова и деконструисање међусобног јединства текстова зарад ризоматског и арбитрарног уодношавања, примарно преиспитивање, проблематизовање и редефинисање институције опере, рад са новим медијским и технолошким могућностима уметничке и популарне индустрије који се концептуализују, проблематизују и изводе у делу, ослањање на институције масовне уметности и медије масовне комуникације, као и референтан теоријски свет који пружа легитимитет оперским делима након довршене оперске историје, вид. у: Novak 2007.

[15] Валхала (Valhall) у нордијској митологији означава Халу мртвих хероја, огромну рајску дворану, дворац бога Одина. Ратници хероји, погинули у рату, овде чекају Рагнарок или Судњи дан. У тренутку Рагнарока они ће се борити на Одиновој страни. Појам Валхала јавља се још у викиншка времена, али је ипак новија појава у односу према старијем веровању, по којем сви погинули иду у подземље.

црно – *нафта*, јер су се многе добре и лоше ствари, од индустријске револуције до данас, дешавале управо због нафте. Жеља за присвајањем и контролисањем нафтних извора у свету не престаје већ деценијама. Ретки су примери друштвеног благостања које је донела експлоатација овог најзначајнијег енергента савременог друштва, јер потреба за његовим поседовањем често доводи до ратних сукоба који у свету трају и данас. Мотив *злата* постаје предмет похлепе и жеље за моћи, што је временом, услед нарушених моралних вредности и бескрупулознога понашања интересних група, узроковало успостављање новог друштвеног поретка у коме се, по цену финансијског и друштвеног колапса глобалних размера, светским капиталом управља из најзначајнијег центра финансијске моћи – Њујоршке берзе (The New York Stock Exchange). Тема драмске (оперске) радње је препозната на глобалном нивоу, тако да *нафта*, као семантички лајтмотив, постаје повезујућа карика између предлошка митолошке приче, различитих идеолошких констелација и историјских премиса XX века. Сценографије Александра Денића, поред изразито обликовне реалности сценографски режираних структура, детаља и реквизита, те уз дизајн светла, *live* видео-приказе и друге сценске ефекте, у току музичко-сценског извођења постају својеврсна *метареалности*, означавајући промене места, радње и стања, чиме је аутор указао на могућност сценографије да буде водиља сценске радње. Сценски простор тако преузима улогу простора драме који се развија кроз метафору 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). Интерпретативно-семантичка сценографија уобличава сценски простор као простор мисли а не као слику дизајна, јер трагајући за новим значењима текста, у раду са редитељем, сценограф представља спону између текста и материјалног, градећи простор карактерно обојен, претворен у емоцију, поруку (Антешевић 2013: 179). Симболика *Прстена* – круга, остварена је и у погледу техничко-сценског аспекта, јер су сценографије постављене на кружну ротацију[16], што је омогућило њихове ефектније промене и тиме утицало на целокупну сценску драматику. Захтеван сценографски пројекат, највећи икад изведен у Бајројту, реализован је у бајројтским и берлинским позоришним радионицама и у сценографским радионицама мултимедијалног студија у Хамбургу (Studio Hamburg MCI), док је други део сценографије за оперу *Зигфрид*, због изразито вајарског обликовања, израђен у сарадњи са студијом за

[16] Сцена Бајројтског позоришта нема уграђену сценску технику кружне ротације, те је за потребе извођења нове поставке *Прстена Нибелунга* било потребно конструисати кружну ротациону платформу.

дизајн аутомобила *Уделхофен* (Uedelhoven) у Инголштату. Сценографије репрезентују висок продукцијски ниво немачких позоришних стандарда са завидном техничком и уметничком израдом.

*Тексас (*Рајнско злато*)*

Уводном вечери, радња музичко-драмског трилера о глобалној борби за црно злато, започиње негде у Тексасу седамдесетих година прошлог века, на бензинској пумпи – мотелу смештеном на Путу 66 (Route 66), који спаја источну и западну обалу Сједињених Америчких Држава (сл. 1). Тексас је изабран као симбол просперитетних година друге половине XX века, представљајући америчко демократско друштво оријентисано ка благодетима свакодневног живота – велики аутомобили, јефтин бензин, приуштива путовања и друге вредности новог потрошачког друштва. У овом контексту, услед јачања утицаја поп културе и глобалног развоја, нижа и средња друштвена класа постају носиоци послератног периода. Успон холивудске филмске индустрије и распрострањеност америчких популарних ТВ серија, међу којима су најпознатије биле *Династија* и *Далас*, указују на време благостања и доминације либералних друштвених вредности, при чему се тежи превазилажењу многих друштвених стереотипа и окретању савременим човековим потребама. Сходно томе провејава *credo* рајнских кћери с почетка опере – *све што живи жели да воли* (оне се не плаше губитка злата, јер да би неко успео да узме злато, мора најпре да се одрекне љубави), док су истовремено присутни време хладног рата и златно доба нафтне индустрије на којој је заснован светски привредни развој. Нафта као најтраженија сировина XX века постаје стратешки циљ око кога се надмећу светске силе, док мали народи и њихове економије бивају у милости глобалних тржишних спекулација и ратних исхода, од којих су неретко зависили контрола нафтних извора и њихова експлоатација.

Оштећеним рекламним називом бензинске пумпе – *Те(х)ас(о)*, коме недостају два слова, сценограф скривено упућује на америчког нафтног гиганта основаног 1901. године у Тексасу. Средином седамдесетих, на фону велике потрошње горива, ова компанија је пласирала безоловни бензин који је постао доступан широм земље. У првом делу опере, на пумпи се налази аутомобил марке „Mercedes“ (модел „220 SE Cabriolet“ – произведен крајем шездесетих година), који је био симбол немачке аутомобилске индустрије и сан многих Американаца, а опеван је и у последњем популарном хиту *Mercedes Benz* тада славне америчке певачице Џенис Џоплин (Janis Joplin). Уз бензинско стајалиште, визуелно блиско онима из филмова Квентина Тарантина (Quentin Tarantino), смештен је јефтин мотел доступан свакоме, симболичног назива „Golden“, у који залази и врховни бог Вотан проми-

Сл. 1. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Рајнско злато*

скуитетних људских особина. У првој сцени опере која почиње музички свечано, у омањем базену на тераси мотела купају се рајнске кћери. Нашавши се симболично на извору горива, широко доступног и *смртницима* и *боговима*, Вагнерови ликови према Касторфовом тумачењу живе у складу са глобалним трендовима, што радњу опере одвлачи супротно митској борби између овоземаљских вредности и искушења, недостатка мотивације и ограничења људског живота. Под едигом либерализма нове поп културе и друштвене еманципације, скрива се дугодеценијски расистички однос према црначком становништву Америке, на шта упућује застава државе Тексас коју сценограф поставља на јарбол испред пумпе и на улазу у мотел. У коначници опере, када бог пролећа Фро ствара дугу до замка којом ће богови премостити небеса, а бог Вотан екстатично пева речит поздрав свом замку и крсти га Валхала, на бензинској пумпи се метафорички замењује застава Тексаса заставом дугиних боја, симболом LGBT заједнице, чиме се наглашава иронија променљиве друштвене етике. Осим бројних сугестивних реквизита који употпуњују реалност оперског збивања, у уводној опери се појављује камп приколица као мотив који ће бити присутан током другог и трећег дана, односно у операма *Зигфрид* и *Сумрак богова*. Овај готово номадски мотив указује на повезаност различитих идеологија и неизвесно стање транзиције између Истока и Запада.

*Баку (*Валкира*)*

Првог дана, опером *Валкира*[17], редитељ и сценограф се враћају у прошлост, односно на почетак њихове приче о црном злату, смештајући радњу у азербејџански главни град Баку. Почетком XX века на нафтним пољима *земље ватре* биле су подигнуте бројне црпне пумпе за вађење нафте, претече савремених нафтних платформи. Нафту као значајну сировину модерног доба препознале су поједине богате и утицајне америчке и европске породице још током друге половине XIX века, попут најмоћније банкарске породице Ротшилд (Rothschild), која потиче од немачких Јевреја из Франкфурта, америчке индустријске и банкарске породице Рокфелер (Rockefeller), такође изворно пореклом из Немачке, или норвешке породице Нобел (Nobel), која је захваљујући нафтној компанији „Бранобел“[18], основаној у Бакуу средином седамдесетих година XIX века, постала једна од најбогатијих светских породица. Услед све веће конкуренције између првих нафтних компанија, долази до надметања око превласти над изворима црног злата и концесијама, што уласком у XX столеће добија веће размере јер геополитичке околности постају све напетије, а велике револуције и ратни сукоби све извеснији. Надомак Бакуа налазиле су бројне пумпе – торњеви за вађење нафте и погони за њену прераду, прве модерне рафинерије, што је стварало велику буку и изазивало честе пожаре. У једном од тих нафтних торњева (енгл. *oil derrick*) почиње заплет Касторфове саге о Нибелунзима, при чему је митска основа замењена историјским дешавањима која ће непосредно трасирати испреплетану историју XX века у контексту укрштених интересних и идеолошких поларитета. Дрвени торањ, који својим притајним изгледном на почетку опере

---

[17] У Нибелуншкој тетралогији опера *Валкира* заузима посебно место и сматра се музички најбогатијом. Док је *Рајнско злато* пролог, *Валкира* је први прави почетак радње и најкомплексније је остварење циклуса, те се као засебна целина често изводи одвојено. Патина легенде и романтичарска измаглица древног мита искре пуним сјајем у носталгичним сазвучјима опојне музике коју је Вагнер компоновао у напону стваралачког ентузијазма и у раскошном замаху своје животне и уметничке зрелости (Barbieri 2013).

[18] Нафтна компанија „Бранобел“ изворно потиче од дестилерије коју су 1876. године основали браћа Роберт и Лудвиг Нобел, а која је 1879. претворена у дионичко друштво са седиштем у Санкт Петербургу. Током касног XIX века ова компанија је постала једна од највећих нафтних компанија у свету. Експлоатишући нафту у Азербејџану, Туркменистану и Румунији, компанија је у периоду 1914–1917. имала фиксни капитал од 30 милиона рубаља. Након заузимања Бакуа од стране бољшевика 28. априла 1920, послови компаније „Бранобел“ у Азербејџану су национализовани, а исте године у мају породица Нобел је успела да прода скоро половину дионица ове компаније америчкој нафтној компанији „Standard Oil“ из Њу Џерсија, иначе у власништву породице Рокфелер.

Брат Лудвига Нобела, Алфред Нобел, по повратку породице из Петербурга у Шведску, студирао је експлозиве те је на основама нитроглицерина изумео и патентирао динамит 1867. године. Алфред је био један од дионичара у породичној нафтној компанији и оснивач компаније „Nitroglycerin AB“ у Стокхолму, која ће већ следеће године, пошто је нашао немачке партнере, бити покренута у Немачкој као „Alfred Nobel & Company“.

Сл. 2. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Валкира*

подсећа на северноамеричке дрвене цркве, у наставку показује праву намену и мноштво симбола и порука који упућују на време нафтне револуције у предвечерје сукоба око стратешког простора на који претендују руски бољшевици а касније и нацисти (сл. 2). Обликовање димом обавијене дрвене структуре нафтног торња са израженим конструктивним елементима, степеницама и платформама, избор реквизита – бројне лимене бачве и дрвена бурад, цеви и инсталације, ланци, лопате и крампови, канте, сандуци, стари намештај, опрема за коње и пласти сена, те видео-пројекције и присутност ватре, представљају вишезначну сценографију којом је постигнута аутентична атмосфера са нафтних поља. Идеолошки симболи и поруке, попут црвене звезде на врху торња и бољшевичке заставе, натписи на руском и азербејџанском – *Нефти с газом в новом году!* (Нафта са гасом у новој години), *Ударным темпом полным ходом!* (Пуни замах у пуном јеку), *20 sentyabr neftçilər günü peşə bayrami* (20. септембра празник је нафтних радника) или видео-пројекција насловне стране руских новина *Правда* из тог времена – *Время обманов и время прозрения* (Време обмане и време увида), указују на историјски дискурс из кога је произашао концепт о нафти као црном злату у контексту Вагнеровог романтизованог либрета заснованог на миту као језику народа (сл. 3).

Томе у прилог иде прегршт историјских извора које су редитељ и сценограф искористили у погледу драматуршких и визуелних аспека-

Сл. 3. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Валкира*

та. С обзиром на то да је Азербејџан до почетка XX века производио више од половине светских потреба нафте[19], иста у првим деценијама XX века постаје стратешки циљ нарастајућих светских сила и мета нових политичко-идеолошких формација. Окупацијом Азербејџана 1920. године од стране руских бољшевика, приватно власништво а тако и нафтни извори и фабрике бивају конфисковани, да би потом целокупна нафтна индустрија била усмерена ка потребама Совјетског Савеза, укључујући и енормне количине нафте за потребе Другог светског рата. Совјети су власт у Азербејџану држали више од седамдесет година, односно до распада Совјетског Савеза 1991. године. С друге стране, у Немачкој јачају националсоцијализам и нацистичка идеологија на челу са Адолфом Хитлером (Adolf Hitler), који је знао да за успешан рат треба обезбедити велике количине нафте. Документујући Хитлерове апетите према нафти из Бакуа, Денић је у оквиру сценске визуализације приказао кратак архивски видео, снимљен на Хитлеров рођендан 20. априла 1942. године, који приказује рођенданску торту са картом Каспијске регије и истопљеном црном чоколадом, док Хитлер добија кришку са натписом *BAKU*. Хитлер је тим поводом присутнима рекао: „Рат је изгубљен ако не дођемо до нафте из Бакуа“, што

[19] О нафтној историји Азербејџана вид. у: Balayev 1969.

се метафорички може повезати са Нибелуншким митом и моћи онога ко се домогне злата из Рајне. Битке на Кавказу биле су једне од највећих и најкрвавијих битака Другог светског рата, вођене између Немаца и Совјета управо око нафтних извора. Совјети пред крај рата руше нафтне погоне а нафту одвозе у Русији, да би их по завршетку рата обновили и наставили експлоатацију. Интерпретативни дискурс сценографије дубоко залази у семантичко поље историјских и друштвених збивања прве половине прошлог века, што од гледаоца опере изискује разумевање драмске радње која увелико превазилази познати образац Вагнерових либрета, наводећи публику на активни мисаони ангажман, при чему „сценографски простор не произилази из материјала од кога је направљен него из значења којим је остварен“ (Цакић 2003: 101). Сходно томе, у *Валкири* су испреплетане различите историјске секвенце, чији исход и последице следе у операма *Зиīфрид* и *Сумрак боīова*.

*Исшочни Берлин (*Зигфрид*)*

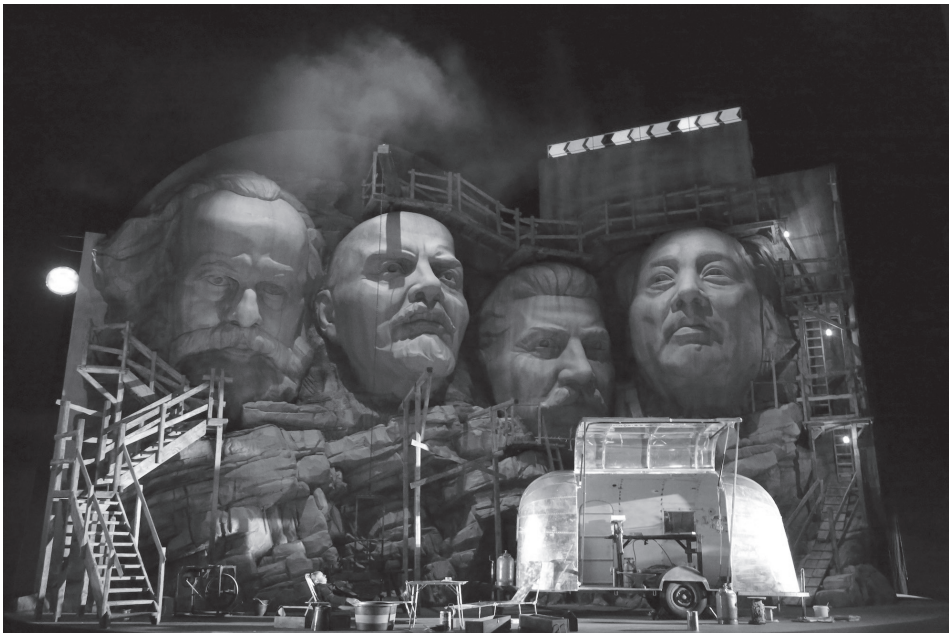
Рефлексије идеолошких и друштвених догађаја прве половине XX века приказане су у опери *Зиīфрид*, другом дану *Прсшена* за који се сматра да је заправо „дивовска метафора устрепталог и упорног чувства, потребе за хуманистичким идеалом који се нашао пред непремостивим зидом апсурда“ (Barbieri 2013). Управо зид као симбол идеолошке непремостивости представља исход политичких и друштвених борби и подела након Другог светског рата, а Берлин, где се одвија радња *Зиīфрида*, постаје центар те подељености. Берлинским зидом свет је раздвојен на исток и запад, два блока и две идеологије – капитализам и комунизам. Док се у *Валкири* надметању малобројних капиталистичких елита супротставља надирућа снага пролетаријата и назире нови бескласни друштвени поредак комунизма, у *Зиīфриду* и *Сумраку боīова* су приказани одјеци тих идеолошких поларитета, чији интересни кругови поред различитог политичког и друштвеног светоназора имају извесну додирну тачку, а то је жеља за похлепним стицањем богатства као окосница политичке моћи. Најбоља метафора друштвене подељености на Денићевом географско-временском путовању, место на коме стасава млади Зигфрид, ослобођен страха у радости постојања и ерупцији снаге, јесте Источни Берлин, тачније Александар плац (Alexanderplatz), као привидна оаза идеала која води ка пролазном заносу друштвених утопија. У вештој сценографској композицији дати су најзначајнији архитектонски симболи Александар плаца[20] попут фасаде робне куће и железничке станице, улаз у станицу метроа, светски

[20] Изостављајући прва три слова *Але* у називу берлинског трга, Денић се и овде поиграва са називом алудирајући на немачку реч *alle* – све, целина, односно тиме на непотпуну целину.

Сл. 4. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Зигфрид*

часовник и бетонски троугаони сегмент павиљона телевизијског торња (Fernsehturm), између којих се налазе пошта и гостионица (сл. 4). Богата материјализација, која превазилази устаљене сценографске моделе позоришта, и склоност ка детаљима, произилазе из Денићевог сценографског искуства на филму. Редитељски и драматуршки карактер *Прстена* прожет бројним видео-снимањима и истовременим пројекцијама захтевао је комплексну сценографију и мноштво подједнако дејствујућих детаља, реквизита и симбола, којима сценограф визуелно употпуњује и појачава сценску радњу, наводећи публику да је симултано препозна и прати. Управо је филм својом моћи да влада великим просторима, садржајном сугестивношћу крупног плана, разрешио и позоришне или сценске супротности између драмског кретања и сценографије (Misailović 1988: 333), тако да су развојем драмске радње у *Прстену*, ротирањем сценографије и пројекцијама крупног плана, редитељ и сценограф постигли филмску динамику.

Искористивши технички аспект ротације, Денић је у сценографији опере *Зигфрид* формирао паралелну структуру која представља својеврсну драматуршку дигресију, визуелно и семантички наглашавајући идеолошку концепцију која провејава још од уводне вечери, сугестивно најављујући кулминацију последњег дана и долазак на одредиште који крије одговор на питање ко је господар несталог злата. Део сценографије обликован



Сл. 5. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Зигфрид*

по узору на амерички национални споменик Маунт Рашмор[21], при чему сценограф замењује ликове америчких председника ликовима Маркса, Лењина, Стаљина и Мао Цедунга,[22] и упућује на идеопоклонство Источног блока, које је према тумачењу Денића једнако оном са Запада, јер су оба окренута сопственој демократичности иза које се крије профит као основа друштвеног поретка (сл. 5). Ове личности које су обележиле историју XIX и XX века сматрају се родоначелницима и егзекуторима комунистичке доктрине, која *de facto* представља цивилизацијску тековину на којој и данас почивају друштва са великим бројем светске популације. Окретањем сценографије долази до истовременог сагледавања мотива Источног Берлина из Хонекеровог (Erich Honecker) времена и окамењених гротескних ликова, што уз Зигфридово буђење Бринхилде испод њихових погледа

[21] Национални споменик Маунт Рашмор (енгл. *Mount Rushmore National Memorial*) је споменик који се налази у америчкој савезној држави Јужна Дакота. Симболично представља првих 150 година историје САД. Споменик је исклесан у стени и на њему су главе бивших америчких председника: Џорџа Вашингтона, Томаса Џеферсона, Теодора Рузвелта и Абрахама Линколна.

[22] Уз асистенцију вајара обликујући ликове једних од највећих протагониста историје XX века, Денић им је доделио физиономију и карактеристике одређене животиње, па тако Карл Маркс има одлике лава, Владимир Лењин лисице, Јосиф Стаљин вука а Мао Цедунг панде. Такође, сценограф њихове погледе није желео да усмери ка публици, већ поглед сваког од њих, сходно карактеру личности (животиње), крије властиту историјску одговорност и прожет је ауторитативним идеолошким убеђењима.

асоцира на идеолошко подсећање и друштвене вредности које би требало да буду у служби заједнице а не појединца. Сценограф при томе не жели да суди о историјском учинку ових политичких личности, већ их окружује дрвеним скелама које намећу питање да ли је овај меморијал још увек у изградњи, да ли спрема његово рушење или пак опсежно реновирање. Мотив који се овде након експозиције поново појављује јесте камп приколица – универзална каписла на караванском путовању између Истока и Запада, притајени сведок стварности и глобалног кретања друштвеног и економског капитала.

*Берлин, Њујорк (*Сумрак богова*)*

Последњег дана у неизвесности коначне наплате дуга, негде на граници источне и западне стране Берлинског зида, Зигфрид бива обманут и уведен у превару која ће га коштати живота, док у завршници пламен његове ломаче допире до Валхале у којој столује Вотан окружен својим боговима и јунацима. Опером *Сумрак богова* Александар Денић је желео да покаже последице и разлике подељеног света у време хладног рата, задржавајући се у Берлину где су такви односи били супротстављени на простору једног града. У сценографској поставци прво је приказан Западни Берлин, тачније анонимни део града надомак линије раздвајања, у урбаној хипи атмосфери либералног западњачког друштва у којем су уобичајена улична окупљања у запуштеним градским џеповима уз огољене забатне зидове, уске пролазе или вентилационе отворе и техничке улазе у градски метро (сл. 6). Западна Немачка је седамдесетих година прошлог века била симбол друштвене уређености и индустријске развијености привлачећи многобројне емигранте и раднике са југа и истока Европе. Стога Денић у маргинални градски амбијент поред Берлинског зида поставља усамљени турски киоск кебаб брзе хране назива „Döner Box“, чиме је симболички указао на владавину европске демократије и друштвених права. Присуство глобализације и американизације у Западној Европи је материјализовано кроз употребљене симболе и сценску опрему, попут гајби и боца пива и кока-коле, а колажирани *олтар* вуду црне магије на улазу у метро упућује на америчку *underground* атмосферу прожету различитим културолошким утицајима. У контексту немачког друштвеног стандарда и аутомобилске индустрије сценограф је употребио и мали ауто „Isetta“ који се појављује на сцени. Овај најпродаванији серијски једноцилиндрични ауто у Немачкој производила је немачка аутомобилска компанија „BMW“ према италијанском дизајну. Због високе цене аутомобила и горива у послератној деценији недостајали су приступачни аути, тако да је компанија „BMW“ у

Сл. 6. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Сумрак богова*

складу са тржишним потребама произвела ауто са врло малом потрошњом горива, доступан широком броју становништва.

Обележје источне стране Берлина је анонимна фабричка фасада са улазним степеништем, што асоцира на фабричке мотиве и иконографију радничких плаката из Источне Немачке. Касторф је на степеништу фабрике колажирао односно цитирао концепт познате сцене из Ајзенштајновог (Сергеј Ајзенштајн) филма *Оклопњача Потемкин* (1925), према којој су руски царски војници на степеницама у украјинском граду Одеси спровели масакр над грађанством, који се у ствари није ни десио. Сценографски приказ Источног Берлина метафорички одаје утисак уређености и радне дисциплине. Осим гомиле лимених бачви у овом, сценографским простором доминира светлећа реклама „Plaste und Elaste“ хемијске фабрике „Buna“, која се према Денићевом истраживању налазила на зиду надомак границе са Западним Берлином (сл. 7). Наиме, након велике Конференције хемијске индустрије Источног блока одржане 1956. године, одлучено је да се у Источној Немачкој производи пластика, значајан продукт прераде нафте. Фабрика „Buna“ је у ствари позната немачка хемијска индустрија „I. G. Farben“, основана 1925. од стране шест компанија, чији су дионичари биле и познате породице са почетка ове саге о нафтној и хемијској империји. Почетком Другог светског рата вођство фабрике је блиско сарађивало са нацистима, јер су производи ове хемијске индустрије коришћени у војне

Сл. 7. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Сумрак богова*

и друге потребе. Након окупације Пољске нацисти су нове производне погоне фабрике изградили надомак Моновица (Monowitz, или Monowitz--Buna), односно у близини логора Аушвиц-Моновиц (Auschwitz-Monowitz). Фабрика „I. G. Farben“ је патентирала пестицид „Zyklon B“, који је коришћен у плинским коморама концентрационих логора.

Трећа страна сценографије за последњу оперу из Вагнерове тетралогије открива у завршници најјачу карику у испреплетаном ланцу пожуде за златом и новцем. Сценографијом финалне сцене наслућује се грађевина прекривена белим платном, асоцирајући на централни део зграде немачког парламента – Рајхстага, који су бугарски уметник Кристо (Christo; Христо Јавашев) и његова супруга Жана Клод (Jeanne-Claude Denat de Guillebon) омотали пластичном тканином средином 1995. године, међутим, када у завршетку опере платно падне, испоставља се да је то фасада Њујоршке берзе (сл. 8). Берза на Вол стриту представља најзначајнију светску финансијску институцију у коју су слива светски капитал без обзира на идеологију, политичку оријентацију, порекло и историју. Украдено злато је враћено у Рајну, а с обзиром на удео немачке компаније „Дојче берзе“ (Deutsche Börse) у светским финансијским токовима, моћи прстена и шлема Тарнхелма сазданих од злата присутне су и данас. У Њујорк, на крају сценографског и драматуршког путовања, пристижу аутомобил „Mercedes“ из *Рајнског злата*, метафорично истичући

Сл. 8. Фестивал у Бајројту – *Прстен Нибелунга: Сумрак богова*

значај немачког капитала у светским финансијским круговима, и караванска приколица која се испред Њујоршке берзе трансформише у лименог бика – симбол Европе, коју је према грчкој митологији завео и отео бог Зевс прерушен у бика (Срејовић, Церановић 2004: 154). Тиме су Денић и Касторф управо показали да је Европа већ одавно заведена моћима капитала слободног тржишта који не познаје границе између Истока и Запада. Комплексан уметнички подухват прожет друштвеном критиком долази у Вагнеровој јубиларној години када светска економска криза достиже врхунац и несагледиве глобалне последице изазване у основи финансијским спекулацијама, али неизвесност се наставља јер улог је велик, сумња остаје… Алберих је међу нама.

> Бринхилда испуњава оно што је било неизбежно: Зигфридов улог оставља свет у пламену. Чисто злато из пепела. Шта долази: ништа ново. (Seibert 2014: 75)

*

Сценографски конструкт Касторфове деконструкције

Јубиларном премијерном поставком тетралогије *Прстен Нибелунга* Рихарда Вагнера на Фестивалу у Бајројту 2013. године, у осебујној режији

Франка Касторфа и кроз сценографско путовање Александра Денића, остварена је вероватно до сада најслојевитија фестивалска интерпретација митолошке приче о Нибелунзима, у којој провејавају мотиви (пост)брехтовског *епског театра* урођени у драматуршки подтекст Хајнера Милера. Касторф је обележио немачко и европско позориште у последњих тридесетак година. Режирао је с обе стране „гвоздене завесе“, био је хваљен, оспораван и забрањиван, а поред бројних награда, критичари престижног часописа *Театар хоће* чак су га пет пута бирали за редитеља године. Његове представе су тешке и комплексне, препуне различитих асоцијација, интертекстуалних веза и интерполација, било да је реч о Шекспиру, Достојевском, Чехову, Брехту или омиљеном Хајнеру Милеру. Жустри критичар комунистичке идеологије и социјализма у време НДР-а, Касторф, након пада Берлинског зида постаје још оштрији противник глобализације и либералног капитализма. Опседнут парадоксима и контрадикторностима, он сматра да уметник увек мора да буде с друге стране барикаде актуелних трендова, било политичких или уметничких. У духу своје *антипротивности* Касторф је режирао и Вагнеров *Прстен* – једно од најзначајнијих дела „свете“ немачке уметности.

У образложењу жирија, поводом доделе годишње награде часописа *Дојче бине* за категорију *изузетан допринос актуелном развоју сценографије*, позоришни критичари су навели да разноврсност приказаних трендова у *Прстену Нибелунга* стоји раме уз раме са традиционалним визуелним вредностима и опулетношћу опере, док критичар Волфганг Беренс (Wolfgang Behrens) истиче да је Касторфу и његовом сценографу Александру Денићу „пошло од руке да митовима Прстена супротставе арсенал митских слика идеологија 20. века и све то без приземног транспоновања један на један“. След идеолошко индоктринираних историјских и политичких догађаја довео је до просторно-временског атрибуирања и структурирања драмске радње као наративног метајезика при чему је „у естетској реконфигурацији сензуалног, ironији дат фундаментални значај“, јер „иронија одбацује обавезујуће налоге и догматска објашњења света“ (Seibert 2014: 77). Истовремено сценографија постаје визуелна повезница експлицитно откривајући драматуршке поруке, јер оно што је Касторфова режија учинила неухватљивим или несхватљивим, Денићева сценографија је показала стварним, „обликујући и материјализујући простор као простор визуелне реализације свега невидљивог и откривеног што стално гради и урушава живот човека и друштва“ (Антешевић 2013: 180). Стога, политичка уметност која упошљава ироничне намере одолеће искушењу да се користити од стране нових идеологија, хијерархија или друштвених утопија (Seibert 2014: 77). Сценографском и драматуршком хетеротопијом *Прстена Нибелунга друго место* постаје означитељ сценске радње, односно скуп места

која замењују апстрактне митске просторе местима која упућују на реални „простор у којем живимо, којим смо заведени да у њега изађемо из себе, у којем се одвија ерозија наших живота, нашег времена и наше историје“, јер „ми не живимо у некој врсти вакуума“ него „унутар једног скупа односа који одређује положаје несводиве једне на друге, апсолутно не надређене“ (Fuko 2005: 31). Улога сценографа је да „визуелно ослобађа текст и причу која стоји иза њега, стварајући свет у коме око види оно што уши не чују“, јер се тако „одјеци текста визуализују путем фрагмената и сећања која одјекују у гледаочевој подсвести, сугеришући, пре него илуструјући речи“ (Hauard 2002: 55).

Позоришни стваралачки рад Франка Касторфа и Александра Денића почива на обостраној екстровертној наративности уметничко-интуитивног и критичко-семантичког израза, што представља јединствен театролошки приступ заснован на сценографском импулсу према коме редитељ развија режију представе. Стога Денићеви сценографски светови не само да ликовно обликују простор и време сценске радње већ и идејно допуњују или усмеравају аспекте режије. У сценографијама за Вагнерову тетралогију прожима се Денићева заљубљеност у детаље и богата материјализација сценографске архитектуре, ретко заступљених у том обиму на позоришној сцени. Сценографови захтеви у дизајну светла утицали су на карактеристично сценско осветљење блиско филмској естетици, односно тежило се избегавању директног осветљења, примењујући тако интерно тј. ангажовано светло и светлосне изворе у оквиру сценографских структура. Ако се архитектура може тумачити као „својеврсна сцена у функцији измењеног и трансформисаног јавног театра, у сложеним системима јавних церемонија“ (Ignjatović 2003: 34), онда се Денићева сценографска архитектура треба посматрати као конструкт сложених семантичких наратива[23] историјских и културолошких идентификација од којих су саздане драматуршка интерпретација и деконструкција. Моћ сценског простора испољава се у преображавању свега што у њега уђе или што се у њему налази: и најмањи предмет и најмањи шум, и најслабије осветљење на позорници постају *догађај* и *значење* за гледаоца који се и сам пре-

[23] „Постмодернистичка нарација первертира доступне језике актуелности и пројекције историјских нарација реторички потенцирајући њихову артифицијелност, грубе шавове спајања, прошивене бодове обрта и немотивисано кретање“, више о нарацији у постмодерном драмском тексту вид. у Šuvaković 2001: 103–104: „Два су одређења наративног: наративна структура која је представа догађаја у језику и одређује се као референцијални (миметички) дискурс који евоцира искуствени универзум просторно-временских догађаја у којима учествују предмети и бића, и наративна структура која је условљена приповедним стваралачким или продуктивним механизмима говора (усмена приповест мита), писма (запис мита, приче, новеле, романа, драме), слике (визуелна нарација сликарства и фотографије) и интермедијалних релација говора, писма, слике и моделованог догађаја (театар, филм, видео, телевизија).“

ображава обузет дејством сценског простора (Misailović 1988: 428). С аспекта организације сценског простора и сценографског обликовања, Денић је кроз четири комплексне сценографије постигао различите просторне и функционалне односе праћене сценском радњом, доводећи увек до новог просторно-драматуршког и просторно-ликовног изричаја. У опери *Рајнско злато* сценографију чине средишња архитектонска форма пумпе и мотела, и припадајући вишестрано-ангажовани простор около, док је у *Валкири* акценат на архитектонском обликовању нафтног торња, који у својој трансформативности постаје доминантан сценски простор. Ове целовите и вишестрано дејствујуће структуре бивају замењене двостраним сценографско различитим композицијама у опери *Зигфрид*, са просторима испред који представљају основни сценски простор укључен у режијски концепт ротирања и обостраног сагледавања. Кроз тростану сценографску композицију наглашене вертикалности, сценограф је у последњој опери, *Сумрак богова*, приказао три различите атмосфере и одвојене просторне целине испред којих се углавном дешава сценска радња, при чему се у груписаној структури реалне архитектонске размере огледа њихова ликовност и међусобна функционалност. Денићеве сценографије за *Прстен Нибелунга* у основи почивају на традиционалном приступу према сценском простору, заснованом на средишњим, у овом случају ротирајућим, архитектонско-ситуационим композицијама, реалистичком сценографском обликовању и материјализацији. Али идејним утемељењем и семантичком позадином те просторно-конструктивним решењима, сценографије превазилазе ликовни аспект *декора*, јер управо „савремена позоришна архитектура треба да остварује *мултиформне сценске просторе*, који се трансформишу према захтевима слободних драматуршких визија и остварења“ (Misailović 1988: 429). Технолошке иновације мењају и значајно унапређују визуелни аспект позоришта, истиче Александар Денић, али само у случајевима где не служе прикривању недостатка идеја.

> Вагнер је половину свог живота веровао у *револуцију* […] тражио је револуцију у рунама мита, веровао је да је у Зигфриду нашао типичног револуционара. „Одакле потиче све зло света?“ питао се Вагнер. „Од старих уговора“ […] немачки речено: од обичаја, закона, морала, институција […] „Како уклонити то зло из света?“ Објављујући рат „уговорима“. (Ниче 1988: 13)

Прстеном Нибелунга премијерно приказаним у Бајројту 2013. године дато је једно ново тумачење Вагнерове тетралогије, посебно у погледу сценографије која је постала основно обележје ове продукције. Режијски модификујући митолошку тематику либрета, измештену у потпуно нове

просторно-временске и визуелне оквире, редитељ и сценограф су кроз комплексну инсценацију *Прстена* приказали највећу глобалну похлепу XX века, прожету револуционарном борбом против друштвене и моралне алијенације. Управо та борба означава „неизвесност, неверицу и стално преиспитивање – укључујући и оно сопствених снова и идеала […], тражећи потенцијал за стварање нових могућности које теже ка визији бољег друштва“ (Seibert 2014: 77). Вагнер – геније немирна духа и неуравнотежених животних схватања, човек који је бежао преко пола Европе јер није могао платити лакомислено нагомилане дугове, који је стајао на барикадама Дрездена и дружио се с Бакуњином, ватрени заљубљеник који је преотео жену пријатељу и најближем сараднику, уметник који је новчано упропаштавао лудог владара да би остварио свој сан (Barbieri 2013), „*заокружио* је своју понуду слушаоцима/гледаоцима, предлажући им не само начине на који би требало да интерпретирају његову уметност него и начин на који би требало да доживљавају музичке драме“ као „својеврсну уметничку литургију“ (Jeremić-Molnar 2007: 212), конструишући „реалност једног у бити девијантног *симболичког универзума*, реалност која је имала претензије да замени постојећу реалност свакодневног живота и прерасте у ултимативну *истинску* реалност (2007: 206), најпре слушалаца/гледалаца Бајројтског позоришта, потом свих Немаца, а напослетку и свих житеља света“ (2007: 212).

> Огромни, може се рећи планетарни успех на који је ова уметност ипак наишла у грађанском свету, код интернационалне буржоазије, захваљујући извесним чулима, нервозним и интелектуалним дражима које јој је пружала, трагикомичан је парадокс, и због тога не треба да заборавимо да је она намењена сасвим другој публици и да се социјално-морално, поврх свега капиталистичко-грађанског поретка, усмерава према свету људског братства, ослобођеном од лудила силе и од владавине новца, заснованом на правичности и љубави (Мah 1952: 118).

Вагнеров уметнички подухват чинило је специфичним то што публика није требало да се „уживи“ у било какву, већу „истинску“, „идеалну“ реалност, која је била карактеристична за митско правреме и која је антиципирала регенерисани свет будућности (Jeremić-Molnar 2007: 215). Иако публика Бајротског позоришта никада у потпуности није постала хомогена и препуштена *универзалној* реалности, а њена структура и очекивања углавном усмерена Вагнеровом оперском обрасцу и митском симболичком универзуму, такође наведеном и у статуту Бајротских свечаности, она је посебно данас регрутована из редова управо оног капиталистичког поретка коме се и сам Вагнер супротстављао, тежећи социјалним вредностима народне заједнице. Уместо *идеалне* реалности пропагиране

у Бајротском позоришту – храму, Касторф и Денић су новом поставком *Прстена* на сцену изнели реалност свакодневног живота, могло би се рећи сурову реалност, јер позориште данас је „драматично издање драматичног света у малом, али не као његово опонашање, већ као колективно субјективна транспозиција одређеног става према егзистенцији и предметном свету који на тај начин посредно улази у драмску ситуацију“ (Miletić 1973: 81). Касторфова драматуршка ситуација и Денићева комплексна визуелна семантика конструишу реалност *sui generis* Вагнеровим социјалним тежњама и *народском* језику, те уз промењену структуру публике и данашњи друштвени контекст превазилазе „романтично-басновиту раван“ (Ман 1952: 116), прелазећи у друштвенополитички наратив којим се истиче сфера реалних људских односа а не идеалитета бољег света будућности одавно већ надвладаног моћима капитала и новца. Допринос новог приступа огледа се у „међуодносима и информацијама које су изван програмираног, и драмским тензијама које бесконачно мултиплицирају могућности асоцијативног споразумевања и препознавања“ (Miletić 1973: 82). Сценографски итинерери Денићевог *Небелуншкоī* путовања, базирани на опсежном геоисторијском истраживању, истакли су у први план интерпретативно-семантичку сценографију као водиљу сценске ситуације, указавши при томе на могућности интертекстуалног и асоцијативног тумачења Вагнеровог оперског стваралаштва.

Фотографије сценографија Прстена Нибелунга *са Фестивала у Бајројту 2013. године уступљене су љубазношћу Александра Денића.*

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Антешевић, Небојша. „Епистемологија сценографије у позоришту данас.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 49 (2013): 169–194.

Вагнер, Рихард. *Опера и драма*. Београд: Opera & Theatre Madlenianum, 2003.

Грба, Недељко. *Бисери оперске ризнице*. Београд: Opera & Theatre Madlenianum, 2006.

Ман, Томас. *Стваралаци и дела*. Нови Сад: Матица српска, 1952.

Срејовић, Драгослав, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1987.

Цакић, Срђан. „Асоцијативно у сценографији.“ *Наше стварање: часопис за књижевност, уметност и културу* год. L, бр. 1–2 (2003): 98–102.

Balayev, Sardar. *Oil of the Country of Eternal Fire*. Baku: Azernashr Publishing House, 1969.

Barbieri, Marija. „Wagner i Prsten Nibelunga. (Richard Wagner, u povodu 200. godišnjice rođenja – 2. dio)“ <www.klasika.hr, objavljeno 22. aprila 2013. http://klasika.hr/index.php?p=article&id=1742> 31. 01. 2015.

Deathridge, John. *Wagner's Alter Ego*. London: The Decca Record Company, 1994.

Donington, Robert. *Wagner's Ring and its Symbols*. London: Faber Paperbacks, 1979.

Fuko, Mišel. „Druga mesta.“ U: Milenković, Pavle, Dušan Marinković (ur.). *Mišel Fuko: 1926–1984–2004: Hrestomatija*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005: 29–36.
Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner – His Life, His Work, His Century*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
Gutman, Robert W. *Wagner: The Man, His Mind and His Music*. Orlando: Harvest Books, 1990.
Hartford, Robert. *Bayreuth: The Early Years. An account of the Early Decades of the Wagner Festival as seen by the Celebrated Visitors & Participants*. London: Victor Gollancz, 1980.
Hoogenboom, Marijke, Alexander Karschnia (Ed.). *Na(ar) het Theater – after theatre?* Amsterdam: Amsterdam School of the Arts, 2007.
Hauard, Pamela. *Šta je scenografija?*. Beograd: Clio, 2002.
Ignjatović, A. „Arhitektura kao diskurs.“ *DaNS: časopis društva arhitekata Novog Sada* br. 45 (2004): 34.
Jeremić-Molnar, Dragana. „Muzika kao sredstvo konstruisanja realnosti na primeru Bajrojtskog pozorišta Riharda Vagnera.“ *Sociologija* vol. XLIX, br. 3 (2007): 205–221.
Jeremić-Molnar, Dragana. *Rihard Vagner kao konstruktor „istinske“ realnosti. Projekat regeneracije kroz Bajrojtske svečanosti*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
Kiesel, Markus (Ed.). *Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth / The Richard Wagner Festival Theatre Bayreuth*. Köln: Nettpress, 2007.
Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London – New York: Routledge, 2006.
Miletić, Gojko. *Pozorište i društvo*. Beograd: BIGZ, 1973.
Millington, Barry. „Der Ring des Nibelungen: conception and interpretation.“ In: Grey, Thomas S. (Ed.). *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008: 74–84.
Millington, Barry (ed.). *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*. London: Thames and Hudson, 2001.
Misailović, Milenko. „Problemi i dostignuća savremene scenografije i kostimografije.“ *Scena: časopis za pozorišnu umetnost* knj. 2, br. 4–5 (jul–oktobar 1981): 39–44.
Misailović, Milenko. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje: NIŠRO „Dnevnik“, 1988.
Newman, Ernest. *The Life of Richard Wagner* (4 Vols). Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
Niče, Fridrih. *Slučaj Vagner*. Beograd: Grafos, 1988.
Novak, Jelena. *Opera u doba medija*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
Olivier, Philippe. *Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute*. Mainz: Schott, 2007.
Seibert, Patric. *Programmheft 3 / 2014 Der Bayreuther Festspiele "Der Ring das Nibelungen"*. Bayreuther: Bayreuther Festspiele GmbH.
Spotts, Frederic. *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. New Haven – London: Yale University Press, 1994.
Šuvaković, Miško. *Filozofske igračke teatra*. Rukopis knjige Paragrami tela/figure. Beograd: Centar za novo pozorište i igru, 2001.

Интервју: Аутор је са ванредним професором Александром Денићем водио интервју 24. јануара 2015.

Nebojša Antešević

SCENOGRAPHIC ITINERARY OF *THE RING OF THE NIBELUNG*: TEXAS – NEW YORK *VIA* BAKU – BERLIN

Summary

This paper explores the scenographic project of Serbian set designer Aleksandar Denić for opera tetralogy "The Ring of the Nibelung" by Richard Wagner, directed by the controversial German director of *postdramatic* theater – Frank Castorf, premiered at the *Bayreuth Festival* in 2013, for the two hundredth anniversary of the composer's birth. Festival in Bayreuth has become one of the most important opera world events, a place that gathers the most eminent theater and opera artists around Wagner's music, with the intention of remembrance of Wagner's opera heritage, but also inevitably to find new possibilities for artistic and theatrical interpretation.With the new postmodern and postdramatic interpretation of Wagner's *Nibelungen saga*, the deepest part of the history of European music, Castorf and Denić had created one of the most complex staging of the *Ring*, interspersed with the deconstruction of dramatic action and realism of stage architecture with a pronounced socio-ideological metaphor.

Director and set designer have experimentally approached Wagner's concept of music drama, with the drama of the opera thriller and scenographic atmosphere of the film character, they have united the theme of mythological stories in a unique journey through the geo-political history of the 20th century, based on ideological and globalizing influences of communism and neoliberal capitalism. The dramaturgical interpretation of the *Ring* is based on the idea that gold is black today, that is, it is *oil*. In the maelstrom of conflicting social values the profit is the connecting link between East and West, different ideologies and cultural patterns that go beyond the mythical which is an idealized representation of genuine national history and culture. The theme of the drama (opera) action is recognized on a global level, so that oil, as semantic *light motive*, becomes the connecting link between mythological stories, different ideological constellations and historical premise of the 20th century.

Directorial concept of conveying abstract themes of Norse mythology in contemporary historical and social context enabled the scenographer to detect numerous themes of social reality and its transfer to the scenic area of highlighted semantics and visual experience. Theatrical creative work of Frank Castorf and Aleksandar Denić is based on their maximal engagement of artistic-intuitive and critical-semantic expressions, unified in a unique theatrical approach, which is based on scenographic pulse on which the director based stage space and directing plays. Denić's scenographic architecture should be seen as a construct of complex semantic narrative of historical and cultural identification, from which it has made dramaturgical interpretation and deconstruction. At the same time, scenography becomes a visual link that explicitly reveals the dramatic messages, because what in Castorf's direction has done as elusive or incomprehensible, Denić's scenographies showed as a real.

Key words: Bayreuth Festival, Richard Wagner, The Ring of the Nibelung, opera, theater, Aleksandar Denić, scenography, semantics of set design.

ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА

ДАВОРИН ЈЕНКО (1835–1914)
100 година од смрти и 180 година од рођења

ТИХОМИР ОСТОЈИЋ
150 година од рођења

ИСИДОР БАЈИЋ
100 година од смрти

UDC 78.071.1:929 Jenko D.

ЈЕЛИЦА СТЕВАНОВИЋ
Народно позориште, Београд
jelica.stev@gmail.com

СЛОВЕНАЦ – УТЕМЕЉИТЕЉ СРПСКЕ СЦЕНСКЕ МУЗИКЕ
поводом двоструког јубилеја Даворина Јенка: 100 година од смрти (1914) и 180 година од рођења (1835)

САЖЕТЕК: Даворин Јенко је у Народном позоришту у Београду од 1870. до 1902. обављао пионирски посао у успостављању и унапређивању сценске музике – у продукционом и репродукционом смислу: дириговао је, учио глумце певању, био корепетитор, али и компоновао музику за невероватно велики број представа (према неким проучавањима, за близу сто драмских као и за неке музичке, међу којима је и прва српска оперета – *Врачара*). Највеће домете је постигао у композицијама инспирисаним српском народном музиком, од којих неке и данас живе, а најпознатија је свакако завршна хорска нумера из представе *Маркова сабља* (1872), *Боже правде*, која је десет година после премијере постала а уз дужу паузу и до данас остала – државна химна Србије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Народно позориште у Београду, сценска музика, капелник, композитор, химна.

Јенко у историји српске музике

Даворин Јенко припада оним малобројним уметницима и културним посленицима у нас који су уживали неподељене симпатије и признање савременика, и који су у потоњим деценијама убирали све већа признања и чије су историјске заслуге и данас неприкосновене. Још за живота је имао прилику да чита: „он је толико урадио да ће, и без тога што је ушао у Академију, бити бесмртан. У историји музичке уметности код нас његово ће име бити забележено на првом месту“.[1] Колега и савременик, композитор Петар Коњовић, касније бележи: „Јенко је допринео највише, и то треба да се нагласи, да се уметничка музика у Срба толико популарише

[1] Аноним, *Позоришни лист*, година прва, бр. 2, Београд, 18. јануар 1901.

и дође до толиког утицаја. Словенац, са израженим осећањем форме и симетрије, он се уноси и толико срођује с егзотичним елементима српске мелодике, да из тога комешања настају – у великом броју његових зборова и позоришне музике – музикални типови, од којих многи и данас чувају своју свежину“, и карактерише Јенка „као једног од највећих композитора словенског југа, у старијој нашој генерацији“.[2] О стогодишњици Јенковог рођења, музиколог и музички критичар Милоје Милојевић констатује: „ми морамо рећи да је наша југословенска музичка култура, а нарочито музичка култура код Срба много дужна Даворину Јенку. Он [...] је био таленат, и ишао је одређеним путем кроз свој род, са искреном песмом на уснама, топлом, патриотски раздраганом, понекад и на неки начин и драматично понесеном, и своју песму је умео да оствари, својом скромном али чистом техником, и да је пренесе у срце безбројних певача свога рода“.[3] У монографији посвећеној овом великом ствараоцу, Драготин Цветко закључује: „Jenko je tokom poslednjih decenija 19 stoleća nesumnjivo bio najpoznatiji i najplodniji kompozitor pozorišne muzike kod Srba [...] Jenkove su zasluge za razvoj srpske pozorišne muzike izistinski tolike da bez njega ne možemo zamisliti pojavu srpske operske produkcije krajem 19 i početkom 20 stoleća, a verovatno je bez njega ne bi ni bilo u pomenuto doba. Ništa manji značaj nema ni njegovo stvaralaštvo u tom pogledu za razvoj srpske pozorišne reprodukcije“.[4] У новије време театролог Боривоје Стојковић пише: „Njegov najobimniji i najznačajniji rad je u oblasti scenske muzike i tu je nesporno najviše stvorio u istoriji srpskog pozorišta [...] Jenko je kao jedan od najznačajnijih tvoraca srpske scenske muzike u isto vreme i njen ambiciozni reformator, jer je često i inventivno obrađivao narodne motive [...] Jenko je svojim kompozicijama i muzičkim aranžmanima mnogo pomogao da se pozorište kao nova umetnička ustanova približi i nametne sigurnije i široj publici i samim tim i tako deluje vaspitno na razvijanje i kultivisanje ukusa za muziku“.[5] А *Српски биографски речник* за композитора и диригента Даворина Јенка наводи да је „утемељивач српске сценске музике и један од најплоднијих аутора популарних комада са певањем. Написао је музику за око деведесет драмских комада домаћих и страних аутора [...] у позоришној и оркестарској музици поставио је основе српског националног стила [...] као композитор, диригент и педагог одиграо је пресудну улогу у настанку музичког професионализма у Србији“.[6]

---

[2] Петар Коњовић, *Музика у Срба*, Личности, Загреб, 1919, 128.

[3] Милоје Милојевић, „Интимни лик Даворина Јенка“, *Звук*, 8–9, Београд, 1935, 291.

[4] Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba*, SANU, Posebna izdanja, knjiga CCI, Muzikološki institut, knjiga 4, Beograd, 1952.

[5] Borivoje Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, MPUS, Beograd, 1979, 286.

[6] А. Васић у: *Српски биографски речник*, књ. 4 (главни уредник Чедомир Попов), Матица српска, Нови Сад, 2009.

И остали музички и позоришни стручњаци и стваралоци некада и сада слично мисле и пишу о Даворину Јенку.

Долазак у Народно позориште

Народно позориште у Београду је основано 1868, три године по доласку Даворина Јенка у овај град, тада још увек под турском влашћу. Непосредно по предаји кључева српској управи, формира се и стални ансамбл тек основаног националног театра, почињу ужурбани радови на градњи позоришног здања, а представе се дају у адаптираној сали гостионице „Код енглеске краљице“ (прва представа је била *Ђурађ Бранковић* Кароља Оберњака, 22. новембра 1868. по новом календару). Већ 30. октобра 1869. подиже се завеса модерно опремљене сцене (прва представа је била „слика из народног живота“ Ђорђа Малетића, *Посмртна слава кнеза Михаила*). У недостатку школованог кадра, млади театар се у великој мери ослања на уметнике и друге позоришне стручњаке из околних земаља, превасходно из истог или сродног говорног подручја, те на талентоване и доказане путујуће глумце и аматере.

Иако основано као драмски театар, Народно позориште од самих почетака развија тесну везу са музичком уметношћу. Инструментална и вокална музика су биле саставни део многих представа, а обичај је био и да се поједине нумере изводе публици пре почетка представе и између чинова, односно између два или три краћа комада који су играни као целовечерњи програм. У тим приликама понекад су извођене увертире и други одломци из популарних оперских и оперетских партитура. Као одговор на велику потребу за сталним капелником и *spiritus movens*-ом потоње такозване „музичке гране“ Народног позоришта у Београду,[7] убрзо стиже Словенац, раније приспео најпре у Панчево, где је на препоруку директора Бечког конзерваторијума дошао за диригента тамошњег певачког друштва (1863–1865), а потом се преселио преко Дунава да би преузео функцију диригента Београдског певачког друштва по смрти Корнелија Станковића (1865–1869).[8] Према истраживањима Слободана Турлакова, београдска публика се са Јенковом музиком срела раније, на концерту који је Београдско певачко друштво извело у Капетан Мишином здању, а у чијем програму је била и Јенкова композиција *Напред* која је на захтев публике и поновљена (8. март 1864). Уследила су извођења у склопу концертних програма његових дела: *Сабљо моја, димискијо* (1865), *Нек душман види* и *Међу браћом* (1866), *На мору* (1869), *Вабило* (1870)[9]...

---

[7] Пре њега, овај посао је са трупом у оснивању обављао Драгутин Реш.

[8] А. Васић, *Нав. дело*.

[9] Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*, МПУС, Београд, 1994, 13–14.

После краћих студија инструментације у Прагу, Јенко на самом крају 1870. ступа у ангажман као капелник Народног позоришта у Београду и на том месту остаје до одласка у пензију, 1902. Драматург и вршилац дужности управника Јован Ђорђевић и Даворин Јенко 18. децембра 1870. потписују уговор у име Позоришног одбора и уметника који се обавезује да ће вршити: „у народноме позоришту дужности учитеља и управитеља певачког, како кад позоришна потреба буде захтевала“, за шта ће добијати „годишњу плату од 250 [...] талира, рачунећи дукат у 60 гр. ч.“ Уговор важи од дана потписивања до 1. јануара 1872, с тим да му се године службе рачунају од 1. јануара 1871. Како стоји у напомени, Јенко поставља услов да му се од 1. новембра 1871. повећа плата.[10] Од тада, па све до одласка у пензију 1902, Јенко је педагог, корепетитор и диригент, али и композитор великог броја музичких дела која су извођена између чинова, као и аутентичне сценске музике за многе представе, нарочито за тада веома популарне „комаде с певањем“.

У Народном позоришту Јенко се пре свега сусреће са кадровским проблемима – на располагању су му, што се вокалних снага тиче, малобројни природно надарени али музички сасвим необразовани глумци које је морао користити као соло певаче у представама, али и као испомоћ такође малобројним члановима хора, углавном из Српског певачког друштва и исто тако нешколованим. Слична ситуација је била и са инструменталистима: позоришни оркестар је бројао 12 чланова, углавном дувача, махом самоуких, од којих многи нису ни познавали ноте. А убрзо је Позориште остало и без њих... Како би се стекла слика о тешкоћама са којима се Јенко свакодневно борио, овоме треба додати и да су се у то доба (величином града и малобројношћу публике диктиране) хиперпродукције, премијере спремале са свега неколико проба.

Борба за позоришни оркестар

Једна од највећих Јенкових борби током свих 30 година проведених у Народном позоришту била је она за формирање и одбрану посебног позоришног оркестра. Како наводи Светислав Шумаревић, „Од почетка па за дуже времена позориште је имало око 12 мушких и 10 женских чланова; једног капелника [...] и дванаест свирача“.[11] Међутим, касније током првих деценија рада, Позориште је у више наврата, одлуком надлежног министарства, било принуђено да за своје потребе користи војни оркестар. То је било можда нешто јефтиније али свакако веома непрактично и недовољно

[10] Документ се чува у фонду Музеја позоришне уметности Србије (МПУС), АД 35-1.

[11] Светислав Шумаревић, *Позориште код Срба*, Луча, библиотека Задруге професионалног друштва, 1939, 373.

квалитетно, будући да сцена захтева другачији инструментални састав, а често се догађало и да услед службених или приватних обавеза музичара Позориште у последњем моменту мора да мења репертоар. Јенко се сваки пут свим силама борио против употребе војних музичара, о чему сведочи и документ од 8. новембра 1891. у којем управник Милорад Шапчанин објашњава министру како је 1883. Министарство војске покушало да распусти позоришни оркестар и наметне свој, али је „позоришни капелник и композитор из ранијих година знао да су велике, често несавладиве тегобе са Војном музиком, то је за онда предлог о Војној музици одгођен“.[12] Услед материјалних тешкоћа, Позориште је ипак било принуђено да овај корак начини крајем 1886, али је „Управа с Војним оркестром била задовољна само прве године. После су настале сметње за сметњом. Без споразума с Позоришном управом војна је власт почела располагати Војном музиком без обзира на њезине обавезе у Позоришту“, услед чега су у репертоару популарни комади с певањем често мењани представама које су привлачиле мање публике – на штету позоришне благајне. Касније је „Војни оркестар почео и сувише често изостајати и слати десетак неискусне деце да дувају у металне инструменте маршеве и полке на општи смеј и деградацију правог позива Позоришнога оркестра“, те им је управа забранила долазак. Представе су извођене без музике а уговорне обавезе према музичарима и даље су редовно исплаћиване (чак и док Позориште није радило, 1889).[13]

Од онда трају Јенкови напори да се поново оснује позоришни оркестар, у шта је најпре требало убедити управу ове куће. У овоме је успео тек крајем 1890, када му Шапчанин дописом од 12. децембра саопштава како је управа одлучила „да успостави свој, засебан оркестар“ и захтева да у року од 6 дана достави мишљење како да се то спроведе у дело. Шапчанин му поставља питања: „1) Колики би био број свирача? 2) Колико сталних, колико под хонорар? 3) Колико би се морало платити сталним, колико хонорарним и 4) За које би се време овај оркестар могао саставити и почети радити?“ Седам дана касније, Јенко доставља управи штуре али врло конкретне одговоре: „За позоришни цивилни оркестар треба 16 свирала“ и наводи: по 1 флаута, тимпани, виола, позауна[14], чело и контрабас, а по 2 кларинета, гоча, трубе, прве и друге виолине. Половину чине инструменталисти прве класе са по 80 динара прихода, док 8 чланова друге класе треба да прима по 70 динара (укупно 1200) и закључује: „Ови свирачи би могли одма одпочети да свирају у позоришту“.[15] Ипак, више власти нису

[12] Архив Србије (АС), МПс, Ф XIV – 50/96.
[13] Исто.
[14] Тромбон.
[15] Документи у фонду Музеја позоришне уметности Србије, АД 10.

дозволиле овај преко потребан захват. Уследило је поменуто Шапчаниново писмо од 8. новембра 1891. којим извештава министра да је Позориште принуђено да престане са праксом извођења музичких нумера пре представа и у паузама чинова – коју је публика од првог дана усвојила, на коју се навикла и недостатак које ће је можда одбити од театра. Јенкова борба се наставља све до 1895, када Позориште поново добија свој оркестар – али накратко: уочи Нове 1900. године војни оркестар расписује аудицију за нове чланове и већина музичара из Позоришта одлази у састав новог, већег војног оркестра. Управник Бранислав Нушић (1900–1902) је приморан да одмах по именовању склапа нови уговор са војним музичарима, а Јенко одлази у пензију не дочекавши коначно решење овог великог проблема.

Јенкова сценска музика[16]

О броју представа за које је Јенко компоновао музику истраживачи наводе податке који варирају од 50-ак до скоро 100. У *Репертоару Народног позоришта* Саве Цветковића постоје 43 наслова са Јенковом музиком, *Репертоар* Живојина Петровића наводи 124 наслова за које везује Јенково име (али међу њима су и 24 представе у којима Јенко учествује само као диригент а неколико наслова се понавља услед обнова), Гаврило Ковијанић у књизи *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*. наводи да је Јенко аутор музике за око 90 представа, а овај податак понављају многи потоњи аутори радова о Даворину Јенку, међу којима је и Драготин Цветко, мада се у попису који даје на крају књиге налазе 82 наслова.[17] Имајући у виду да је архива Народног позоришта страдала у оба светска рата, као и пословичну небригу српског народа према сопственој историји, прецизан број ових представа вероватно никада нећемо установити. Извесно је, међутим, да је Јенко наш најплоднији позоришни композитор свог времена а можда и свих времена.

О Јенковом компоновању за Народно позориште детаљно говори Драготин Цветко, па ће овде бити поменуто само неколико најзначајнијих представа за које је Јенко компоновао музику – која је у неким случајевима надмашивала драмски предложак и повремено бивала заслужна за популарност и дуговекост саме представе.

---

[16] Ако није другачије наглашено, у овом поглављу су статистички подаци наведени према: др Живојин Петровић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914 – јубиларно издање поводом 125-годишњице оснивања Народног позоришта у Београду (1886–1993)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1993.

[17] Sava Cvetković, *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965 – prilog proslavi stogodišnjice Narodnog pozorišta u Beogradu*, Muzej pozorišne umetnosti SRS, Beograd, 1966; Ж. Петровић, *Репертоар Народног позоришта…*; др Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*, Архив Србије, Београд, 1971; Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko i njegovo doba*, SANU, Posebna izdanja, knjiga CCI, Muzikološki institut, knjiga 4, Beograd, 1952.

Међу њима истакнуто место припада „слици из сеоског живота у пет чинова, с певањем“, једном од прототипова ондашњих „комада с певањем“ – *Ђидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака. За песме у овом комаду Драготин Цветко констатује да је ту Јенко „više nego igde u svojoj dotadašnjoj muzici, oslonjenoj na folklornu motiviku [...] bio najsrpskiji i najstvarnije pokazao koliko je već srastao sa svojom srpskom sredinom“.[18] И Ана Матовић тврди да је у музици за овај комад Јенко достигао „један од врхунаца свог стваралаштва, пре свега у односу према народној музичкој традицији“.[19] Он је ту, обрађујући аутентичне народне сеоске песме из Мачве, „просто фасцинантно уронио у саму бит ових песама и својом инвентивношћу изнео на површину сву њихову свежину, животност, духовитост и љупкост, оне су веома брзо освојиле целу Србију. [...] Посебно је мајсторски решио проблем оркестрације, с обзиром на мали инструментални апарат којим је располагао [...] упркос својој једноставности, његов оркестар звучи пуно и здраво, чиме је музика из *Ђида* пленила слушаоце генерацијама и изборила своје историјско место у историји не само позоришне него и инструменталне музике у Србији“.[20] Премијера је била 7. VI 1892. у режији глумца Ђуре Рајковића, а до 1913. је, у више поставки, одиграна чак 82 пута.

Изузетно вредним и преданим радом, Јенко је успео да свега десетак година по доласку у музички неук глумачки ансамбл, са надареним глумцима које је сам обучавао, постави прву домаћу оперету, чији је и аутор. Била је то „чаробна оперета у три чина“ *Врачара*, чија премијера је изведена 21. октобра 1882. Роксанда Пејовић бележи да је у то време, услед недостатка квалитетних интерпретатора, било немогуће компоновати „технички експонирана дела“, али је Јенко упркос томе, упркос чињеници да је критика била веома неблагонаклона према жанру оперете и „упркос неприпремљености ансамбла за музичке подухвате“, успео да постави своју *Врачару*. Према њеним проучавањима, „Милева Рашић Радуловић је природно и вешто глумила и певала, откривајући циганске карактерне црте главног лика“, Светислав Динуловић није имао довољно јак глас за певача, али је зато Раја Павловић заносним певањем „очарао публику“ у улози младог бољара.[21] Грол бележи: „Својим топлим баритоном, и дикцијом с кристалним самогласницима и чистим нагласком Шумадинца

---

[18] D. Cvetko, *Davorin Jenko…*, 128.

[19] Ана Матовић, *Улога Даворина Јенка у формирању српског националног музичког позоришта*, у зборнику: *125 година Народног позоришта у Београду – Научни скуп поводом јубилеја најстаријег београдског театра (1686–1993)*, Научни скупови, књ. LXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, САНУ, Београд, 1997, 353.

[20] Исто, 354

[21] Роксанда Пејовић, *Опера и Балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)* – скрипта Факултета музичке уметности, Београд, 1996, 40–41.

испод Букуље, Раја Павловић начинио је у своје доба популарном народну мелодију“. Додајући да су се Јенко и други композитори ослањали на овог глумца-певача нарочито кад је требало „проверавати верзије народних мотива“, Грол констатује да је успех народних комада с певањем добрим делом био заслуга и овог „расног народног певача“.[22] Музички образован критичар Милан Јовановић Морски бележи: „Г. Јенко је у том делу опробао свој композиторски дар за веће музикалне творевине, и успео је да нас увери како је у инструментацији исто тако ‘код куће’ као и у вокалној композицији. Мелодије су његове махом лепе; ако се не могаху уздићи до снажног музичког ефекта, узрок томе не лежи у композицији, него у слабачком оркестру или – речено јасније – у недовољним инструментима... Особито је леп и по музикалној вредности кор Цигана... На њему се најбоље могаше опазити како је музикалан дух ухватио корена у особљу наше позорнице и како се тај дух брижљиво гаји“. Морски закључује: „Наш Јенко је мајстор у својој вештини, и ја бих му од срца пожелео да нађе веште либретисте за оперу, као што је нашао песника за своје лепе песме“.[23] *Врачара* је од 1882. до 1911. изведена 48 пута.

Музика за историјску драму *Прибислав и Божана* је сасвим другачијег кова – Цветко је чак пореди са „romantičnom operom Veberovog tipa“ и констатује како је само корак дели од титуле прве српске опере. Да то у потпуности оствари, композитора су вероватно омели ниски домети наше тадашње сценске музике у репродуктивном смислу, али Јенкова музика за овај комад ипак „predstavlja važan elemenat u razvitku srpske pozorišne muzike, kao što je predstavljala i najveći Jenkov stvaralački domet“.[24] Остало је забележено да је композитор за премијеру која је била 26. фебруара 1894. хорове, који су били „снажан и опсежан чинилац“, припремао неколико месеци[25] а извесно је да није мање пажње посветио ни солистима и оркестру.

О популарности Јенкове музике и комада у којима је извођена, сведочи и чињеница да су често приказивани као кориснице и о свечаним приликама као што су јубилеји појединих истакнутих уметника Народног позоришта, али и поводом значајнијих позоришних па и државних догађаја. Тако је, рецимо, премијером *Врачаре* прослављено проглашење Краљевине Србије,[26] а *Ђидо* је игран на прослави 25-годишњице зграде Народног позоришта, у част важних државних гостију и поводом конгре-

---

[22] Милан Грол, *Из позоришта преткумановске Србије – Сиомени савременика о илумачким генерацијама преткумановске Србије*, (друго, проширено издање, приредио Зоран Т. Јовановић), Народно позориште у Београду, Београд, 2004, 193.

[23] Милан Јовановић-Морски, „Отаџбина“, 1887.

[24] D. Cvetko, *Davorin Jenko*..., 132.

[25] *Српске новине*, 1894, бр. 34, 155.

[26] D. Cvetko, *Davorin Jenko*..., 123.

са.[27] Јенко је за прославу 30-годишњице Народног позоришта компоновао увертиру *Александар* (премијером ове увертире којом је он и дириговао, прослава је отворена 8. новембра 1899; следећег дана је у оквиру програма изведена и његова увертира *Косово*, такође под његовом управом).[28] Јенко је писао и музику за комад *Смрт Периклова* који је 12. маја 1901. игран у оквиру програма посвећеног песнику Војиславу Илићу, *Војислављево вече* (уз пролог *Песник* и први (сачувани) чин Војислављеве историјске трагедије *Радослав*),[29] а *Ивкова слава* је играна и на дан сахране Стевана Сремца, 15. августа 1906.

Будући да их је публика радо прихватала, представе са Јенковом музиком су готово по правилу биране и за у то време изузетно ретка гостовања ансамбла Народног позоришта. Тако је *Звонар Богородичине цркве* имао два извођења у Шапцу 1877, у истом граду је 1880. два пута одиграна представа *Растикућа*, *Врачара* је гостовала у Крагујевцу 1905, *Ђидо* је 27. октобра 1909. игран у Скопљу (то је било друго инострано гостовање Народног позоришта[30]) и на повратку у Лесковцу, а 1912. у Софији; *Ивкова слава* је 1900. изведена у летњиковцу краља Александра I у Смедереву, у част рођења краљице Драге, а 1906. и у Крагујевцу.

У то доба оскудице у квалитетним драмским текстовима, Јенкова музика је често надмашивала предложак и, како тврди Цветко, „sigurno je da su se neki od tih komada održali na pozornici baš zbog Jenkove muzike“.[31] И то није био случај само са домаћим комадима за које се Јенко инспирисао српском музиком, већ и са многим делима светске драмске литературе. Живојин Петровић наводи да је, рецимо, комедија *Французи у Кини* „до 1907, захваљујући музици Д. Јенка, приказана двадесет пута“[32], а у ту категорију свакако спада и комедија *Доктор Окс* која је, према Цветку, друга Јенкова оперета са чак 14 музичких нумера које су учиниле да се ова представа приказује све до „početka opere“[33].

Треба поменути и да је за неке представе, као што су *Фигарова женидба* и *Севиљски берберин* (које су игране као драмске представе са певањем), Јенко користио оригиналну музику познатих композитора, коју је свакако морао да прилагођава могућностима извођача, и комбиновао их са

---

[27] Ж. Петровић, *Репертоар*..., стр. 126

[28] Г. Ковијанић, *Грађа Архива Србије*..., 470–474.

[29] *Позоришни лист*, година прва, бр. 51, 12. мај 1901.

[30] Др Каталин Каич у књизи *Трагом саживота* (Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2010) износи податак о гостовању Народног позоришта 20. и 21. децембра 1894. у Народном позоришту (Népszinház) у Будимпешти (поводом 25 година од оснивања); према: Зоран Т. Јовановић, „Када је било прво инострано гостовање Народног позоришта?“, *Позоришне новине*, година IX, бр. 76, јануар/фебруар 2014.

[31] D. Cvetko, *Davorin Jenko*..., 123.

[32] Ж. Петровић, *Репертоар*..., 41.

[33] D. Cvetko, *Davorin Jenko*..., 126.

својим композицијама. За неке друге, као што су *Марија, кћи пуковније* или *Роберт ђаво*, писао је сопствену музику „по“ оригиналним ауторима, Доницетију и Мајерберу. Овај необичан поступак је публика оног времена веома радо прихватала, али неки критичари су му се оштро противили.[34]

Највеће домете Јенко је, према свим истраживањима и оцењивањима, досегао у композицијама инспирисаним српском народном музиком (*Врачара*, *Задужбина*, *Ђидо*, *Јермус и Фатима*, *Потера...*). И овде су његове заслуге за образовање уметника-извођача и васпитање ондашње публике немерљиви, јер их је истовремено упознавао са народним стваралаштвом у његовом изворном облику али и као непресушном инспирацијом за уметничку и примењену музику. Како наводи Ана Матовић, очигледан пример за то је комад *Девојачка клетва* за коју Јенко „уноси у жанр сцене неколико познатих народних песама“ (међу којима и „Ој, Мораво“) и „веома успешно компонује у народном духу, ближе градском него сеоском фолклору“.[35]

Захваљујући прецизном репертоару који је начинио Живојин Петровић, можемо навести и неке од највише извођених, па самим тим и најпопуларнијих представа за које је Јенко компоновао (обично је реч о више поставки истог наслова): *Мерима или Ослобођење Бошњака* (од 1871. до 1907 – 30 пута), *Расипикућа* (од 1871. до 1911 – 65 пута), *Кућна капица доктора Фауста* (од 1872. до 1905 – 42 пута), *Звонар Богородичине цркве* (од 1872. до 1908 – 44 пута), *Маркова сабља* (од 1872. до 1908 – 45 пута), *Сељак као милионар* (од 1873. до 1912 – 59 пута), *Отаџбина* (од 1875. до 1912 – 54 пута), *Сеоска лола* (од 1878. до 1911 – 77 пута), *Две сиротице* (од 1879. до 1913 – 50 пута), *Пут око земље за 80 дана* (од 1879. до 1893. у истој режији 68 пута; потом до 1909. још 32 пута), *Подвала* (од 1883. до 1909 – 41 пут), *Девојачка клетва* (од 1887. до 1901 – 33 пута), *Задужбина* (од 1879. до 1912 – 39 пута), *Потера* (од 1895. до 1913, у истој режији – 50 пута), *Ивкова слава* (од 1898. до 1910 – 43 пута).

Будући да је у Народном позоришту био „капелник и учитељ певања“, Јенко је за компоновање сценске музике добијао хонораре и тантијеме. Живојин Петровић бележи да се једно време „дизала повика на Даворина Јенка што млати паре правећи позоришну музику. Бунили су се сви одреда: глумци, редитељи, чаршија; уплашио се чак и један министар да се Јенко не обогати на тај начин“ па је реаговао налогом управнику да се умери у висини надокнада, а капелник да смањи амбиције.[36] Могуће је да је, имајући у виду невероватно велики број ауторске музике у представама, Јенко од Позоришта добијао више новца него што се то некима свиђало, али правило је било да се за мањи број нумера у представи исплаћивао

[34] Вид.: D. Cvetko, *Davorin Jenko*..., 115–117.
[35] А. Матовић, *Улога Даворина Јенка*..., 352.
[36] Ж. Петровић, *Репертоар Народног позоришта*..., 42–43.

једнократни паушал, а за више нумера – 5% од прихода на благајни.[37] Што се тиче плате, Јенкова је континуирано расла: 1875. је, на пример, износила 3360 динара и то захваљујући чињеници да је био и капелник и хоровођа (најбоље плаћени глумац је имао 4800, а следећи 3073 динара, док је 1883. била у рангу првих глумачких – Тоша Јовановић и Милош Цветић су имали 2880, Милка Гргурова 2750, а Јенко 2640 динара.[38] Иако нешто већа него просечних чланова Народног позоришта, Јенкова примања, нарочито у ранијим годинама, нису му гарантовала ни заштиту од у позоришном свету оног времена често нужних позајмица: један документ који се чува у МПУС сведочи да је 11. септембра 1884. позајмио од Ђорђа Малетића суму од 804 динара, са роком отплате од четири месеца и гаранцијом – новим клавиром.[39] С друге стране, није био редак случај и да Позориште дугује уметницима: већ пензионисан, Јенко 29. децембра 1903. преко Министарства тражи да му се исплате заостале тантијеме за представе игране од 3. октобра 1901, као и хонорари за компоновање музике за комаде *Прибислав и Божана* (1894), *Потера* (1895) и *Крвни мир* (1898) у укупном износу од 1215,23 динара.[40] Управник Јанковић одговара да „не може тај дуг да измири што нема откуд и што се овогодишњи кредити не могу користити за то“.[41]

Јенков утицај на српско позориште и сценску музику ни за композиторова живота се није ограничавао на Београд – комади за које је писао музику играни су и у другим театрима, попут новосадског или трупе Фотија Иличића те скопског театра касније[42] – а није се угасио на са композиторовом смрћу. Тако су, на пример, *Ђидо* и *Девојачка клетва* играни и за време Првог светског рата у војничким, заробљеничким и реконвалесцентским трупама,[43] а и деценијама касније. У Народном позоришту је *Марија, кћи пуковније* са Јенковом музиком поново играна 1931, *Сеоска лола* 1935, *Потера* 1924. и 1939, премијером *Ђида* је 1941. обележено 100 година од прве професионалне представе у Србији. О представама других позоришта, а нарочито аматерских, требало би спровести опсежно истраживање које би сигурно додатно сведочило о комадима чијој великој популарности је умногоме допринела управо Јенкова музика.

---

[37] B. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta…*, 206–207.

[38] Исто, 499, 522.

[39] МПУС, АД 4-а.

[40] АС, МПс, Ф VII – 80/902.

[41] АС, МПс, Ф I – 57/904.

[42] B. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta…*, 499, 522; АД 17-б.

[43] Вид.: Олга Марковић, *Српска војничка и заробљеничка позоришта у Првом светском рату*, каталог изложбе, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2014.

Дириговање

Како наводи др Живојин Петровић, „Скоро све до краја XIX века, на жалост, Народно позориште у Београду има само по једног или по два диригента који се изједначавају с композитором сценске музике“.[44] Можемо, дакле, поуздано рачунати да је свим представама за које је писао музику Јенко и дириговао, а свакако је и припремао извођаче – у својству корепетитора. Поред овог иначе веома великог броја представа, Јенко је дириговао и другим. Др Петровић наводи 24 наслова, међу којима су драмске представе (*Три брачне заповести*, *Грабанцијаш*, *Зао дух*, *Краљевић Марко и Арапин*, *Суђаје*, *Мамзел Нитуш*, *Прециоза* за коју је коришћена музика Карла Марије Вебера, *Емонт* са Бетовеновом или *Дубравка* са музиком Ивана пл. Зајца...), оперете (*Птичар* на музику Карла Целера, *Маскота или Батлија девојка* на музику Едмона Одрана, *Јабука* која је са музиком Хуга Доубека играна 1895), па и опере (*Женидба при фењерима*, *Муж пред вратима* и *Лепа Јелена* Жака Офенбаха, *Јованчини сватови* Виктора Масеа, *У бунару* Виљема Блодека, *Весели ђаци* Франца Супеа па чак и Гунооов *Фауст*).

Ако се томе додају и вечери којима је Јенко дириговао само комадима извођеним пре почетка представе и у паузама између чинова, те имајући у виду да су неке од представа игране и по неколико десетина пута али најчешће током дугог низа година, са великим паузама које су обично подразумевале и сасвим нове извођаче које је требало припремити за наступ, а свакако и представе о којима више нема података или су некомплетни – чини се да Јенков опус превазилази границе људских моћи.

Треба поменути да се у заслуге које је Јенко имао за рад Народног позоришта у Београду у првим деценијама од оснивања свакако убраја и довођење сународнице, његове потоње сапутнице, изванредне глумице Веле Нигринове, која је дуго носила драмски репертоар ове куће.

Јубилеј и одлазак из Народног позоришта

У познијим годинама Јенку помажу млађе колеге, најпре Оскар Малата, који је од лета 1895. други капелник. У пролеће те године, 6. марта, управник Никола Петровић пише министру: „Садашњи капелник Народног позоришта господин Даворин Јенко, један од најспособнијих музичара у нас, треба помагача у послу, јер је у годинама, када се више не може да ради [...] У случају да нас г. Јенко остави, Народно позориште дошло би у врло велику неприлику, јер за сада нема никога у Београду који би био кадар прихватити послове, које је с пуно успеха водио г. Јенко“, и моли га да учини све што је потребно да каплара Малату ослободи војне службе

[44] Ж. Петровић, *Репертоар*..., 34.

како би дошао у Позориште, што је у потоњим месецима и учињено.[45] Поред Малате, Јенку су помагали и Фрањо Покорни, Станислав Бинички, Петар Крстић... Захвални Театар и цео Београд у јануару 1901. Даворину Јенку праве велику прославу – 40 година уметничког рада и 30 година у Народном позоришту. „За ту прилику г. Јенко је сам изабрао 'Ђиду' у коме су комаду његове композиције. Такође између чинова свираће се само г. Јенкове композиције. Ми се надамо да ће тога дана многобројни пријатељи седога уметника и поштоваоци његовога рада, доћи да присуствују овој престави и тиме да се пажњом одуже седоме уметнику и са њиме опросте", најављује овај догађај *Позоришни лист*, наводећи да ће том приликом „он лично последњи пут дириговати, јер се за тим повлачи у пензију".[46]

После свечане представе, исто гласило одаје уметнику признање за пионирски рад у области домаће а нарочито сценске музике:

„16 о. м. прослављена је ретка свечаност у Срп. Краљ. Народном Позоришту. Даворин Јенко, композитор и академик наш, тога вечера опростио се са публиком, којој је 30 година говорио језиком најлепше и најсавршеније уметности, а у коју је он унео сав капитал свога духа и талента.

Још онда када је та врста уметности била код нас у зачећу и необрађена, Јенко је, дошавши из средине братског нам словеначког народа (родио се 10 новембра 1835 у Дворјама, у Крањској) одушевљен за музику, посветио јој све своје подобности. Данас је музичкој уметности отворено широко поље рада и утрвен пут за нове тековине. Врло велики део заслуга за то припада Јенку. Јер он је био тај који је први проговорио кроз музику уметнички, који нам је открио њене лепоте и донео нам уметничког уживања.

У позоришту и нашем друштву ово је прва прослава оваке врсте. Јенко је једини који је жив дочекао да види како је богато родила она њива коју је он орао, како је донело плода семе што га је његова рука засејала.

Прослава ова јесте израз признања свију нас уметнику, који је 30 година непрекидно и предано служио свом позиву.

Што Јенковој музици даје нарочиту драж и предност; што је нашој души тако прикладна и што је тако лепо разумемо и волимо, јесте народни језик којим говори његова уметност; јер из његових мотива истиче чиста народна, словенска душа. Народни мотиви огледају се у свима његовим музичким радовима; његова је музика већим делом израз народне душе, народног осећања, за то и годи толико духу и укусу нашем [...]

Ништа није пријатније за једнога јавног посленика, него кад види себе иза препона и тешкоћа, иза рада и борбе; кад има и пред собом и за собом утрвен и уређен пут – а сам је годинама тај пут утирао. Доживети то значи остварити идеале живота свога. И Јенко се може задовољно да

[45] АС, МПс, Ф XIV – 137/95.

[46] *Позоришни лист*, година прва, бр. 1, Београд, 14. јануар 1901.

осврне на дане прошлости своје, јер су то били дани корисна и добра рада. Он је век свој уложио и утрошио за једну велику ствар и живео је за њу – за уметност...“[47]

Исто гласило Народног позоришта у Београду недуго затим јавља да је композиторов јубилеј обележен и у Крушевцу, захваљујући једној од водећих путујућих трупа оног времена: „Као што нас извештавају у Крушевцу, где се бави позориште ‘Србадија’ под управом г. Дим. В. Ст. Нишлића, одржана је нарочита представа посвећена прослави тридесетогодишњице г. Даворина Јенка. Кућа је те вечери била пуна те се и крушевачка публика одужила седоме уметнику“.[48]

Нема података да је после те прославе Јенко више изашао пред публику у својству диригента, али захваљујући документима из фонда Архива Србије знамо да није тада отишао у пензију: 1. фебруара, па поново 16. јуна 1901, Нушић моли министра да пензионише Јенка; у допису са истим датумом (16. јуни), Јенко моли Нушића за одсуство ради лечења од реуматизма; акт од 4. октобра 1901. помиње да је Јенко стални капелник Позоришта и као такав улаже у пензиони фонд, те има право на пензију; актом од 5. октобра 1901. управник Нушић јавља министру да му није могао доставити на увид декрет о капелниковом статусу јер се налази код Јенка, који је био на тромесечном одсуству услед болести (о овоме *Позоришни лист* од 6. октобра 1901. јавља: „Даворин Јенко, капелник Краљевско-Срп. Нар. Позоришта, вратио се у Београд после дужега одсуства. Он је провео неколико месеца у своме завичају ради поправке здравља“); управник Јован Докић 15. фебруара 1902. поново моли министра да се Јенко пензионише[49]… Најзад, Јенко дописом од 26. марта 1902. обавештава управу Позоришта да је „Одлуком господина министра просвете од 11. марта о. г. бр. 2234“ стављен у пензију и моли да му се регулишу принадлежности будући да је у Народном позоришту провео 31 годину, 2 месеца и 17 дана; на полеђини се налази оверен обрачун пензије.[50] Сачуван је и допис од 14. јуна 1902. којим Јенко моли управу за дозволу да оде у иностранство; одговорено му је да као пензионер може путовати куда хоће, осим ако ван земље остаје дуже од годину дана – у којем случају треба да тражи одобрење од министарства.[51]

Јенко је последње године провео у Љубљани, где је и умро. Међу бројним признањима којима је за живота био овенчан су и Орден Св. Саве

---

[47] *Позоришни лист*, година прва, бр. 2, Београд, 18. јануар 1901.
[48] *Позоришни лист*, година прва, бр. 6, Београд, 4. фебруар 1901.
[49] Фонд Архива Србије: МПс, Ф XIII р 43/902; МПс, Ф XLII – 43/901; НП-695.
[50] АС, НП-894.
[51] АС, НП-995.

IV реда (1884[52]) и III реда (1901[53]), Колајна кнеза Милоша и чланство у Српској академији наука[54].

Трајање...

Као што је поменуто, неки комади са Јенковом музиком, иако писаном за најблаже речено скромне могућности и капацитете (вокалне, инструменталне, кадровске...) којима је Народно позориште располагало у првим деценијама постојања, надживели су композиторово доба. Још је више Јенкових композиција које су и данас живе и познате, иако се за неке и не зна ко им је аутор, о чему пише Ана Матовић: „У неким својим композицијама Јенко се толико сродио са средином у којој је живео да је успео да својим напевима продре у срце најширих слојева. Ти напеви су били прихваћени и преношени усменим путем као народне песме [...] његова песма *Укор* на стихове Бранка Радичевића, чија је мелодија *Где си душо, īде си рано* већ одавно сматрана народном“.[55] А композицију писану за једну од свечарских представа, за алегорију у стиховима *Маркова сабља* у којој је Јован Ђорђевић „дао очигледан преглед најзнатнијих догађаја из историје нашега народа“[56] а која је играна у част пунолетства кнеза Милана Обреновића, 11. августа 1872. и данас сви добро познају. Већ после извођења у Новом Саду 1873, извештач листа *Позориште* истиче да су највећи квалитети ове представе у Јенковој музици, а нарочито химна коју хор пева на крају и пророчки констатује: „она се може по мелодији, по контрапунктичној вредности и по својој инструментацији упоредити са ма којом гласовитом химном на западу, и ми не сумњамо да ће она кад тад постати општа српска химна“.[57] Реч је о композицији „Боже правде“ која је, са извесним преправкама, десет година касније заиста постала а уз дужу паузу и до данас остала – државна химна Србије.[58] Тако је, поред бројних химни писаних за различита певачка друштва, Јенко постао аутор и две националне (још од 1860. словеначки народ пева његову композицију

---

[52] Документ у МПУС, АД 25 ц.

[53] Указ о одликовању је донет 16. јануара, а уручење је било на прослави; у Архиву Србије се чува допис о достављању дипломе о одликовању Народном позоришту од 12. фебруара (АС, Народно позориште, 1901, бр. 22).

[54] Г. Ковијанић, *Нав. дело*, 485.

[55] А. Матовић, *Улоīа Даворина Јенка*..., 352

[56] С. Шумаревић, *Позориште код Срба*…, 402.

[57] *Позориште*, година II, 1873, 9.

[58] У аудио документацији Радио Београда се чува недатирани снимак извођења ове композиције од стране Шестог пешадијског пука „Престолонаследник Александар“. По тврдњама стручњака, запис свакако потиче из међуратног периода а сва је прилика да је химна снимљена уочи одласка престолонаследника у Бугарску (1934).

„Напреј, застава Славе“ као химну – званичну или незваничну, једно време и забрањену, а данас химну словеначке војске).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Фондови Архива Србије
Фондови Библиотеке града Београда
Фондови Музеја града Београда
Фондови Музеја позоришне уметности Србије
Фондови Народне библиотеке Србије

Грол, Милан. *Из позоришта преткумановске Србије – Сиомени савременика о илумачким генерацијама преткумановске Србије*. Друго, проширено издање, приредио Зоран Т. Јовановић. Београд: Народно позориште у Београду, 2004.

Ковијанић, Гаврило. *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835–1914*. Београд: Архив Србије, 1971.

Пејовић, Роксанда. *Опера и Балет Народног позоришта у Београду (1882–1941)*, скрипта. Београд: Факултет музичке уметности, 1996.

Петровић, Живојин. *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914 – јубиларно издање поводом 125-годишњице оснивања Народног позоришта у Београду (1886–1993)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1993.

Српски биографски речник. (Главни уредник Чедомир Попов). Нови Сад: Матица српска, 2009.

125 година Народног позоришта у Београду – Научни скуп поводом јубилеја најстаријег београдског театра (1686–1993). Научни скупови, књ. LXXXVI, Одељење ликовне и музичке уметности. Књ. 4, Београд: САНУ, 1997.

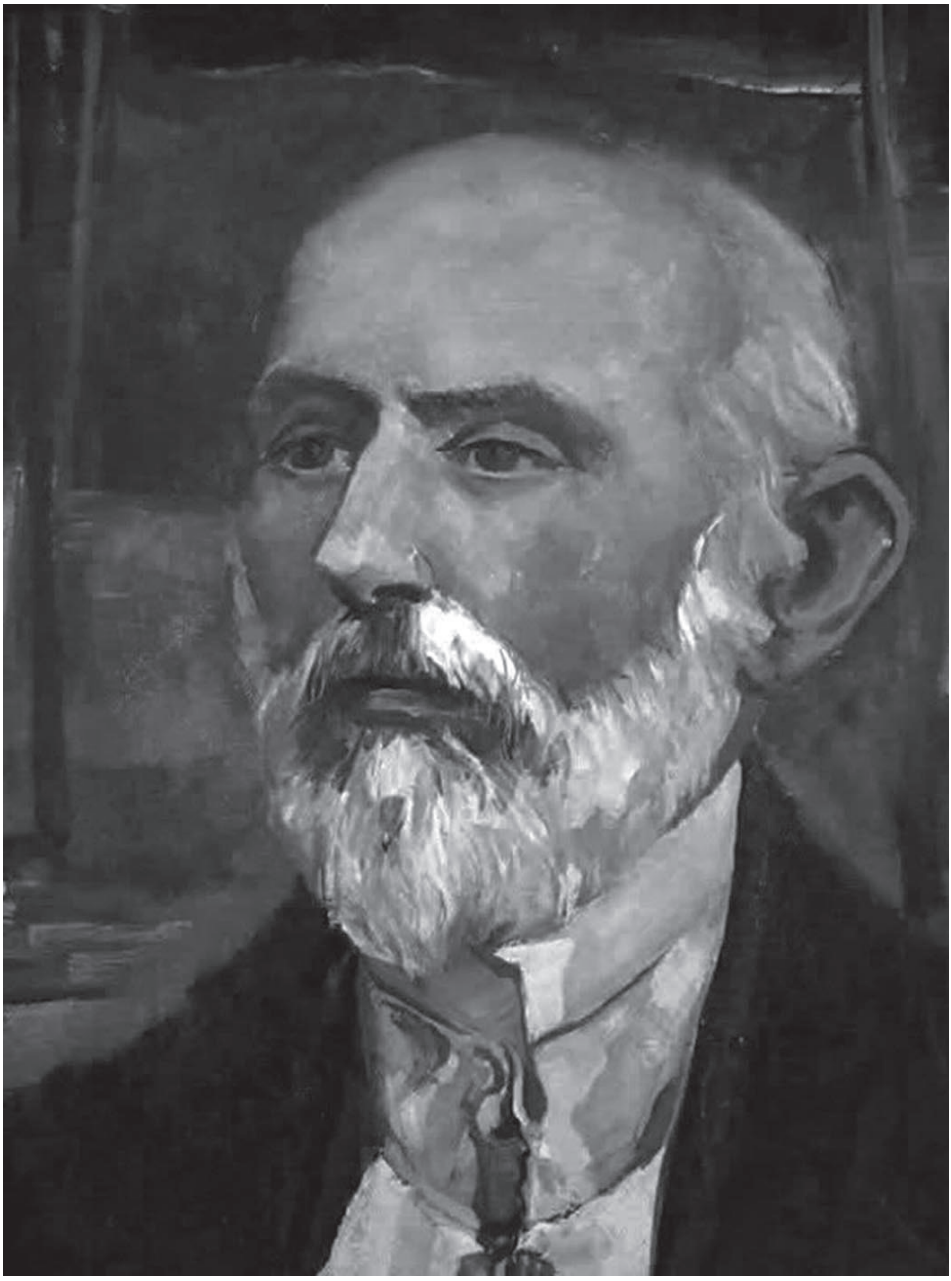
Турлаков, Слободан. *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*. Београд: МПУС, 1994.

Шумаревић, Светислав. *Позориште код Срба*. Луча, библиотека Задруге професионалног друштва, 1939.

Stojković, Borivoje. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*. Beograd: MPUS, 1979.

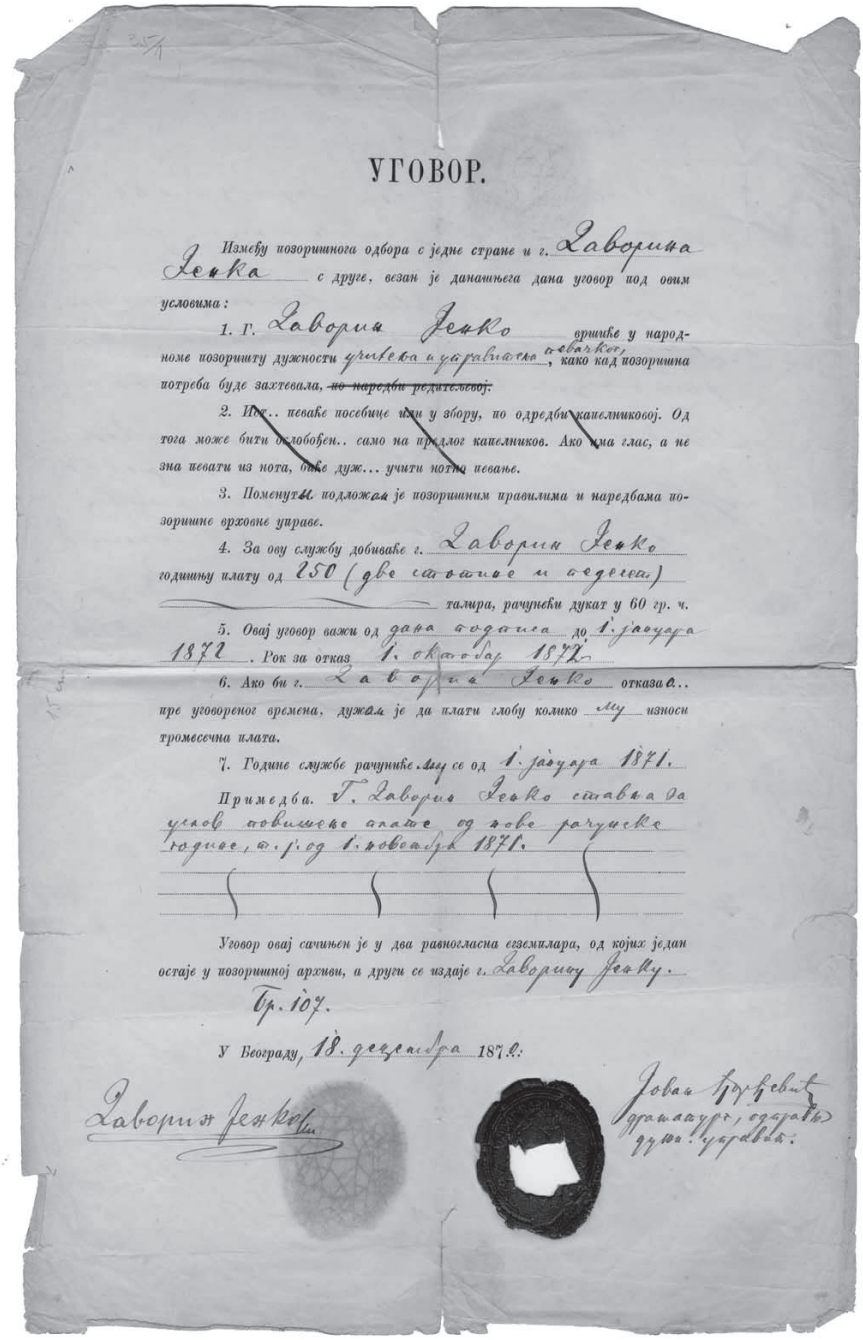
Cvetko, Dragotin. *Davorin Jenko i njegovo doba*. Posebna izdanja, knjiga CCI, Muzikološki institut. Knjiga 4. Beograd: SANU, 1952.

Cvetković, Sava. *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965 – prilog proslavi stogodišnjice Narodnog pozorišta u Beogradu*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SRS, 1966.



Даворин Јенко, сликар Јанез Межан

Јенко Даворин 1835–1914 композитор, аутор непознат (око 1865).
(Библиотека САНУ-Ф217, Заоставштина Стане Ђурић Клајн. Из *Каталога фототеке САНУ 1841–1947*. Београд, САНУ, 1998)



УГОВОР.

Између позоришнога одбора с једне стране и г. Даворина Јенка с друге, везан је данашњега дана уговор под овим условима:

1. Г. Даворин Јенко вршиће у народноме позоришту дужности учитеља и управитеља певачког, како год позоришна потреба буде захтевала, ~~по наредби редитељској.~~

2. Ит.. певаће посебице или у збору, по одредби капелниковој. Од тога може бити ослобођен.. само на предлог капелников. Ако има глас, а не зна певати из нота, биће дужан... учити ноте и певање.

3. Поменути подложан је позоришним правилима и наредбама позоришне врховне управе.

4. За ову службу добиваће г. Даворин Јенко годишњу плату од 250 (две стотине и педесет) талира, рачунски дукат у 60 гр. ч.

5. Овај уговор важи од дана подписа до 1. јануара 1872. Рок за отказ 1. октобар 1872.

6. Ако би г. Даворин Јенко отказао.. пре уговореног времена, дужан је да плати глобу колико му износи тромесечна плата.

7. Године службе рачуниће му се од 1. јануара 1871.

Примедба. Г. Даворин Јенко оставља да услов повишене плате од нове рачунске године, т. ј. од 1. новембра 1871.

Уговор овај сачињен је у два равногласна егземплара, од којих један остаје у позоришној архиви, а други се издаје г. Даворину Јенку.

Бр. 107.

У Београду, 18. децембра 1870.

Даворин Јенко

Јован Трифић
драмаург, одрадио
учит. управа.

Уговор склопљен између Народног позоришта и Даворина Јенка, о постављењу на место учитеља и управитеља певачког, 18. децембар 1870. (МПУС, АД 35-1 а)

СРПСКО КРАЉЕВСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ПРЕДСТАВА 179. ДНЕВНА 53.

У БЕОГРАДУ, У НЕДЕЉУ 16. СЕПТЕМБРА 1907.

(71-ви пут)

СЕОСКИ ЛОЛА

Позоришна игра у три чина, с певањем, од Тоте, прерадио Стеван Дескашев. Музика од Јенка. — Редитељ г. Динуловић.

Л и ц а:

Павле Поповић, богат сељак	г. Д. Јовановић
Милан, његова	г. И. Динуловић
Босиљка, деца	г-ђа Поповић
Јенка Павловићева, сирота, под надзором Поповићевим	г-ђа Милутиновићка
Стеван Дрогић, назван „сеоски лола"	г. Јуришић
Јелка Чижићева, „млада"	г-ђа Пинерска
Глиша Скиталиć, старац	г. Гиселитијевић
Скиталиćка	г-ђа Тодоровићка
Јеца	г-ђа Динуловићка
Нела	г-ђа Павловићка
Окружни комесар	г. Сотировић
Панта Букало, певач	г. Белић
Мита Брадић, млађи стражар	г. Р. Петровић
Брадићка	г-ђа Радуловићка
Никола Лоповић	г. Р. Николић
Први Цигани	г. Стојчевић
Други Цигани	г. Шаповић
Марко Бајс, кочмар код „Макове Седмице"	г. Христидаћ
Јован, слуга	г. Божовић

Народ. Гости. Цигани. Догађа се у Банату.

Први чин: пред кућом Поповићевом. — Други чин: после две године, у селу на улици и изван села, крај реке. Трећи чин: пред кућом Поповићевом.

Оркестар — *Капелник г. Крстић*

Лабука, увертира од Дубека. — 2. **Гусле**, потпури српских мелодија од Чижека. — 3. **На Сави и Дунаву**, полка из српских мотива од К. Марићевића.

Позориште лисше излазе сваке предсшавке. Месечна је цена 0.50 дин. Сваки се може пресшалайши код разносача или на благајни позоришној. Појединим бројевима цена је 10 пара динарских.

ЦЕНЕ МЕСТА:

Лоža у партеру и у првој галерији 8 дин. Лоža у другој галерији 6 дин. — У партеру: фотеља 2 дин. паркет 1.50 дин сва остала места по 1 дин. — У првој галерији: балкон 2 динара, сва остала места по 1 дин. — У другој галерији: балкон 1.50 динара, сва остала места по 0.80 динара. — У трећој галерији: први ред (од 1—57) 0·40 динара, други ред 0·30 динара.

Каса је отворена од 9—11 пре подне, 3—5 по подне и у 7 увече.

ПОЧЕТАК У 2½ ЧАСОВА ПОСЛЕ ПОДНЕ.

Штампа Уметничке Штампарије „ПРИЗРЕНАЦ" Сретена Л. Ђорђевића — Београд Висока улица број 14. Телефон 287.

Плакат представе *Сеоски лола* (АС)

Даворин Јенко са Велом Нигриновом, пријатељима и колегама испред своје куће у Доситејевој улици бр. 33 у Београду, 1901 (?). Фото Милан Јовановић (МПУС)

КРАЉЕВСКО-СРПСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ПРЕСТАВА 13. СВЕЧАНА 1.

У БЕОГРАДУ, У УТОРАК 16. ЈАНУАРА 1901.

Прослава тридесетогодишњице г. Даворина Јенка

ЂИДО

Слика из сеоског живота у пет чинова, с певањем, написали Веселиновић и Брзак. Музика од Даворина Јенка. — Редитељ г. **Рајковић.**

ЛИЦА:

Маринко } богати сељаци . . . г. Божовић
Станојло } богати сељаци . . . г. Тодоровић
Андрија } богати сељаци . . . г. Л. Рајковић
Здравко, син Маринков . . . г. Л. Поповић
Максим, син Андријин . . . г. Динуловић
Милић, другар Здравков . . . г. Павловић
Богдан, брат Станојлов . . . г. Спиридоновић
Јован } одборници . . . г. Д. Јовановић
Петар } одборници . . . г. Руцовић
Радосав, кмет . . . г. Рисантијевић
Учитељ . . . г. Пашић
Поп . . . г. Стојчевић

Први } момак . . . г. Божић
Други } момак . . . г. Ц. Динуловић
Трећи } момак . . . г. Станковић
Павлија, жена Маринкова . . . г-ђа Јовановићка
Живана, жена Маринковог синовца . . . г-ђа Тодосићка
Марија, жена Андријина . . . г-ђа Рајковићка
Љубица, ћерка Станојлова . . . г-ца Јурковићева
Петра, њена другарица . . . г-ђа Павловићка
Прва } девојка . . . г-ца Миљковићева
Друга } девојка . . . г-ца Николићева
Трећа } девојка . . . г-ђа Ђурђевићка.

Сеоски писар, сељаци, сељанке.

Догађа се у Мачви.

Први чин: на прелу. — Други чин: пред кућом Станојловом, и код суднице. — Трећи чин: у кући Маринковој, и на ливади. — Четврти чин: у кући Андријиној, и у воћу око куће Станојлове. — Пети чин: у кући Маринковој.

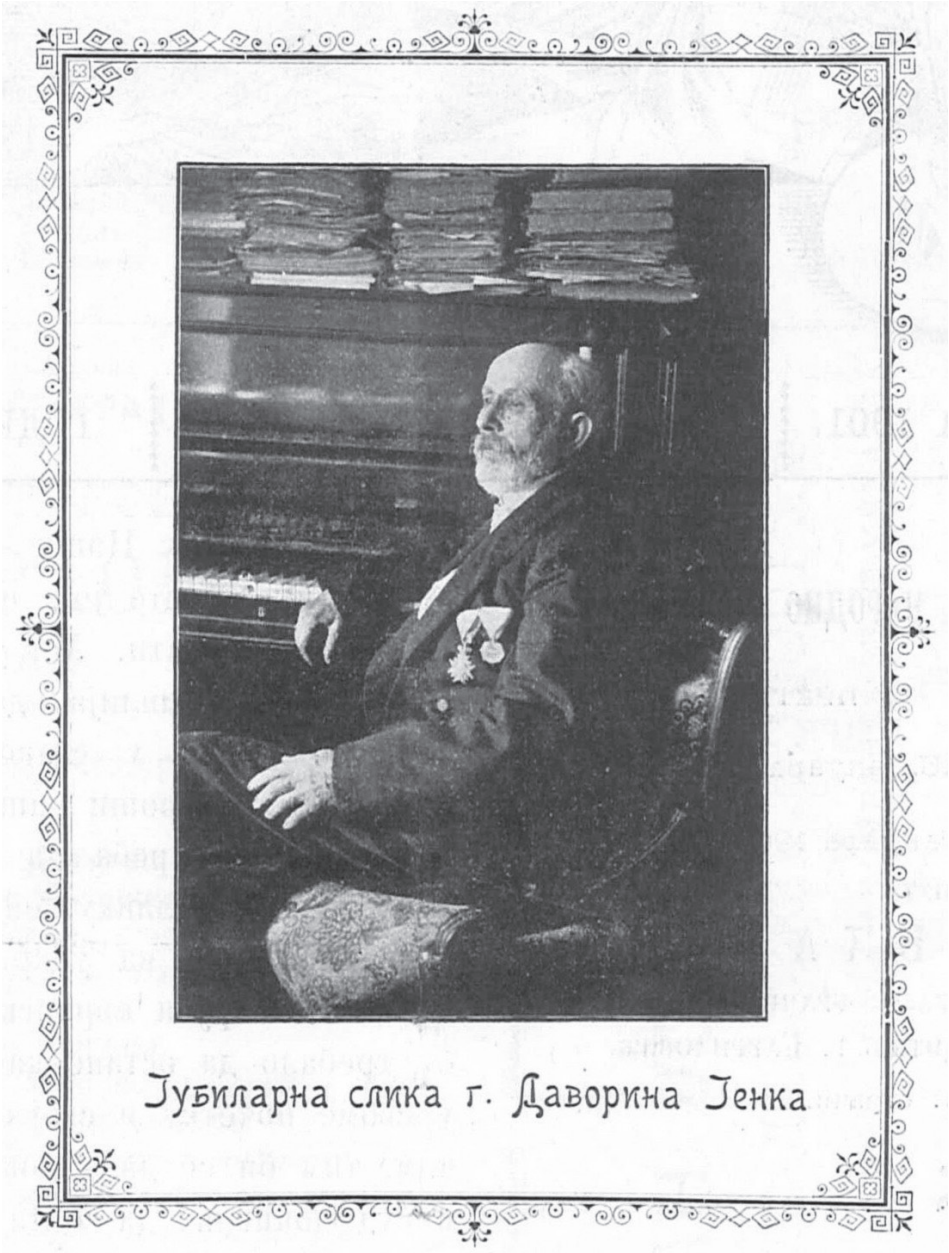
ОРКЕСТАР:

Капелник — г. **Даворин Јенко.**

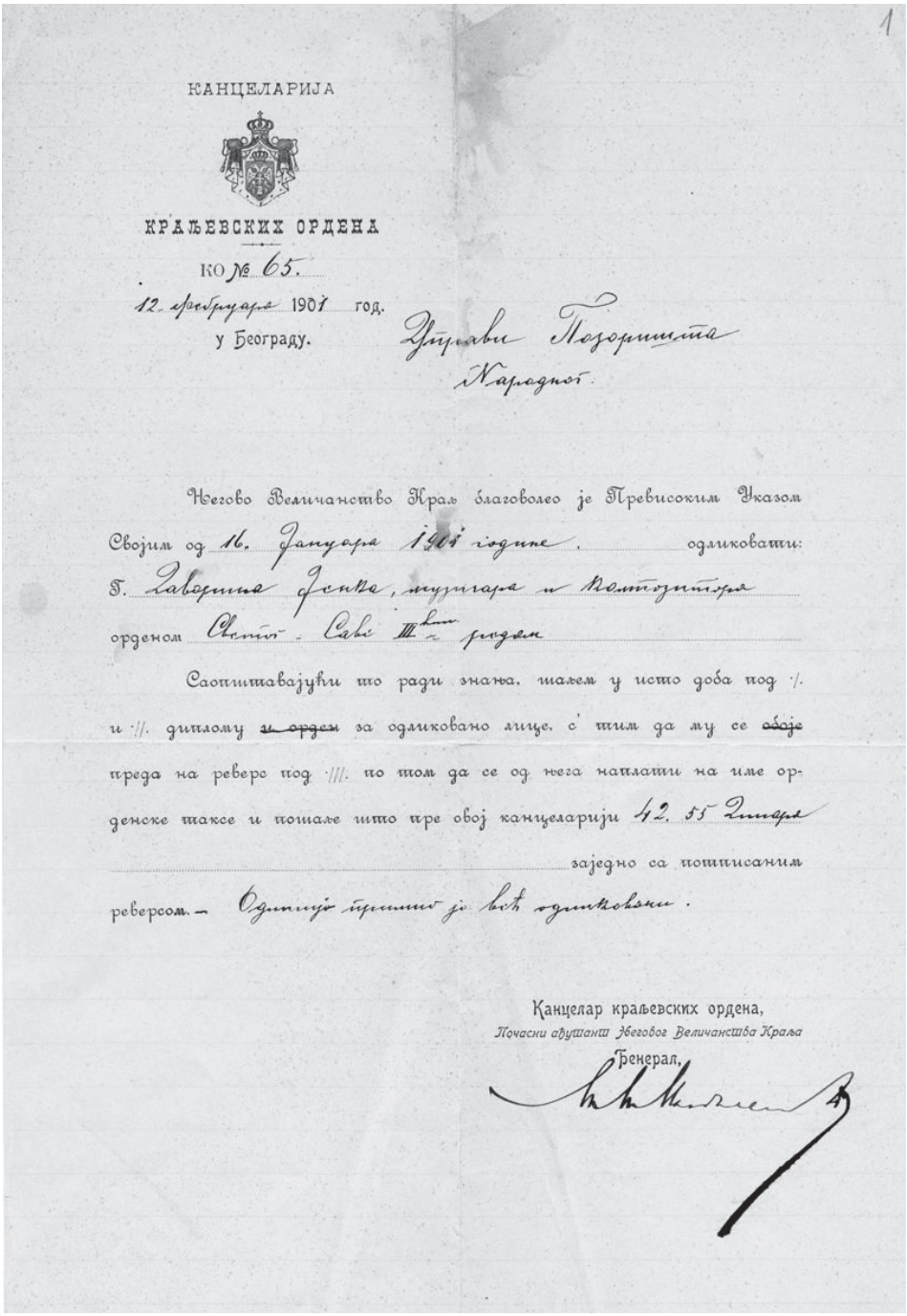
1. Увертира „Ђидо“ — Јенко
2. Лепа је зора — Јенко
3. Коло — Јенко
4. Увертира „Јурмуса и Фатима“ — Јенко
5. „Прибислав и Божана“ — Јенко.

ПОЧЕТАК У 8 САХАТА СВРШЕТАК У 11.

Плакат свечане представе *Ђидо*, 16. јануара 1901; прослава – 40 година уметничког рада и 30 година у Народном позоришту. (*Позоришни лист*, бр. 1 од 14. јануара 1901)



Даворин Јенко – фотографија направљена поводом јубилеја, јануар 1901;
аутор Милан Јовановић (МПУС)



1

КАНЦЕЛАРИЈА

КРАЉЕВСКИХ ОРДЕНА

КО № 65.

12. фебруара 1901 год.

у Београду.

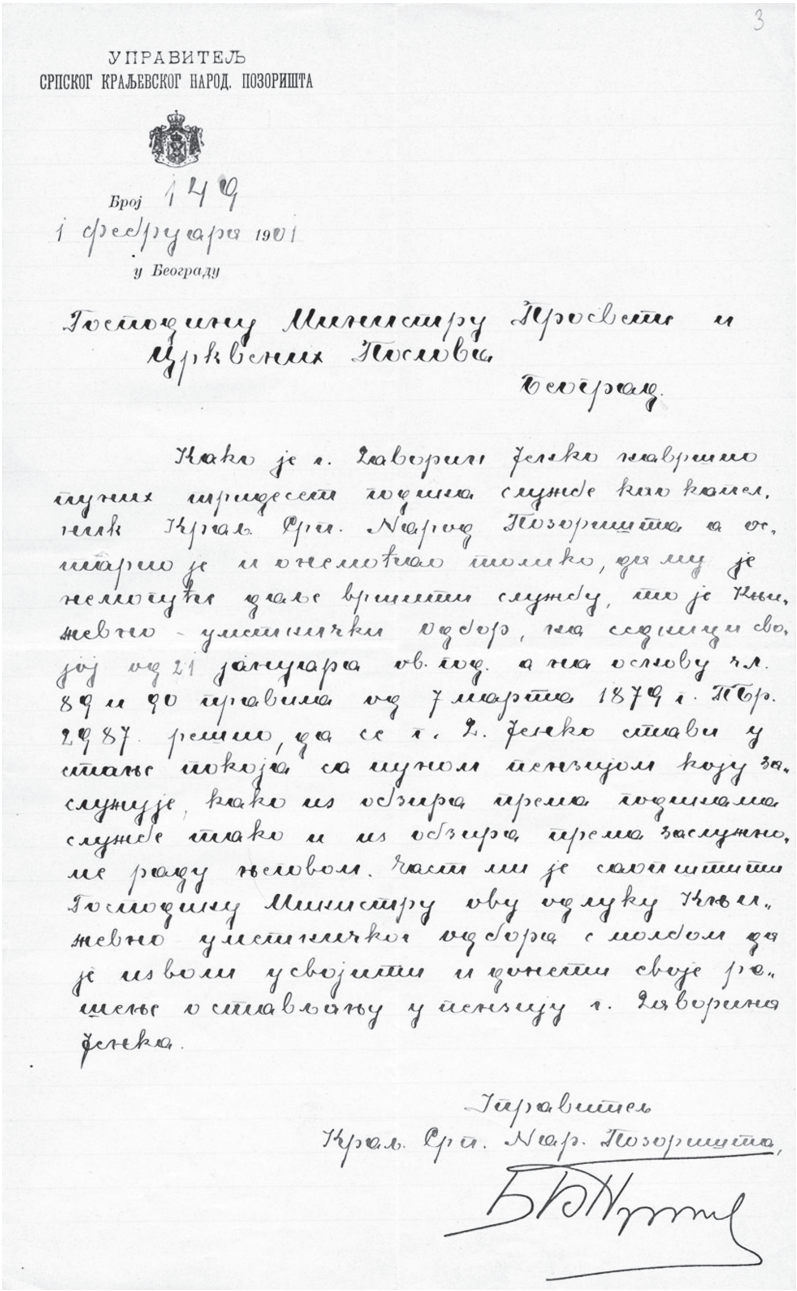
Управи Позоришта Народног

Његово Величанство Краљ благоволео је Превисоким Указом Својим од 16. Јануара 1901 године, одликовати: Г. Главоња Јенка, музичара и композитора орденом Светог Саве III реда

Саопштавајући то ради знања, шаљем у исто доба под ·/. и ·//. диплому ~~и орден~~ за одликовано лице, с' тим да му се ~~обоје~~ преда на реверс под ·///. по том да се од њега наплати на име орденске таксе и пошаље што пре овој канцеларији 42. 55 динара заједно са потписаним реверсом. — Одлицје примио је већ одликовани.

Канцелар краљевских ордена,
Почасни ађутант Његовог Величанства Краља
Генерал,

Краљевски указ од 12. фебруара 1901. којим је Јенко одликован Орденом Св. Саве III реда (АС, НП-631)



3

УПРАВИТЕЉ
СРПСКОГ КРАЉЕВСКОГ НАРОД. ПОЗОРИШТА

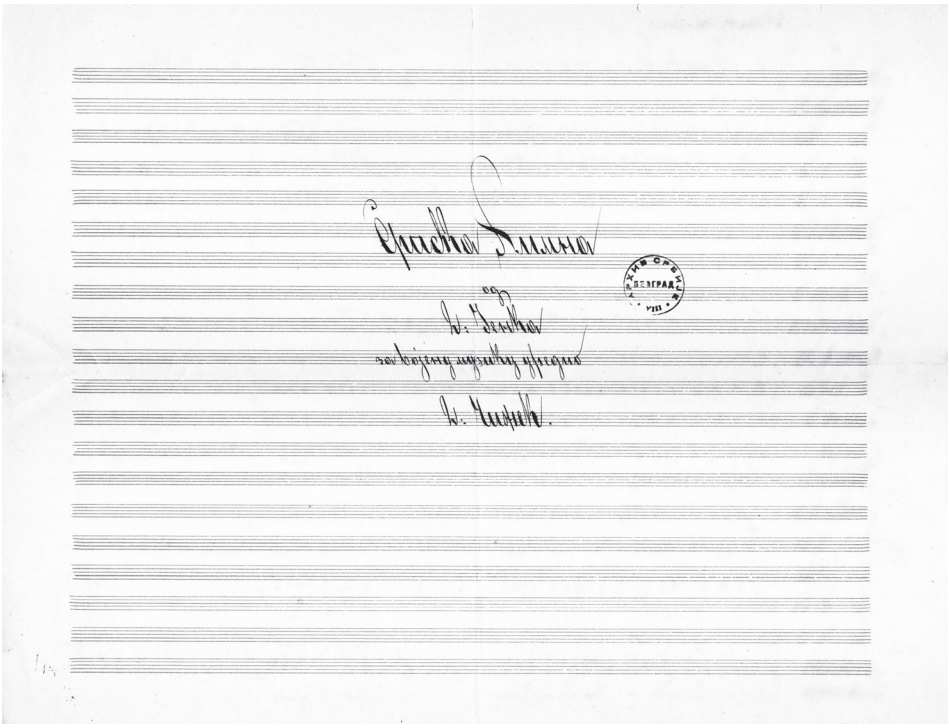
Број 149
1 фебруара 1901
у Београду

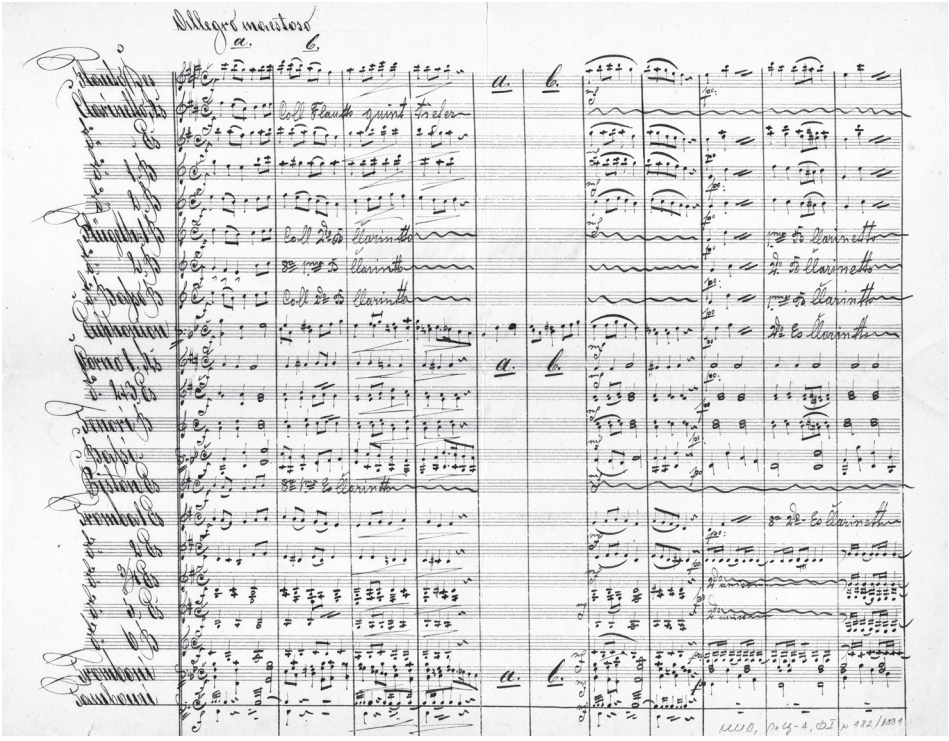
Господину Министру Просвете и Црквених Послова
Београд.

Пошто је г. Даворин Јенко навршио пуних тридесет година службе као комед. при Краљ. Срп. Народ. Позоришту а остарио је и онемоћао толико, да му је немогућа даље вршити службу, то је Књижевно-уметнички одбор, на седници свој од 21 јануара ов. год. а на основу чл. 89 и 90 правила од 7 марта 1879 г. Бр. 2987. решио, да се г. Д. Јенко стави у стање покоја са пуном пензијом коју заслужује, како из обзира према годинама службе тако и из обзира према заслуженом раду његовом. Част ми је саопштити Господину Министру ову одлуку Књиж. уметничког одбора с молбом да је изволи усвојити и донети своје решење о стављању у пензију г. Даворина Јенка.

Управитељ
Краљ. Срп. Нар. Позоришта,

Бранислав Ђ. Нушић, управник Народног позоришта у Београду – министру просвете и црквених послова. О одлуци Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта да Даворина Јенка „стави у стање покоја са пуном пензијом коју заслужује, како из обзира према годинама службе тако и из обзира према заслуженоме раду његовом…“ Београд, 1. фебруар 1901. (АС, МПс Ф 13 р 43/902)





Нотни запис српске химне Д. Јенка за војну музику, уредио Д. Чижек
(Архив Србије, МИД, Пс Ц-А, ф 1 р 182/881)

Jelica Stevanović

A SLOVENIAN – FOUNDER OF SERBIAN STAGE MUSIC
Davorin Jenko – 100th anniversary of his death and 180th anniversary of his birth

Summary

Davorin Jenko did pioneer work for the Serbian National Theatre in Belgrade from 1870 to 1903, establishing and improving stage music, both the production and reproduction. He was a conductor, he taught actors to sing, played accompaniment, but he also composed music for an unbelievably great number of theatre plays (according to some studies, this number amounts to nearly one hundred plays as well as for some music pieces, among which is the first Serbian operetta *The Sorceress*). His greatest achievements are compositions inspired by the Serbian national music, some of which are popular today. The most famous piece is the final choir number "God of Justice" (Bože pravde*)* from the play Marko's Sword (1872), a song that became Serbian national anthem ten years after the premiere, and in spite of a large break remained the Serbian national anthem.

Key words: National Theatre in Belgrade, stage music, conductor, composer, anthem.

UDC 93/94:929 Veselinović R.
821.163.41.09 Ostojić T.

МАРИНА МАРКОВИЋ
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
marinajmarkovic@gmail.com
и
МИЛИЦА АНДРЕЈЕВИЋ
Независни истраживач, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
am.andrejevic@gmail.com

ИЗ ЗАОСТАВШТИНЕ ДР РАЈКА Л. ВЕСЕЛИНОВИЋА: О ТИХОМИРУ ОСТОЈИЋУ И ОСТОЈИЋЕВУ

САЖЕТАК: У раду се разматра део легата др Рајка Л. Веселиновића похрањеног у Архиву САНУ у Београду, који се односи на личност и дело Тихомира Остојића. Реч је првенствено о изводима из Остојићевог младалачког дневника, који представљају најцеловитији сегмент овог дела Веселиновићеве заоставштине. У складу са својим истраживачким интересовањима, др Рајко Л. Веселиновић издваја оне дневничке фрагменте који говоре о утицају родног Остојићева на формирање личности и интересовања Тихомира Остојића. Доминирају Остојићеви романтичарски описи и схватања који су очигледно и Веселиновићу били блиски, при чему је акцентована и његова активност на пољу музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рајко Л. Веселиновић, Тихомир Остојић, Семиклуш, Остојићево, Архив САНУ.

Обимна рукописна заоставштина угледног српског историчара Рајка Л. Веселиновића[1] чува се у Архиву САНУ у Београду, под инвентарским

[1] Др Рајко Л. Веселиновић (Семиклуш /Остојићево/, 1912 – Београд, 1986), историчар, археолог и музеолог, школовао се у Остојићеву, Сенти, Кикинди и Београду. Богословски факултет у Београду завршио је 1935. године, а Филозофски факултет, Групу за историју, 1950. године, где је и докторирао 1956. године. Између 1946. и 1954. године био је управник Музеја у Панчеву, од 1955. године кустос, сарадник и виши научни сарадник Музеја града Београда, а између 1970. и 1977. године, у звању научног саветника, управник Архива САНУ у Београду. Један је од покретача и уредника научних и стручних публикација, међу којима су значајне *Музејски весник*, *Рад војвођанских музеја* и *Зборник Матице српске за друштвене науке*. Његова делатност, која се огледала на пољу музеологије, археологије и историје, садржана је у преко 250 библиографских

бројем 14609. Премда је легатом обухваћена и лична документација, попут преписке или материјала за израду докторске дисертације, фонд највећим делом чине „исписи“ (изводи – прим. М. М. и М. А.) из архивске грађе и докумената различитих административних институција са простора Југославије, Мађарске и Аустрије, чији се садржај односи на догађаје, личности, места и територијалне области, који су током научне каријере историчара дуге готово пола века били у фокусу његовог истраживачког интересовања.

У заоставштини Рајка Л. Веселиновића налази се и релативно обиман материјал везан за личност и дело Тихомира Остојића.[2] Најкохерентнију целину ове грађе, чију окосницу чине изводи из његовог легата делимично пропраћени Веселиновићевим коментарима, представљају делови Остојићевог младалачког дневника, који је водио од 1881. до 1884. године, у време када је био ученик Српске православне велике гимназије у Новом Саду.[3] Дневнички изводи, као и у музиколошкој литератури ређе цитиран текст Рајка Веселиновића о Тихомиру Остојићу писан у седмој деценији прошлог века (Веселиновић 1965: 63–89), чине окосницу овог рада у коме смо настојали да Остојићеву музичку делатност сагледамо из Веселиновићевог угла, у жељи да укажемо на још једно истраживачко интересовање овог знаменитог историчара. И сам – попут Тихо-

---

јединица, објављених у историографским делима, засебним студијама и у више од 30 стручних и научних домаћих и страних часописа и листова. У оквиру своје научне активности претежно се бавио историјом Српске православне цркве, а посебно интересовање стручне јавности привукли су његови радови који се односе на српску црквену историју у XVII и XVIII веку. Као музеолог приредио је низ изложби у Новом Саду, Панчеву и Београду и пропратио их каталозима. Интересовао се и за историју српског занатства и еснафских организација у XVII и XVIII веку. Бавио се историјом Београда, биографијама знаменитих личности (посебно Арсенија III Црнојевића), као и израдом колективних монографија градова (Шабац, Београд). Његову истраживачку пажњу привлачило је и питање привилегија српског народа у Хабзбуршкој монархији. Током последњих година живота сарађивао је у изради *Историје српског народа*, у издању Српске књижевне задруге (Гавриловић 1987: 223; Поповић 1997: 303–304).

[2] Овај материјал обухвата: изводе из матичних књига и белешке усмених сведочења Остојићевих школских другова са подацима везаним за његово порекло и младост (инв. бр. 14609 III 1414–1415), грађу о Илији Белеслијину у вези са Тихомиром Остојићем (инв. бр. 14609 III 1416), изводе из Остојићевог младалачког дневника (инв. бр. 14609 III 1419), изводе из преписке и пештанског дневника вођеног између 1893. и 1895. године, попис Остојићевих рукописних и штампаних музикалија које се чувају у Матици српској у Новом Саду, изводе из *Споменице о стогодишњици Српске православне велике гимназије у Новом Саду* (1910) Васе Пушибрка и Остојићевог предговора за *Старо карловачко пеније* (1887), као и фотографије рукописа (инв. бр. 14609 III 1437–1462).

[3] Вид.: Тихомир Остојић, *Мој дневник*. Чува се у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду под инвентарским бројем М 5901. Ради продужавања школовања у тадашњој Српској православној великој гимназији, Тихомир Остојић је заједно са мајком прешао у Нови Сад 1876. године. Међутим, већ почетком школске 1877/1878. године мајка је морала да га испише из II разреда. Немајући средстава да га школује, намеравала је да га да на занат. У помоћ је притекао Тихомиров професор Јован Грчић, који је Тихомира примио код себе. Код њега је остао све до матуре, дакле, пуних седам година (Веселиновић 1965: 73).

мира Остојића – рођен у малом горњобанатском селу на обали Тисе, у Остојићево време Семиклушу а касније Остојићеву,[4] и на себи својствен начин окупиран њиме,[5] Рајко Л. Веселиновић је превасходно усмерен на одабир података који говоре о трајној и свепрожимајућој љубави Тихомира Остојића према селу у којем је рођен, о чему говори и следећи фрагмент из Остојићевог дневника:

> Зашто само волем тако то мало селенце? Зашто? Зашто? То сам и ја себе питао често, али правог одговора не знам још ни сад. Та лепо релативно није — видео сам и лепших вароши. Али за њега ми је срце прирасло, у њему сам срце оставио, кад сам дошо, па ми је још и сад тамо.[6]

Веселиновић истиче да је Тихомир Остојић један од наших ретких интелектуалаца који су одржавали везе са својим родним местом и после одласка из њега, да успомене на детињство нису избледеле у његовој свести и његовом сећању ни у гимназији, ни на пештанском универзитету, нити у зрелим годинама за време професуре у Новом Саду (1965: 63) и кроз ту призму у даљем коришћењу издвојене архивске грађе сагледава свеукупност Остојићевог живота и деловања, укључујући и његову активност на пољу музике. А о томе да је та активност започела већ у његовим дечачким данима безбрижно проведеним у родном Семиклушу, сведоче, по Веселиновићевим речима, и сећања Остојићевих другова из детињства, који су га упамтили као доброг, племенитог и живахног дечака, који је рано испољио интересовање и смисао за музику, радо свирајући у „егеде“ (виолину – прим. М. М. и М. А.), гајде и фрулу (Веселиновић 1965: 64, 77). Познато је да је већ у то време Тихомир Остојић стекао и прва знања из области духовне музике, најпре од свог деде, пароха Стефана Фирћанског у чијем дому је одрастао, затим од свог тече, свештеника Аксентија Белеслијина, а потом и од учитеља Матеја Чобановића похађајући завршне разреде семиклушке вероисповедне школе.[7] Под Чобановићевим утицајем

---

[4] Szent Miklós – Свети Никола. Године 1935. име села измењено је у Остојићево, по др Тихомиру Остојићу (Веселиновић 1970: 43–44, 207).

[5] Рајко Л. Веселиновић је аутор више научних радова о Остојићеву. Посебно место међу њима заузима опсежна монографија о овом месту, којом је обухваћена његова историја од најстаријих времена до средине XX века (Веселиновић 1970: 9).

[6] Белешка је начињена 26. августа 1883. године. Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419: стр. 9.

[7] Матеј Чобановић (Семиклуш, 1844 – ?) после завршене основне школе у Семиклушу, изучио је три разреда подреалке у Сомбору, а затим и препарандију у истом месту. Током школовања био је један од активних чланова ђачке дружине „Венац“, чији је задатак превасходно било „вежбање у српској књижевности“. У истоименом часопису ученика Сомборске учитељске школе објавио је више превода са немачког језика, као и *Изреке*, које је сакупио у народу, вероватно у Семиклушу. Године 1874. изабран је за учитеља у Семиклушу. Његовим залагањем отворена је у овом месту Повторна (Недељна) школа (Веселиновић 1965: 72).

Остојић је развио љубав према народној прошлости, књижевности и музици, те ће касније, као гимназијалац, доносити из Новог Сада у Семиклуш збирке народних песама и често их читати окупљенима. У вези с тим је у свом дневнику са одушевљењем забележио: „Та ја бих цео век посветио народу и музици!“[8] Стога Рајко Л. Веселиновић с правом закључује да је потоња делатност Тихомира Остојића на подручју издавања народних песама и сакупљања обредних мелодија имала снажан ослонац у идеалима које је стекао још у раној младости (1965: 72).

Духовни и интелектуални импулси, које је понео из Семиклуша, развили су се током школовања у Новом Саду и Пешти и представљали су основу на којој је изграђен Остојићев професорски лик. Сагледавајући Остојићев развојни пут у овом периоду и издвајајући у својим белешкама тренутке везане за посете Семиклушу, Рајко Л. Веселиновић се фокусира на дневничке фрагменте са описима одлазака у цркву, као и са призорима народних обичаја и музицирања на народним инструментима. Данас су драгоцени Остојићеви аутентични описи доживљаја родног места и догађаја који га везују за детињство. У романтичарском заносу он у дневнику бележи и следеће:

> Живе слике из детињства ускрсну у мени. Све куће, сви људи су ми познати, а опет нешто не верујем ономе што видим. Кадгод одем тамо, кудгод погледам, за свако место, за сваки сокак скопчане су успомене из детињства, из оних детињих, срећних дана. У мислима се вратим за осам, девет година у прошлост, слике из блаженог детињства ускрсну ми у најживљим бојама. Срце ми се расцви од милине! Ох, оно небо је плавље, тамо сунце лепше сија, тамо тице лепше поје, тамо су људи бољи! Кад видим издалека кулу на цркви, ону изнад кулу одма ми пројуре старе успомене у памет, како сам на том торњу звонио, како сам некада у ту цркву са страхом улазио, како сам се у порти играо с друговима својим, како сам живовао као у рају! Ај, где сте ви славна времена! Не знам шта бих дао кад би се опет појавило оно сретно време, да на крилима веселе радости безбрижно летим по родној ми земљи, да се играм, да благујем… Само кад бих то могао!… Онда сам гледао свет шареним бојама, онда сам ту шарену слику што се свет зове посматрао невиним очима, а нисам знао да су те боје – отровне, да оно право злато на слици није право злато… Али нека! Мило моје село! Ти ћеш ми опет повратити – ма и за часак илузију и зато ти се ја радујем као мало дете.[9]

У гимназијским данима Остојићева љубав према музици све се више развијала, па је 1881. године у свом дневнику записао да осећа како је

---

[8] Тихомир Остојић, *Мој дневник*, стр. 10 (према: Веселиновић 1965: 72).

[9] Белешка је начињена почетком 1883. године. Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419: стр. 1–4.

талентован за музику и како жели да ради учења музике оде „горе“, тј. у Беч (Веселиновић 1965: 78). „Кад би се то само испунило“, пише Остојић, „та толико бих ја радио и компонирао, одао бих се сасвим на народну музику, па бих је штудирао; и уопште бих гледао да се музика што већма одомаћи код нас.“[10] Нажалост, материјалне прилике нису му дозволиле да оде на жељене студије музике, али је ипак, као ученик Српске православне велике гимназије у Новом Саду, успео да знатно продуби своје знање у црквеном појању и теорији музике. Већ у свом гимназијском добу Тихомир Остојић хармонизује црквене напеве, а усавршава се и у инструменталном музицирању (Томашевић 1991: 83–84).

Познато је да је црквена музика била област музичке културе која је континуирано негована у Српској православној великој гимназији све до Другог светског рата. Црквено појање је изучавано као необавезан предмет за ученике православне вере и неколико деценија било је једини вид организованог учења музике (Милановић 1994: 91). Поред једногласне традиције подстицано је неговање хорског вишегласја нарочито од 1874. године,[11] када се почело са организовањем чувених светосавских беседа. Исте године у наставу је први пут уведено „нотално певање“, које је као и „црквено појање“ било засебан али необавезан наставни предмет (Милановић 1994: 92). Подстакнут потребама школског хора, Остојић као средњошколац записује и хармонизује појање директора гимназије Васе Пушибрка и гимназијског катихете, проте Милана Ћирића. Његове хармонизације постају део богатог богослужбеног репертоара хора Српске православне велике гимназије.[12] Истовремено, Остојић посећује фрушкогорске манастире, упознаје појачку праксу неговану у њима, али се истиче и као појац (Петровић 2010: 15).

Остојићев однос према црквеном појању и богослужењу уопште Рајко Л. Веселиновић илуструје низом његових дневничких одломака. Из 1882. године Веселиновић издваја Остојићева запажања о богослужењима Страсне седмице:

---

[10] Тихомир Остојић, *Мој дневник*, стр. 67–68 (према: Веселиновић 1965: 79).

[11] Постоје подаци да је 1872. и 1873. године гимназијски хор певао Литургију Корнелија Станковића. Дириговао је Франтишек Петрик (Перковић Радак 2007: 243, 310).

[12] Материјал којим су се служили ученици гимназије хектографисан је и први пут објављен 1887. године. У исто време настала је и Остојићева Литургија коју су дуги низ година, и по доласку Исидора Бајића у Новосадску гимназију, ученици певали на недељним богослужењима. Поред још два објављена рада – *Мале Каш̄авасије* за два дечија гласа (1893) и хармонизације песма које се певају на Богојављењу приликом водоосвећења (1892) – Остојић је оставио бројне записе једногласних духовних и црквених песама, као и њихове хармонизације (Петровић 1991: 68). Целовито издање Остојићеве црквене музике на основу Остојићевог рукописа који се налази у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду /М 12546/ приредиле су др Даница Петровић и Јелена Вранић 2009. године (Петровић 2010).

Кад год је било цркве ишао сам у цркву. На вел. петак био сам на бденију. Ох, како сам волео та бденија! С неком бојазни слушао сам све оне песме и стихире. Кад сам излазио са бденија увече је била месечина. Како чаробно, чудновато изгледа ноћ у цркви… па на вел. суботу. Милан Букуров је долазио поред наше куће кад иде у цркву, па је увек куцао на наш пенџер. Ја се онда брзо обучем, па хајд! Како је лепо кад се на вел. суботу обилази око цркве. Још није свануло, сви људи носе свеће и поје „Свјати Боже". Сарањују распетог Христа. Како су тужне све ове песме, како суморно и жалосно одјекује клепетало! Како тек весело зазвони звон зором: Христос воскрес! на све стране кад топови забрује! Ох, свега, свега сам се сетио, како сам у томе уживао још док сам био дете.[13]

А следеће године Остојић се сећа и дечијих несташлука:

Па тек кад свештеник са крстом у руци узвикне „Христос воскресе!" а лик забрује с громким одговором „Ваистину воскресе" – и сад сам уживао, али више сам уживао у помисли на она сретна времена кад сам све то… и збиљом слушао. На велики петак после бденија ноћиле су силне бабе и деца (као чувар) у цркви… Нисам могао одолети него сам одлетио на торањ и клепао сам![14]

Касније, по завршетку Српске православне велике гимназије у Новом Саду, Остојић наставља да записује и хармонизује црквене напеве, пише значајне теоријске написе посвећене црквеној музици, а посвећује јој се и као диригент (Петровић 2010: 15–16). У овом периоду Рајко Л. Веселиновић издваја Остојићев труд око оснивања певачког друштва у родном Семиклушу 1884. године, његов ангажман у друштву након завршетка прве године студија, затим припрему музичког програма једне беседе, која је одржана у Ади 1885. године, као и оснивање хора при друштву „Коло младих Срба" у Пешти (Веселиновић 1965: 80). Не треба заборавити ни то да је као професор Велике српске православне гимназије у Новом Саду од 1891. године Тихомир Остојић водио чак два црквена хора – велики и мали. Велики хор је певао сваке недеље и празницима вишегласну литургију, а мали хор је учио делове из *Осмоīласника* и једногласним појањем учествовао на богослужењу (Милановић 1994: 92).

Поред интересовања за духовну музику, у периоду школовања и после њега, Веселиновић истиче Остојићеву вештину инструменталног музицирања. Он само помиње да је Тихомир Остојић у Новом Саду усавршавао своје умеће свирања виолине и да је упознао технику свирања на

[13] Белешка је начињена 19. маја 1883. године. Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419: стр. 6.

[14] Белешка је начињена 20. маја (на Ускрс) 1883. године. Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419: стр. 7.

клавиру (Веселиновић 1965: 77; Томашевић 1991: 83), а затим пажњу усмерава на Остојићеве народне учитеље и облике музицирања. За време школског распуста 1882. године одлазио је код извесног Проке Јокиног, семиклушког „на гласу виолинисте“, који се спомиње у месним архивским изворима као музикант још 1852. године (Веселиновић 1965: 77). Радост због заједничког музицирања наслућује се из следећег фрагмента Остојићевог младалачког дневника: „Чешће сам одлазио код Јокини. Однесем вијолину па свирам с ‘бабом’. ‘Баба’ је стари свирац. За младог доба био је славан ‘егедуш’“.[15]

Из Остојићевих дневничких забелешки посвећених народном музицирању и животу, Рајко Л. Веселиновић издваја, као посебно занимљив, Остојићев опис рогља – уличних састанака младића и девојака, као и догађаја који су пратили овај обичај:

> Свако вече после вечере одем с егедама код њега;[16] он већ чека за пенцером. Удесим вијолику па засвирам, а он пева. Тако се пратимо певајући. Ал’ ево ти из сокака, као вештице на жижак, момци! Егеда код њих није баш тако честа ствар. Накупе се ту око нас (мене и Тиме) читава руља, па идемо, певамо и подвикујемо. Где нађемо девојака, ту станемо. Сваки момак загрлио своје злато, па се с њоме разговара свете разговоре. А срца им ваљда куцају! Ај, срећо сеоска! То је пејезија! То није неморалност; сваки момак мора да је пристојан, да не прекардаши, јер га иначе девојке упуте на ред. Ретко који момак нема своју девојку. Дању раде, иду на орање па се уморе, ал’ чим се смркне, сваки иде код своје драге да проведе с њом који часак среће. Тако на тој штацији мало станемо, девојке се увате па играју *коло* или *кисел вода* или певају — па онда идемо даље до друге штације. У путу неки заостају а нови придолазе.[17]

Остојић затим описује којим су све улицама ишли:

> Обично смо ишли трећим сокаком, па виловским крајем, па великим, па кући. Кад дођемо до цркве сви се већ разиђу само останемо ја и Тима… На сваком скоро ћошку стали смо па смо играли, скакали и подвикивали…[18]

* * *

Узимајући у разматрање развојни пут Тихомира Остојића, ослањајући се, између осталог, и на његов младалачки дневник, Рајко Л. Веселиновић

---

[15] Белешка је начињена 1882. године. Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419: стр. 1–2.

[16] У питању је Тимотеј Тима Грбин, Остојићев друг из детињства (Веселиновић 1965: 70).

[17] Белешка је начињена 22. маја 1883. године. Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419: стр. 8.

[18] Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419: стр. 8.

издваја оне сегменте из његовог живота који су му, не само као теологу и врсном историчару већ и као човеку, били блиски, истичући да је Остојић из свог родног села понео „велику и трајну љубав према својој родбини, својим друговима и своме народу“ (Веселиновић 1965: 84). Посебно издваја љубав према народној песми и музици која представља основу Остојићевог интелектуалног развоја, који ће доживети пуни замах током школовања у Новосадској гимназији и потом „створити од њега уравнотежену и хармоничну личност, личност једног од најбољих интелектуалаца јучерашње Војводине“ (према: Стојић 1922: 17). Наведеним поступцима Веселиновић указује на Остојића као „националисту у лепом, не данашњем смислу“ (према: Стојић 1922: 17) и као професора који је љубав према народним тековинама преносио на младе генерације.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић, инв. бр. 14609 III 1419.

Веселиновић, Рајко Л. „Тихомир Остојић и Остојићево.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* књ. 13, св. 1 (1965): 63–89.

Веселиновић, Рајко Л. *Историја Остојићева. Од најстаријих времена до 1964. године. Са 22 табеле и 21 сликом у тексту*. Нови Сад: Матица српска, 1970.

Гавриловић, Славко. „Др Рајко Л. Веселиновић (30. XII 1912 – 2. XI 1987).“ *Зборник Матице српске за историју* 36 (1987): 223–225.

Милановић, Биљана. „Црквена музика у Српској великој гимназији у Новом Саду.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 15 (1994): 68–77.

Перковић Радак, Ивана. *Од анђеоског појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*. Београд: Факултет музичке уметности; Сигнатуре, 2007.

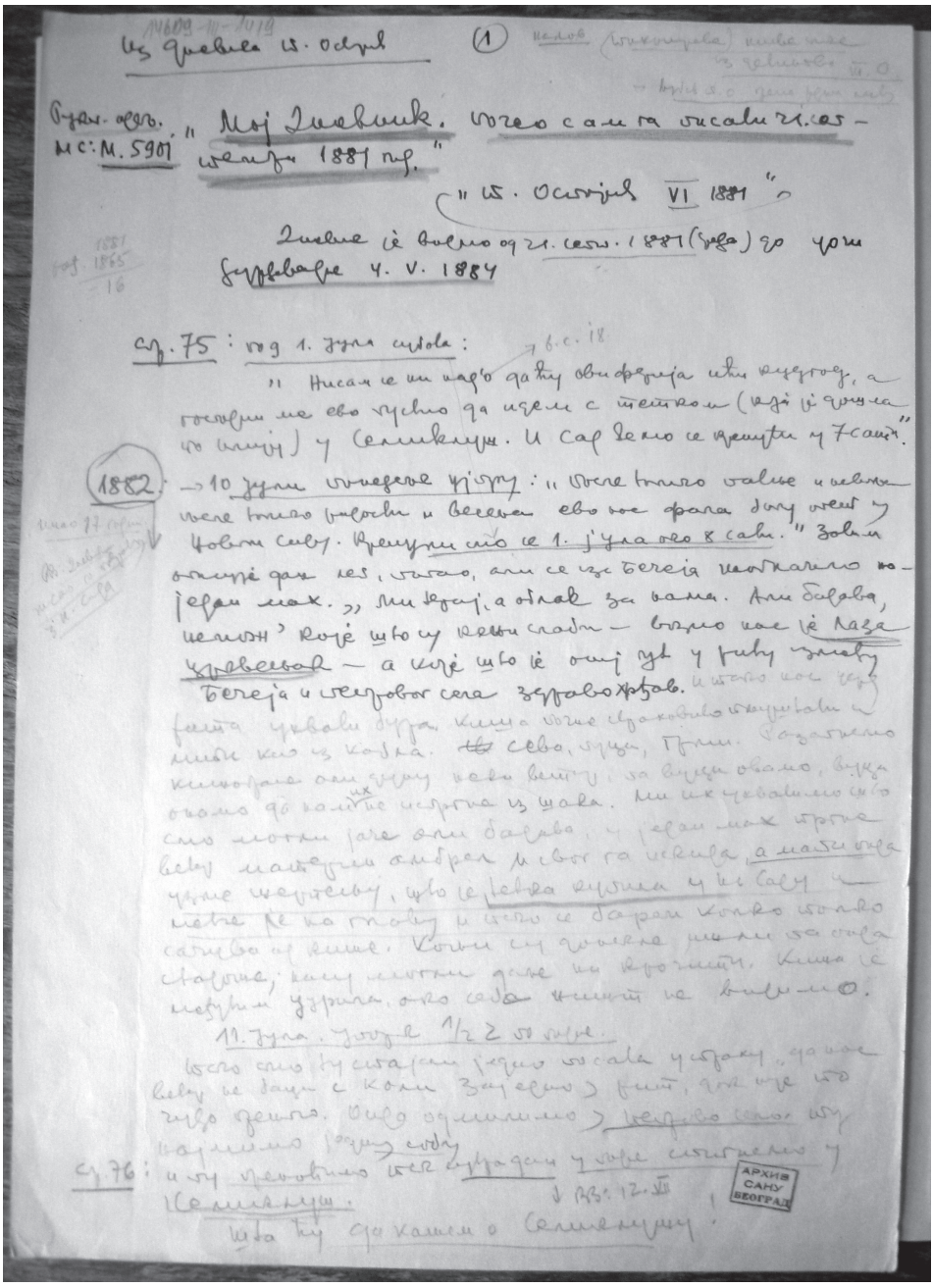
Петровић, Даница. „Тихомир Остојић и српско појање.“ *Свеске Матице српске. Грађа и прилози за културну и друштену историју* св. 7 (1991): 82–89.

Петровић, Даница. „Предговор.“ У: Петровић, Даница и Јелена Вранић (прир.). *Православно српско црквено пјеније по старом карловачком начину удесио Тихомир Остојић за мешовити и за мушки лик*. Нови Сад; Београд: Матица српска; Музиколошки институт САНУ, 2010, 9–21.

Поповић, Александар. „Веселиновић, Рајко Л.“ У: Ћирковић Сима, Раде Михаљчић (ур.). *Енциклопедија српске историографије*. Београд: Knowledge, 1997: 303–304.

Стојић, Васа. „Дневник Тихомира Остојића.“ *Нова Војводина* год. II, бр. 4 (децембар 1922): 17.

Томашевић, Катарина. „Тихомир Остојић и музичко просвећивање.“ *Свеске Матице српске. Грађа и прилози за културну и друштвену историју* св. 7 (1991): 82–89.



Из дневника Ц. Остојића

(1)

Бугл. арх. „Мој Дневник. Почео сам га писати 21. сеп. — мс: М. 5901 шездесет 1881 год."

„Ц. Остојић VI 1881"

Дневник је вођено од 21. септ. 1881 (рђа) до краја Бурдурске 4. V. 1884

стр. 75: под 1. јулом пише:

„Нисам се ни надао да ћу овиме ићи ниједнога, а господин ме ево усмено да идем с тетком (која је чула по Нишу) у Селиклиш. И сад треба се решити у 7 сати".

1882. → 10 јули понедељак ујутру: „После тешко ваше и невоље после тешко ратови и весеља ево нас фрама доћу опет у Нови Пазар. Ренгин ово је 1. јула око 8 сати." Зовем отпоре фаз. нез, отпо, али се из Бечеја неотказало — јеран мах. „Ми ћемо, а отлав за вама. Али бадава, нешто' које што су неки слаби — возио нас је Лаза Чрвеньов — а које што је отиш у ћиву ушао Бечеја и Петровог села здраво хрвов.

Ми смо ноћи ратови бурдурске, Кина ноћне ораковиво отпутовали и либи кио из кодна. Ми сева, ћуди, Прим. Задржали Кинобрана ами ћуру нева вешту, за вуци овамо, вуки овамо до колиште испрта из шава. Ми их чекавшмо што смо ноћи јаче ами бадава, у јеран мах ћрне неву мандрем омбрел и свог га чекиа, а мали ћрне чрне шеретеву, што је јева вушка у ки Сану — нетре ће на главу и чети се бадрем колко колко сативо ћу ћине. Коњи су ћиеке ми ли за сва стаћне, ћиу ноћни дане ни кроћити. Кина је мебурим ћурина, ако сада нешто не виш-ио.

11. Јула. Уторак 1/2 2 по ноћи.

Исто смо ћу сатрадем јеђно писала у збраку, да нас неву не дати с коли зачесно, бити, ћи ће то чиро дешта. Виђо одмилимо, четрдесет ћу наумимо ћешу сову

стр. 76: и ћу преноћимо нек бурадем у ћиде стигнемо у Селиклиш.

Шта ћу да кажем о Селиклишу.

АРХИВ САНУ БЕОГРАД

Прва страна извода из дневника Тихомира Остојића,
Архив САНУ у Београду, Фонд Рајко Л. Веселиновић инв. бр. 14609 III 1419.

Marina Marković and Milica Andrejević

FROM DR RAJKO L. VESELINOVIĆ'S LEGACY:
ON TIHOMIR OSTOJIĆ AND OSTOJIĆEVO

Summary

This paper observes a part of legacy of a renowned Serbian historian Rajko L. Veselinović, stationed in the SASA Archives in Belgrade, and which pertains to the personality and works of Tihomir Ostojić. The material mostly comprises diary entries of young Ostojić, from 1881 to 1884, which is the period of his schooling in the Serbian Orthodox Great Grammar School in Novi Sad, and which represents the most comprehensive segment of this part of Veselinović's legacy. Also, an infrequently cited Rajko L. Veselinović's musicology paper on Tihomir Ostojić from 1965 was consulted. In accordance with his research interests, Rajko L. Veselinović selects those diary entries which speak of Ostojić's relationship towards the social milieu from which he came and from that point of view, in the further usage of the chosen materials observes Ostojić's life and works, taking into account his activities in the realm of music. Observing Ostojić's developmental path in this period, and selecting in his notes moments relating to visits to Tiszaszentmiklós, Rajko L. Veselinović chooses units that are close to him not only as a theologist and an excellent historian, but also as a person, and so he focuses on parts of the diary with descriptions of church goings, as well as scenes of traditional customs and playing music on traditional musical instruments.

Key words: Rajko L. Veselinović, Tihomir Ostojić, Semiklus, Ostojićevo, SASA Archives.

UDC 78.071.1:929 Bajić I.
78(497.113)"18/19"

ДАНИЈЕЛА КЛИЧКОВИЋ
Музичка школа „Исидор Бајић“, Нови Сад
danijela.ibajic@gmail.com

ИСИДОР БАЈИЋ: КУЛТУРНИ МИСИОНАР И МУЗИЧКИ ПРОСВЕТИТЕЉ

Један век од смрти

(Кула, 16. август 1878 – Нови Сад, 16. септембар 1915)

САЖЕТАК: Сваки подухват Исидора Бајића обухватао је већину проблема које је намеравао да реши, односно покрене питање решавања или утиче на убрзавање тока већ започетог процеса. Сваки подухват требало је да досегне општи циљ очувања српске музике и културе и на дуже (или заувек) постави чвршће темеље на којима је требало да наставе они који долазе. У пронађеним писмима из периода Бајићевог студирања у Будимпешти, у пројектима за оснивање Српског музичког сената, за реформу појања и певања, реорганизовању плана и програма у школама, мелографском раду, издавању *Српске музичке библиотеке*, *Српског музичког листа*, *Кола партитура*, уџбеника, појанки и др., Бајић паралелно брине о актуелним педагошким проблемима, музичком образовању и васпитању свих оних који се у било ком виду баве музиком и о свеукупном стању музичког живота у свом непосредном окружењу. Он подстиче професионалан рад образованих појединаца, аматерских друштава и српске омладине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Исидор Бајић, педагогија, музичко издаваштво, црквено појање, музичка школа.

„Разговор о Исидору Бајићу очигледно се није могао наставити. Коњовић је тврд, бескомпромисан у својим судовима. Нема у њему ни мрве старачке сентименталности. Он је непоустљив и неумитан судија који обележава и оцењује путеве српске музике. Осетио сам да га никако и ничим не могу навести да каже коју благу реч о Иси.

Они који праве историју искључиви су и неумољиви. Благи и сентиментални можемо бити ми који смо посматрачи.“[1]

[1] После сусрета са Петром Коњовићем 19. јуна 1966. године (Поповић 1994: 14, 140).

Пун век прошао је од смрти Исидора Бајића, а још увек се није појавила музиколошка студија која би за тему имала целокупан стваралачки опус овог српског композитора. Постоје појединачни напори музичких писаца и музиколога да се исцрпније позабаве појединим Бајићевим активностима или да његов животопис укратко и сажето представе у музичким лексиконима, енциклопедијама и књигама уџбеничког типа. За време Бајићевог живота чешће су писани текстови у којима су савременици пратили његов рад. После његове смрти, на сличне подухвате одлучивали су се претежно они који су због некада личног познанства и контакта са њим налазили за сходно да се огласе написом у знак сећања поводом годишњица или ретких извођења Бајићевих дела. Бајићево композиторско стваралаштво је обиман сегмент његове свеукупне делатности. Остало је занимљиво као карика у ланцу тока српске музике, дах прошлог времена освежен претежно духом фолклорног или грађанског мелоса, а по обиму и функцији незаобилазно је као један од последњих одблесака српског музичког романтизма. Његов композиторски опус био је у функцији педагошке и просветитељске, мелографске, опште културолошке, друштвено признате и корисне делатности у различитим друштвеним групацијама, али не садржи оне важне музичке елементе који би значајније утицали на еволутивни ток српске музике. Стога скрећемо пажњу на друге области његовог рада. Основна полазишта били су Бајићеви рукописи и други текстови до сада непознати или мање познати музичкој јавности, пронађени у Рукописном одељењу Матице српске (РОМС) у Новом Саду и Архиву Српске академије наука и уметности (Архив САНУ) у Београду.

У периоду од 1888. до 1897. Исидор Бајић је био ученик Велике српске православне гимназије (ВСПГ), где је учио појање и свирање. Својом музикалношћу скренуо је пажњу учитеља Јована Грчића, који је почео да га подучава у свирању на виолини (Ђорђевић 1950: 2). Грчић се сећа и да је млади Бајић имао леп детињи сопран, да га је одмах прве године укључио у мешовити хор, али „за соло-партије нисам га могао употребити, јер је и сувише био лак те непоуздан“ (1926: 109–110). Временом, помагао је Грчићу око припремања хора за светосавске беседе, да би 1897. самостално дириговао гимназијским хором који је извео његову прву хорску композицију *Путник на уранку*.

Током школовања, Бајић је стекао прва практична сазнања о црквеном појању и хорском певању. Оформио је став о значају, важности и васпитно-образовном дејству заједничког музицирања. Темељно је упознао систем и начин извођења наставе, односно план и програм по коме су гимназијалци учили певање и свирање. Ова теоретска и практична искуства нагониће Бајића да се у наредном периоду интензивно позабави питањем начина и система учења певања и појања у музичком образовању омладине. Имао је

прилику да прикупљена искуства промисли и теоретски анализира током четворогодишњег боравка на студијама у Будимпешти – најпре као студент Правног факултета (који је напустио после две године), а затим и као студент Музичке академије, где је завршио двогодишњи педагошки смер.

Док је још био студент Правног факултета, говорио је у академском друштву „Коло младих Срба“ у Будимпешти, на тему „Певање као педагошко средство и корист његова“ 26. априла 1898.[2] Било је то први пут да се Бајић јавно огласио на тему музичког образовања и изнео свој младалачки, недовољно аргументован, али одлучан став о значају певања и песме у српском народу и међу српском интелигенцијом. У тексту наглашава принцип континуитета у музичком образовању – да свака од институција (основна школа, гимназија, препарандија, па и певачко друштво) треба да испуни задатак у изучавању музике *као вештине*, а не само као средства за забаву и разоноду. Поступно, али перманентно деловање на плану музичке едукације захтева и брижљиво одабирање композиција које треба да буду у складу са потребама, расположењем, афинитетима и могућностима васпитаника. Стога је Бајић истицао значај народне световне и црквене песме, као и оригиналних композиција у духу фолклора.

Бајић је био активан у теоретском промишљању и осмишљавању систематског деловања и стварању одређеног васпитно-образовног музичког система по коме би се они који се практично баве музиком уједно позабавили и проширивањем знања из теоретских дисциплина. И сам је допринео решавању ових проблема објављивањем текстова, часописа, уџбеника и пројеката:

1. у рукопису „Прогласа и позива за оснивање Српског музичког сената“ (1903),[3] Бајић је иницирао и објашњавао идеју о организовању и међусобној сарадњи српских певачких друштава кроз Српски музички сенат. Делећи активности Сената на пододборе са концентрисаном сфером активности, истиче да један од пододбора треба да се позабави решавањем питања о учењу музике, појања и певања у основним и средњим школама, богословији, препарандији и другим просветним и образовним институцијама где се учи музика, да се постара за добре уџбенике и добар наставни план. Пододбор би чинили музичари, педагози, учитељи и сви они који могу својим искуством, достојанством, везама и познанствима да утичу на то да се припреме наставни планови и програми, уџбеници или да се надлежни форуми (Министарство просвете, школски савети) ангажују да се по школама што пре реши и реорганизује учење појања, певања и музике;

---

[2] Бајић се тада потписује као „правник и композитор“. Говор је објављен следеће године. Редакцији листа *Нови васпитач* текст је упутио Јов. Јан. Кнежевић, Бајићев „познаник и пријатељ“, који је написао и коментар у Пакрацу, октобра 1898; Бајић 1899; 1, 1–8; 2, 33–39.

[3] Архив САНУ, 143891, омот 14, 1–12.

2. покренуо је *Српски музички лист* (1903) путем којег је требало да покуша да утиче на то да се у сваком певачком друштву уведе школа за нотно певање. Часопис је требало да кроз едукативне написе упућује читаоце како се учи певање, да упознаје свираче и певаче са свим главнијим музичким појмовима и појмовима из естетике музике. У другом броју *Српске музичке библиотеке* Бајић је објавио и два ауторска чланка: „Како треба чувати и неговати глас“ и „Како треба учити музику у препарандији и богословији“.[4] Ови текстови требало је да послуже у скромне, једноставне образовне сврхе у време када је то био један од ретких могућих начина деловања на музичко образовање;

3. објавио је два ауторска музичка уџбеника 1906: *Теорија правилног нотног певања* и *Клавир и учење клавира*; године 1913. превео је на српски језик Молнарову књигу *Наука о музичким облицима*;

4. коначно, 25. јуна 1912. године завршио је и потписао „Пројекат за промену учења појања и музике у Српској великој гимназији у Новом Саду“,[5] а упутио га је одабраном професорском одбору ВСПГ у циљу што успешнијег решавања проблема појања и певања у гимназији. Бајић тада већ има једанаестогодишње искуство у раду као учитељ музике и појања. Сматрао је својом обавезом и дужношћу да овим пројектом учини још један напор, јер у овој улози није имао заменика. Тешко је било наћи њему сличне, оне који су гимназијској омладини дали печат музичких академаца. Бајићева достигнућа поистовећују се са онима која су на политичкој сцени постигли Светозар Милетић, др Михајло Полит, Јаша Томић, а у књижевности Јован Јовановић Змај, др Лаза Костић или Васа Стајић. Бајићева трибина била је музичка позорница, а глас хорови и оркестри (Поповић 1935: 8). Залагањем Бајића и његових претходника, ВСПГ је дуго била замена за музичку школу.

За рад са новосадском омладином и за њихово музичко просвећивање Бајић је, углавном, користио просторије три локала у Новом Саду: „Липа“, „Камила“ и „Бела лађа“, који су били стецишта културне интелигенције и српске елите.[6] Нови Сад, међутим, није имао музичку школу. Ову празнину попунио је Исидор Бајић њеним оснивањем са циљем „да би нашој вароши пружио могућност за више, уметничко музичко школовање“ (Спасић 1940: 2). Школа се најпре налазила у кући на углу Трга књегиње Зорке и Масарикове улице, а почела је са радом 1. септембра 1909. године.[7] За

---

[4] Бајић 1903: 2.

[5] Исидор Бајић, „Пројекат за промену учења појања и музике у Српској великој гимназији у Новом Саду“, рукопис, Архив САНУ, 14389/15, 1–15.

[6] Изјава под псеудонимом „Абуказем сениор“, Архив САНУ, 14389/1, омот 19г.

[7] Исто; *Застава*, 1909, 124, 3; Ђурић-Клајн 1971: 94; Перичић 1969, 15. Други извор указује на то да се школа налазила у Пашићевој улици, на првом спрату кафане „Шаран“ (касније Улица Св. Марковића Тозе). Изјава непознатог лица, Архив САНУ, 14389/1, омот 19г.

њено отварање Бајић је поднео велике материјалне жртве. Неки извори указују на то да је музичку школу подигао потпомогнут капиталом своје друге жене, имућне Јулијане Кондић.[8] Да је школа постојала без ичије помоћи и субвенције указује и непотписани аутор текста објављеног у новосадској *Застави*.[9]

У Бајићеву музичку школу су као ученици уписивани не само омладинци већ и љубитељи музике у зрелијим годинама, разних народности. Могли су да уче свирање на клавиру и виолини, а по потреби и друге инструменте. За сваки инструмент постојали су посебни наставници – из Загреба су дошли виолиниста Милан Сакс и госпођица Берић, пијанисткиња (Поповић 1935: 47). Бајић није радио као наставник пошто је био заузет другим пословима, али је зато ипак имао увек довољно времена да као управник води строг надзор над професорима и ученицима и да се стара да ученици добију максимум знања. За месечну школарину од десет круна сваки питомац је добијао три часа музичке наставе недељно, а ученици који су учили свирање на клавиру имали су право да бесплатно вежбају, ако код куће нису имали инструмент. Школа је брзо окупила велики број ученика, показала је значајне успехе, а многим Новосађанима је омогућила да усвоје потребно теоретско и практично знање у погледу инструменталног музицирања. Битно је утицала на развитак музичког живота и умногоме допринела да и код осталих суграђана јача и да се шири љубав према музици (Спасић 1940: 2). Оснивањем музичке школе у Новом Саду Бајић је крунисао своје дугогодишње бављење педагошким радом започето у новосадској ВСПГ, а настављено у певачким друштвима Новосадске трговачке омладине и Српског занатлијског певачког друштва „Невен“, као и кроз организовање светосавских беседа и приватно подучавање ученика у свирању и музичкој теорији.

* * *

Бајићево искуство ђака-појца који је појање учио у Гимназији, затим искуство наставника појања и диригента гимназијског ђачког хора који је певао у црквама, нагонило га је и на друга размишљања у вези са црквеном песмом и појањем. На значај српског црквеног појања Бајић је први пут скренуо пажњу јавности предавањем „Српска црквена, народна и играчка музика“ на Конгресу угарских свирача, композитора и учитеља музике одржаном у Будимпешти јула 1901. године.[10] На том предавању он је „са

---

[8] Архив САНУ, 14389/1, омот 16, 1.

[9] „Без икакве субвенције, без икакве помоћи, ево већ четири године, како постоји Бајићева музичка школа у Новом Саду. „Концерат Бајићеве музичке школе у Новоме Саду“, *Застава*, 1913, 107, 1.

[10] Писма упућена Т. Остојићу пре (РОМС, 4.333) и Ј. Грчићу после одржавања Конгреса (РОМС, 4.335). Бајић 1902: 239–243; Остојић 1902: 248.

необичним одушевљењем“ представио „комплетну традиционалну српску музичку баштину“ – народне црквене и световне песме и игре, како би окупљени музичари упознали „величину српскога народа“ (РОМС, 4.335). Ипак, посебно је указао на историјат развоја српског црквеног појања. Садржај тог дела текста је и сведочанство о Бајићевом недовољном знању о постанку и развитку српског црквеног певања, а онда и о претеривању када истиче посебност и развијеност српског црквеног појања у односу на развитак појања код других балканских и словенских народа. Бајић је сматрао да недостатак поузданих писаних извора отежава утврђивање самог постанка српског црквеног појања и његових мелодијских карактеристика, али да су стари српски калуђери, свештеници и појци првобитне основне црквене мотиве и мелодије вероватно примили и научили од грчких византијских калуђера и појаца. Овде је први пут изједначио појам и традицију византијског и грчког појања, иако их у историјском развоју дели неколико векова! Бајић истиче потребу да се изучи семантика ознака изнад текстова сачуваних у појединим старим књигама, чиме су први појци над речима бележили мелодијска кретања.

Настављајући да ради на решавању актуелних питања у српској музици, Бајић у два следећа подухвата не заборавља да обухвати и проблем црквеног појања: *Српски музички лист* треба да настоји да пропагира решавање питања нашег црквеног пјенија,[11] а један од пододбора Српског музичког сената требало би да донесе „решење питања нашег црквеног појања и литургијског корског појања“, у чији рад би требало да се укључе не само музичари већ и свештеници, добри појци, професори појања, па и црквени великодостојници.[12]

Прва значајна расправа на тему „Наше црквено појање“ изашла је у двоброју *Бранковоі кола*, 21. фебруара / 6. марта 1906. године, а затим је објављена у виду књижице у издању Српске манастирске штампарије.[13] Бајић је расправљао о начину како би могло да се реши питање српског црквеног појања. А решење се односи на чињеницу да би требало да се српско народно црквено појање сакупи и редигује и да се утврди како би требало да се поје правилно и „како ваља“. Најпре је констатовао да они који су досад размишљали о црквеном појању и који су можда покушали да задру у проблематику овог питања, нису покушали да га реше са довољно енергије и стручне спреме: Корнелије Станковић, Васа Пушибрк, Тихомир Остојић, Бољарић, Мита Топаловић, Станко Морар и други,

---

[11] Бајићев предговор првом издању *Српскоі музичкоі листа*, Нови Сад, 1903, 1.

[12] Архив САНУ, 14389/14.

[13] Исидор Бајић, *Бранково коло*, 12/13, 396–402; Исидор Бајић, *Наше црквено пројање*, Сремски Карловци, 1906, 3–14; Ђорђевић 1950: 3; К. Манојловић у: Станојевић 1929: О наведеној Бајићевој расправи пише и иницијалима потписани Ј. Д., *Боіословски іласник*, 1906, 9, 224.

према Бајићевим речима, нису имали прецизан правац и циљ, него су се зауставили на делимичним редакцијама, које су имале више приватан него општи карактер. Иако су били свесни значаја стварања утврђене редакције појања, нису могли да заинтересују шире слојеве српске интелигенције. Зато су и српски првосвештеници остали углавном индиферентни према тим покушајима. Он признаје заслуге трудбеницима који су се бавили овим проблемом, јер су они својим радом потпомогли да питање српског црквеног појања доспе до одређене зрелости. Претпостављамо да је, стога, Бајићева идеја била да се сакупи *целокупно* српско црквено појање, оно које се пева у православним црквама на просторима где живи српски народ, да се међусобно упореди, установе сличности и разлике и, коначно, запише једно и јединствено српско црквено појање.

Ипак, први корак у решавању питања црквеног појања јесте да Св. синод подржи и потпомогне процес записивања и редиговања појања. Јер, решење не може бити амбиција појединаца, него само општа потреба, општа ствар и, у првом реду, у делатности и под покровитељством Св. синода. Стога је 7/20. маја 1906. Бајић лично упутио писмо Св. синоду у вези са овом темом (РОМС, М 3.726). Бирајући прикладне речи обраћања и представљања, Бајић скреће пажњу да се у нашим црквама, у селима и засеоцима врло различито поје, а да су у мелодије временом унесене „неукусности“ које ремете развој побожности и узнемиравају ток литургије. Писмо је примљено 9/22. маја, а размотрено на седници Српског православног архијерејског синода у Сремским Карловцима 20. маја / 2. јуна исте године. Истог дана, патријарх Георгије Бранковић је ову молбу послао на увид српском православном епископу будимском Лукијану Богдановићу „да Ваше Преосвећенство изволи уз преслушање самога предлагача и других стручњака ствар проучити и архијерејском синоду потом свој предлог поднети“ (РОМС, М 3.725).

Пошто је од Св. синода добио позитиван одговор, Бајић се даље обраћао лично Лукијану Богдановићу, коме је дато у надлежност решавање питања црквеног појања (РОМС, М 3.727). Послао му је писмо у коме детаљно објашњава процес редиговања црквеног појања, са „скривеном“ намером да и сам учествује у стварању такве редакције. Изненађујући су Бајићеви исцрпност у изношењу предлога, свеобухватност и сагледавање бројних перспектива у циљу редиговања црквеног појања, као и чињеница да је његово познавање литургијских песама веома велико. Он је нагласио да мелодије треба да сакупи *један човек*, који би био одабран путем анкете. Разлог овако изричитог става о делатности појединца у процесу сакупљања мелодија, а не целе „анкете“, Бајић аргументује тиме што би рад на сакупљању био бржи – одабрани појединац би требало да буде стручно лице које би деловало према утврђеном плану и према брижљиво

одабраним изворима. Рад појединца би био јединствен и уједначен, док би се у супротном (ако би радило више људи) вероватно појавиле контрадикторности и недоследности у записивању.

До тада је Бајић већ објавио *Српску православну црквену појанку* – три свеске литургијских мелодија, које је углавном сакупљао за потребе ученика.[14] У првој свесци се налазе песме за Литургију Св. Јована Златоустог, у другој васкресни тропари, кондаци и прокимени, а у трећој утврђени тропари и кондаци за одређене празнике.[15] Овако сакупљене црквене песме на једном месту требало би да олакшају рад црквених хорова у циљу бржег и ефикаснијег учења црквених песама и извођења на богослужењу. У Архиву САНУ и у музичком одељењу Библиотеке Матице српске (БМС) чувају се и други примерци појединачних црквених песама, углавном руком преписиване хорске деонице појединих гласова.[16]

* * *

Бајићево интересовање за српски музички фолклор води порекло из средине из које је поникао. „Сигурно [се] сећао познатих кулских вашара, циганске трештаве музике и […] народног пјенија […] вероватно су ти звуци народног весеља имали макар подсвесног утицаја на распеваност, какву је касније оживотворио“ (Виловац 1959: 8). У већој мери, била је то последица идеја и усмерења тадашње српске омладине у времену освешћења и изражавања искрених националних осећања. Бајић је своју музичку средину посматрао широм отворених очију, уочавао је њене потребе и прохтеве и постао њен активни учесник. Тако је спознао значај српске народне песме и игре и инсистирао на њиховој примени у уметничком стваралаштву. Бајићеви подухвати су пионирски по квалитету. Размишљао је, говорио и писао колегама и пријатељима о потреби да се озбиљно ради на овим пословима. Из писама са студија у Будимпешти сазнајемо за његова прва ангажовања у погледу пропагирања српског музичког фолклора. Намеравао је да професору Херцфелду, кога је већ заинтересовао за нашу музичку баштину, однесе Кухачеву збирку српских песама. Каже да је Херцфелд обећао да ће отићи у Београд да чује нека српска певачка друштва. Сматра да би интересовање иностраних музичара и композитора за српску музику допринело њеном даљем развоју, јер „кад наши не могу и не знају да створе веће ствари (симфоније и др.) на основу наше музике, нека бар други то ураде.“ (РОМС, 4.337). Познато је да је Кухачева збирка

---

[14] Ђуриић-Клајн 1971: 8; Ђорђевић, Прилози 1950: 3, нап. 2; Д. Петровић, 264 и нап. 59.

[15] Музичко одељење БМС у Новом Саду, Н IV 179/1–3.

[16] БМС: *Спасовдан* (сопран), Н III 347; *Ирмоси: Ваведенски, Благовештенски* (тенор), Н III 339; *Сретенски и Духовски* (сопран), Н III 352; *Цвети* (алт), Н III 340; *Божићни тропар, Богојављење* (сопрани), Н III 336; итд., Архив САНУ, 14389/1–2.

дошла до проф. Херцфелда (РОМС, 4.339), али није познато да ли је он испунио обећање о доласку у Београд.

Захваљујући угледу који је у то време већ уживао у музичким круговима, Бајић је био позван у одбор за организовање Конгреса угарских свирача, композитора и учитеља музике који је одржаван у Будимпешти 2. и 3. јула 1901. године. У писмима Грчићу и Остојићу је истицао важност и величину овог музичког скупа, на коме су била решавана важна питања као што су оснивање музичког сената и пропратних установа или оснивање односно утврђивање музичког пензионог фонда који би био од користи и српским учитељима и хоровођама. Бајић је наглашавао заинтересованост тадашње угарске владе и значајних музичара из иностраних музичких кругова за Конгрес. Зато је у Пешту позивао Остојића, Грчића, Котура, Топаловића и Пачуа.[17] Једино се Тихомир Остојић одазвао Бајићевом позиву и присуствовао Конгресу, те о његовом току, значају и достигнућима известио српску музичку јавност у часопису *Бранково коло* (Остојић 1902: 248). Сматрао је да од тог догађаја могу да имају користи и Срби и српска музика, јер су угарске музичке прилике сличне нашима. По његовој процени, било је присутно око 120 уметника из Будимпеште и других провинција. Они су дошли да чују, дискутују, прикажу невоље угарских музичара и донесу одлуке. Бајић, који је у Конгресу видео шансу да једном стручном музичком аудиторијуму представи српско фолклорно музичко благо, припремио је предавање на тему „Szerb nép – ugyhâri ès tanez-zen állapotárol“ (Српска црквена, народна и играчка музика) и презентовао током првог дана.[18] Основна тенденција Бајићевог предавања била је упознавање овог европског музичког скупа са музичком традицијом српског народа, а самим тим и са његовим „душевним особинама“. Бајић сматра да српски народ други упознају углавном кроз рђаве новинарске извештаје у којима се претежно говори о политичким трзавицама. Истинско упознавање је процес који би требало усмерити на проучавање изворне културне традиције – српску народну поезију, црквене и световне мелодије и обичаје. Заслугом Гетеа, српска народна поезија је већ продрла до страних читалаца. Али музика, њени облици и карактеристике, према Бајићевом мишљењу, слабо су познати. Очигледно није био упућен у то колико је композитора, заслугом Корнелија Станковића, већ писало на ову тему. Сматрао је да свако ко хоће да добро упозна српске народне мелодије не треба да про-

[17] На Конгресу су се окупили не само музичари, композитори и учитељи музике из свих крајева Угарске већ су била заступљена и сва музичка друштва, укључујући учешће Мађара, Хрвата посредством Фрање Кухача и Бечлија преко председника бечког *Musickverein*-а, РОМС, 4.333.

[18] РОМС, 4.333. Бајићево предавање објављено је, после шест месеци, у *Бранковом колу*, 1902, 8, 239–243. Други српски листови са великом пажњом су известили музичку јавност о Бајићевом учешћу на Конгресу: *Бранково коло*, 1901, 26, 841 и 29/30, 970; *Дубровник*, 1901, 14. јули, 4; С. С. Илкић, *Слоїа,* 96.

учава оне на које имају утицаја други народи (РОМС, 4.333; Бајић 1902, 241). Истицао је и да они малобројни који су и писали о српској музици нису били музичари, па су музику упознавали на недовољно типичним музичким узорима, односно на мелодијама које нису оригиналне српске или се „рђаво поје“. Бајић сматра својом дужношћу да представи тековине карактеристичне за српски музички фолклор, јер је то врхунац његовог „четворогодишњег рада познања нашег народног блага“ (РОМС, 4.333). Стога издваја три сегмента: српску црквену музику, световне народне песме и народне игре, као музичко благо које треба да буде записано и примењено у пракси у свом изворном облику. Напеви ових песама треба стално да су присутни у оригиналним музичким делима, која ће заживети на репертоарима певачких друштава и гимназијских хорова, аматерских и полупрофесионалних оркестара, на програмима беседа, позоришним и оперским сценама.

* * *

Могуће је полемисати о квалитету Бајићевих активности. Неки подухвати нису били довољно стручно поткрепљени, јер му је недостајало темељније образовање. Други су пак имали врло добру теоретску поставку, али нису били реализовани до краја. У појединим подухватима Бајића су, изнад свега, носили одушевљење, ентузијазам, младалачки полет и енергија, који нису имали ни довољну ни реалну потпору у времену, општим друштвеним, социјалним и културним приликама. Тај широки спектар деловања можда је довео до расплинутости која је умањила интензитет дејства на свим пољима. Иако се са ове историјске дистанце лакше може формирати објективан критички став, не сме се заборавити да је Бајићев животни и стваралачки пут био прекинут већ у тридесет седмој години живота.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бајић, Исидор. „Певање као педагошко средство и корист његова.“ *Нови васпитач, орган за педагошку књижевност* бр. 1–2 (јануар–фебруар 1899).

Бајић, Исидор. „Немиле појаве у народним композицијама.“ *Српски музички календар за 1901. годину*. Нови Сад, 1901.

Бајић, Исидор. *Клавир и учење клавира*. Нови Сад, 1901.

Бајић, Исидор. „Српска црквена, народна и играчка музика.“ *Бранково коло* бр. 8 (21. фебруар / 6. март 1902).

Бајић, Исидор. „За што је потребан српски музички лист.“ *Српски музички лист* бр. 1 (јануар 1903).

Бајић, Исидор. „Како треба учити музику у препарандији и богословији.“ *Српски музички лист* бр. 2 (фебруар 1903).

Бајић, Исидор. „Савез српских певачких дружина.“ *Српски музички лист* бр. 3–4 (март 1903).
Бајић, Исидор. *Проглас и позив за оснивање Српског музичког сената*. Нови Сад: Архив САНУ у Београду, сигн. 14389/1, омот 14, 1903.
Бајић, Исидор. Јован Живојновић. „Српске забаве.“ *Бранково коло* бр. 37 (16/29. септембар 1904).
Бајић, Исидор. „Написао сам и издао…“ *Бранково коло* бр. 38 (23. септембар / 6. октобар 1904).
Бајић, Исидор. *Теорија нотног певања*. Нови Сад – Ujvidék (Hongrie): Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1904.
Бајић, Исидор. *Теорија правилног нотног певања*. Музиколошки институт САНУ у Београду, МИ-III, Ан-13, (вероватно) 1904.
Бајић, Исидор. „Шта треба да су српске певачке дружине.“ *Застава* бр. 84 (14. април 1905); бр. 89 (21. април 1905).
Бајић, Исидор. „Наше црквено појање.“ *Бранково коло* бр. 12–13 (30. март / 12. април 1906).
Бајић, Исидор. „Немиле појаве у народним композицијама.“ *Бранково коло* бр. 18–19 (11/24. мај 1906).
Бајић, Исидор. *О реформи црквеног појања*. Нови Сад: Рукописно одељење Матице српске, М. 3.727, 12. јун 1906.
Бајић, Исидор. *Наше црквено појање*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1906.
Бајић, Исидор. *Клавир и учење клавира.* Друго издање. Нови Сад: Штампарија српске књижаре браће М. Поповића, 1906.
Бајић, Исидор. „Какав нам Савез српских певачких друштава треба.“ *Браник* бр. 110 (17/30. мај 1907); бр. 119 (29. мај / 11. јун 1907); бр. 120 (30. мај / 12. јун 1907).
Бајић, Исидор. „Да ли ‘Савез српских певачких друштава’.“ *Србобран* бр. 112 (22. мај / 4. јун 1907); бр. 113 (23. мај / 5. јун 1907).
Бајић, Исидор. *Да ли „Савез српских певачких друштава“*. Загреб: Штампа Српске штампарије, стр. 2–8.
Бајић, Исидор. „Немиле појаве у народним композицијама.“ *Српски музички календар за 1909.* Нови Сад: Штампарија Деоничарског друштва, 1909.
Бајић, Исидор. *Пројекат за промену учења појања и музике у Српској великој гимназији у Новом Саду*. Нови Сад: Архив САНУ, 14389/15, 25. јун 1912.
Виловац, Јован. „Певач равнице.“ *Дневник* (17–22. јул 1955).
Виловац, Јован. „Певач војвођанских равница.“ *Наша сцена* бр. 139 (1959).
Вукдраговић, Михаило. „Афирмација домаћих дела.“ *Борба* бр. 304 (24. децембар 1955).
Грчић, Јован. „Исидор Бајић.“ у: *Портрети с писама*. Књ. IV. Загреб: Загребачка добротворна задруга „Српкиња“, 1926.
Добронић, Антун. „Исидор Бајић и његов значај за војвођанске Србе.“ *Наше слово* бр. 90 (1935).
Добронић, Антун. „Изидор Бајић. Поводом двадесетгодишњице смрти.“ *Народне новине* бр. 219 (24. септембар 1935).
Ђаковић, Богдан. *Развој хорског певања у Новом Саду између два светска рата (1918–1941)*, магистарски рад. Нови Сад, Академија уметности, 1996.
Ђорђевић, Владимир. „Исидор Бајић.“ *Музички гласник* бр. 9 (1922).
Ђорђевић, Владимир Р. *Прилози биографском речнику српских музичара.* Београд: Српска академија наука, 1950.

Ђуриић-Клајн, Стана. *Музика и музичари*. Београд: Издавачко предузеће Србије „Просвета“, 1956.
Ђуриић-Клајн, Стана. *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд: Pro Musica, 1971.
Ђуриић-Клајн, Стана. „Први српски музички часопис.“ У: *Музички записи.* Београд: Културно-просветна заједница Србије; Музиколошки институт САНУ, „Вук Караџић“, 1986.
„Ивањски венац на српски дом.“ *Извештај о српској правосл. вел. гимназији у Новом* Саду, 1904.
„Исидор Бајић: Боженствена литургија по српским народним напевима за мешовити лик.“ *Слога* бр. 37 (1906).
Ј. Д. „Наше црквено појање.“ *Богословски гласник* књ. 9 (1906).
К. Ј. „Један композитор српски.“ *Застава* бр. 195 (4. септембар 1903).
„Композиције Исидора Бајића.“ *Бранково коло* бр. 10 (6/19. март 1908).
Коњовић, Петар. „Музика у Срба.“ У: *Књига о музици*. Нови Сад, Матица српска, 1947.
Кухач, Фрањо Ксавер. „Кухач о Бајићу.“ *Београдске новине* бр. 44 (1908).
Молнар, Г., Исидор Бајић. *Наука о музичким облицима*. Нови Сад: Електрична штампарија Дра Светозара Милетића, 1913.
Остојић, Тихомир. „Предлог певачким друштвима и пријатељима српске гудбе о издавању српских четворогласних песама.“ *Стражилово* (22. новембар 1892).
Остојић, Тихомир. „Конгрес угарских свирача, композитора и учитеља музике.“ *Бранково коло* бр. 8 (21. фебруар / 6. март 1902).
Перичић, Властимир. „Исидор Бајић.“ У: *Музички стваралоци у Србији*. Београд: Просвета, 1969.
Поповић, Влада. „Сусрети с Петром Коњовићем, преписка с њим, записи.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 14 (1994).
Поповић, Стеван. „Исидор Бајић. (Пред прославу двадесетгодишњице његове смрти).“ *Дан* бр. 47 (21. јун (јул) 1935).
Поповић, Стеван. „Исидор Бајић.“ *Народни гласник* св. 35 (1935).
Поповић, Стеван. „Слава Иси Бајићу.“ *Југословенски нови лист* бр. 51 (15. децембар 1935).
Поповић, Стеван. „Исидор Бајић и омладина.“ У: Наљвински, Александар Б. *Трудом и радом*. Суботица: Градска штампарија и књиговезница, 1936.
Поповић, Стеван. „О двадесетпетогодишњици смрти Исидора Бајића.“ *Дан* бр. 218 (1603) (18. септембар 1940).
Поповић, Стеван. „О двадесетпетогодишњици смрти Исидора Бајића.“ *Гласник Српске православне цркве* бр. 21 (1. новембар / 19. октобар) 1940).
Сахс [Sic! вероватно Сакс], Емил. „Неколико речи о српској музици и њеним композиторима.“ *Летопис Матице српске* бр. 2 (1911).
Сахс [Sic! вероватно Сакс], Емил. „О савременој српској глазби и њеним складатељима.“ *Хрватска позорница* бр. 26 и бр. 28 (1912/13).
Спасић, Велисав. „Иса Бајић као наставник и као човек.“ *Нови Сад* бр. 902 (15. децембар 1940).
Српски народни календар. Нови Сад, 1911.
Српска музичка сцена, зборник радова са научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године поводом 125. годишњице Народног позоришта. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995.
Сталић, Васа. „Културна прегнућа новосадских Срба.“ У: *Споменица града Новог Сада*. Сремски Карловци: Штампа српске манастирске штампарије, 1933.

Стајић, Васа. *Српска православна велика гимназија у Новом Саду*: Нови Сад: Матица српска, 1949.
Стајић, Васа. *Грађа за културну историју Новог Сада*. Књ. 4, 8 и 9. Нови Сад: Матица српска, 1951.
Станојевић, Станоје. *Народна енциклопедија српско-хрватска-словеначка.* I–IV. Загреб: Библиографски завод д. д., 1929.

Danijela Kličković

ISIDOR BAJIĆ: CULTURAL MISSIONARY AND BEACON OF MUSIC

Summary

We have just started the process of recognition of significance, importance and usefulness of Bajic's diverse activities by representing and thinking about his pedagogical, melographic and publishing work. It is a fact that the personality of Isidor Bajic has been unfairly neglected, especially in the years following the World War II. It is clear that the Serbian music started to fit into European music streams and to get into rhythm, which was imposed by the modern and fast 20th century in all spheres of civilization, and in art as well. It is also clear that Bajic's music traditionalism and simplicity, as a consequence of his character and insufficient general and music education, are the aspects based on which it was not possible to put him in the category of authors who influenced artistic progress and development of the Serbian music. In comparison to other Serbian authors, Bajic's compositions almost give an impression of music amateurism. However, we should not forget the fact that Isidor Bajic was not only a composer; that, beside his noted and preserved, published and unpublished compositions, he left numerous proofs of his diverse cultural activities in Novi Sad (pedagogical, melograph, publishing and organizing activities) during only fourteen years of professional work – since he graduated from Music Academy in Budapest and started to work in Great Serbian Orthodox Grammar School (1901) until his death (1915).

All Bajic's functions were directly or indirectly connected. He did not think short-term, from one move to another, nor were his activities independent from each other. His attitudes and goals were connected by cause and aim, well-thought and reflected upon from different angles.

Key words: Isidor Bajić, pedagogy, music publishing, church singing, music school.

UDC 78.071.1:929 Bajić I.
78(497.11)(091)

СРЂАН АТАНАСОВСКИ
Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper
srdjanatanasovski@yahoo.co.uk

ИСИДОР БАЈИЋ И СТАРА СРБИЈА*

САЖЕТАК: Делатност Исидора Бајића постављена је у контекст српског националистичког дискурса о Старој Србији и Мађедонији. Размотрене су његове обраде песама из руковети Стевана Мокрањца, његово путовање на Свету Гору 1911, рад на записивању народних песама, те композиција *Песме српских комита* (у две верзије). Закључци упућују на то да је Бајићев портрет фолклора ових крајева симплификован и склон стереотипима. Поред тога, Бајић је покушавао да елементе фолклора Старе Србије и Мађедоније интегрише у свакодневне музичке праксе српског грађанства у Аустроугарској, као што је кућно – салонско музицирање. Бајић стога припада ауторима који су градили слику фолклора Старе Србије и Мађедоније као нераскидиво и органски повезаног са српским фолклором уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Исидор Бајић, Стара Србија, народна песма, руковети (Стеван Мокрањац), комите, *Песме српских комита* (Исидор Бајић).

Поставити делатност Исидора Бајића у контекст дискурса о Старој Србији[1] наизглед може деловати зачуђујуће, имајући у виду да је наратив који се у оквиру музиколошког дискурса најчешће среће о овом композитору одише описима младалачког, романтичног, чак наивног духа аутора, или се пак у први план поставља национално и идеолошки наизглед неутрална мисија професионализације музичког занимања и неговања адекватних институција (уп. Милојевић 1933). Рођен истог лета када је

* Рад је писан у оквиру пројекта *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004 /2011–2014/), финансираног од стране Министарства за просвету и науку Републике Србије.

[1] Појам „Стара Србија“ у овом раду не користим у смислу реалне географске области, већ као референцу за конструисано поље значења произведено у српском националистичком дискурсу током XIX столећа. На сличан начин користим и појам „Мађедонија“, где сам се одлучио за варијанту присутну у истом дискурсу која је ортографски различита од назива који се данас користи за дату географску област.

одржан Берлински конгрес, 1878. године, мировна конференција чији су закључци у великој мери усмерили даљу политику српског национализма према такозваном Источном питању, Бајић је припадао генерацији српских интелектуалаца у Аустроугарској који су у великој мери били оријентисани на Краљевину Србију као кључ за решавање српског националног питања, што је пре свега подразумевало питање одређења територија и граница српске нације (Зундхаусен 2009: 207–218). Полазећи од уверења да је слика Бајића као композитора који „није био политичар, али је био националист од убеђења“ (Милојевић 1933: 52) дубоко наивна и редукована, покушаћу да покажем на који начин се делатност овог аутора може позиционирати у контексту српског националистичког дискурса о Старој Србији. Ово је поготову значајно имајући у виду да је Бајић у овом периоду био међу активним записивачима српских народних песама, као и један од тек неколицине композитора који су у периоду пре балканских ратова путовали на територије Османског царства које су биле означене као Стара Србија.

Наративи о средњовековној Србији и о Косовском миту испрва су дефинисани у круговима српске интелектуалне елите у Хабзбуршкој монархији, у којима је уједно и дискурс српског национализма успостављен у јавној сфери значајно пре него што је он постао доминантна идеологија Кнежевине Србије, а по угледу на друге националистичке идеологије Средње Европе.[2] Ови наративи имали су снажно упориште у црквеним институцијама, и то иницијално као етички и духовни митови (уп. Popović 2007; Pavlović 2009). Већ од времена Вука Караџића Косовски мит био је снажно присутан, како у уметности и науци тако и у свакодневном животу Срба у Кнежевини и у Хабзбуршкој монархији. Скоро све епске песме Косовског циклуса, а посебно оне у којима се велича херојство кнеза Лазара и косовских јунака, Караџић је забележио у Срему (Pavlović 2009: 87; уп. Matić 1964 и Bošković-Stulli 1966). Ови мотиви присутни су и у музичким публикацијама објављиваним од средине XIX столећа: песме у збиркама Корнелија Станковића из 1859. године и Александра Николића из 1863. године (прве објављене у Бечу а друге у Темишвару) садрже низ референци на Косовски бој, „српског цара Лазара“ и „Цара Душана Призрен град“ (Николић 1863; Станковић 2007; уп. Atanasovski 2014: 73). Коначно, наративи средњовековне историје популаризовани су и кроз визуелне медије, попут литографија и илустрација у часописима, међу којима су запажене биле литографије Павла Чортановића из

[2] Занимљиво је да се управо један од карловачких митрополита, Стеван Стратимировић, посебно интересовао за питање српског народа у Турској, те да је о њему прикупљао обавештења, етнографске податке и географску грађу (Филиповић 1972: 518–519; уп. Руварац 1903: 107–116). У преписци са Карађорђем, вођом Првог српског устанка, Стратимировић је покушао да наметне своју идеју да устанак против Османлија не треба да остане на нивоу сељачке побуне против локалних моћника, већ да прерасте у мисију ослобађања свих Срба који живе под османском влашћу (Димитријевић 1926; уп. Попов 2007: 41–42).

1860–1862. и из 1870–1871, израђиване у сарадњи са Адамом Стефановићем, а публиковане у Панчеву (Врбашки 1993/1994; Макуљевић 2006: 78–79). Значајно је да сви ови набројани производи културе не припадају сфери високе уметности, већ су рефлектовали и обликовали свакодневицу Срба у Хабзбуршкој монархији, односно у Аустроугарској. Косовски мит не само што је временом искорачио из сфере морала и етике у сферу националног, него је постао и основ за територијалне аспирације српског национализма. Већ са тајним списом под насловом *Начертаније* из 1844, који је Илија Гарашанин 1844. године поднео кнезу Александру Карађорђевићу, кнежевина Србија идентификована је са улогом „српског Пијемонта" и пројектом „ослобођења" и „уједињења" земаља на којима су живели Јужни Словени, а један од основних механизама апропријације територија у име нације било је управо „историјско право", односно сведочанство о обиму средњовековне српске државе.[3] Концепт Старе Србије (или чак „Праве Србије", како су је поједини аутори називали; уп. Милојевић 1871) управо је рефлектовао те претензије, означавајући ову област као територију која је припадала средњовековној српској држави, те конституишући је као супстанцијалну територију српске нације (White 2000). Појам Стара Србија по свему судећи је први пут формулисао Вук Караџић већ 1818. године (Батаковић 1988: vii), а почев од 1845. срећемо га како у картографским тако и у књижевним изворима (Trifunović 2014). Једна од публикација која је афирмисала појам Стара Србија међу читалачком публиком у Аустроугарској, али и типизирала круг тема којим је он био окружен, јесте есеј *Плач старе Србије* хаџи Серафима Ристића, архимандрита манастира Високи Дечани, објављен у Земуну 1864. године. Писан са јасном намером да мобилише српско јавно мњење, овај спис започиње кратком историјом Срба на подручју Пећке нахије која сеже до времена Византије и успоставља јасан аргумент историјског права српског народа на наведене територије, а наставља се у форми апела османском цару да прекине „зло и неправду" која се над овим народом спроводи, наводећи шездесет и осам скорашњих инцидената који о томе сведоче, са закључком да је, услед недостатка адекватног одговора, оружана побуна неумитно близу (Ристић 1864).

Написи попут Ристићевог, али пре свега низ путописа српских интелектуалаца који су након Берлинског конгреса све учесталије посећивали делове Османског царства, упркос наводним безбедносним ризицима, сведоче о потреби српске јавности да наративи о Косову и Старој Србији не остану на нивоу мита и апстрактних слика, већ да се

[3] Гарашанин тако наводи следеће: „Српска држава која је већ срећно почела, но која се распростирати и ојачати мора, има свој основ и темељ тврди у царству српском 13-га и 14-га стољетија и у богатој и славној српској историји" (Страњаковић 1931: 408). О улози средњовековних наратива у дефинисању националних граница уп. Geary 2007.

опредмете кроз поуздана сведочанства и уметничке творевине инспирисане искуством из прве руке (Atanasovski, у штампи). Поред књижевних дела и ликовних предоџби, један од важних начина да се искуство Старе Србије реификује била је народна песма. Унутар хердеријанског дискурса културног национализма народна песма виђена је као отелотворење саме нације: речима Бајићевог савременика, „у народној попевци јавља се дух народа, тако рећи гласовима символисана идеја морална му бића“ (Младен 1886: 65). Народна песма посматрана је као неодвојива не само од народа који ју је изнедрио већ и од простора на коме је настала. Стога није чудно да су песме из Старе Србије и Мађедоније – која је највећим делом такође била виђена као део овог простора[4] – изазивале велико интересовање у јавној сфери. У Београду су 1890. године одржана два јавна концерта песама из Старе Србије и Мађедоније: приредба Академског певачког друштва „Обилић“, на којој је отпевано више „мађедонских песама“, и наступ Београдског певачког друштва на коме је Раја Павловић извео *Мађедонске песме* Стевана Мокрањца за глас и клавир (Перић 1998: 144–145). Седмо коло Јосифа Маринковића из 1889. године (насловљено и као *Србо-македонске песме*; Перичић 1967: 135) садржи искључиво песме из Старе Србије и Мађедоније, као и VII руковет Стевана Мокрањца из 1894. (са поднасловом *Из Старе Србије и Македоније*), а песме из Старе Србије појављују се и у Маринковићевом VIII колу (1890), као и у V руковети Стевана Мокрањца (1892–1893). Како у овом периоду поменути композитори и извођачи нису путовали на територије Османског царства, ове песме су по свој прилици забележене у Београду, било од досељеника из ових крајева, било од људи који су посетили Османско царство, што није чудно, имајући у виду да постоје сведочанства да су се сличне песме могле чути на местима јавних окупљања (уп. Веселиновић 1886). Другачији статус задобиће тек песме из руковети Стевана Мокрањца након његовог боравка у Приштини почетком 1896. са циљем да запише народне песме – о чему су извештаји објављени у штампи, укључујући и новине *Бранково коло* објављиване у Сремским Карловцима (Перић 1995: 120–121) – за које ће савременици веровати да представљају аутентичне записе песама из ових крајева (Konjović 1919: 74).[5]

---

[4] Питање граница Старе Србије, а поготову разграничења Старе Србије и Мађедоније, било је отворено. Крајем XIX века усталило се мишљење да Стара Србија оквирно обухвата територије које су у XIV столећу биле под влашћу краља Стефана Милутина Немањића (Батаковић 1988: vii), што је подразумевало јужну границу која би омеђила и север Албаније и области око Дебра, Кичева, Велеса и Штипа. Јован Цвијић се служио географским одликама ових предела и на основу тога је границу између Старе Србије и Мађедоније повлачио тако да је Скопље било у Старој Србији, док је Мађедонија била сведена на крајеве око Охрида и Битоља (Цвијић 1904).

[5] Ипак, од двадесет и три песме из Старе Србије и Мађедоније које ће се потом наћи у Мокрањчевим руковетима, тек осам је записано у оквиру овог теренског рада, а и оне су приликом композиционог поступка темељно прерађене (Атанасовски 2014: 141–142).

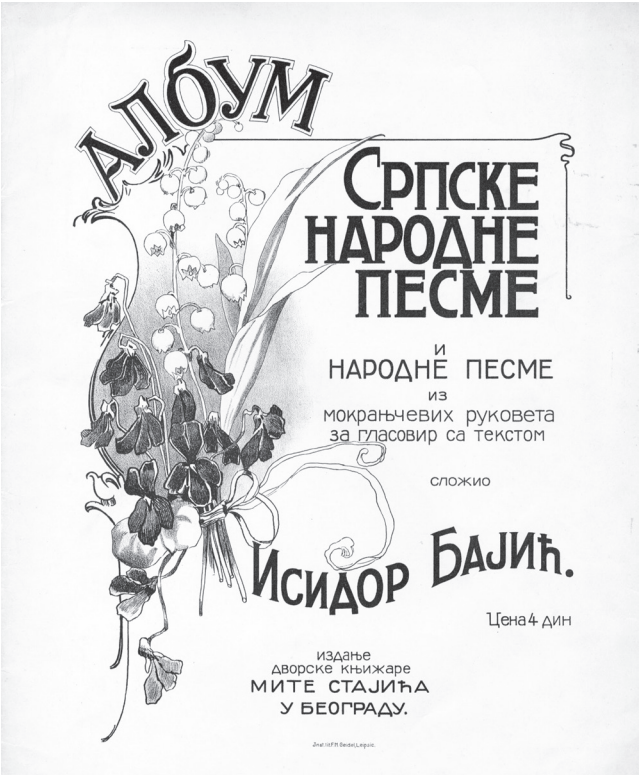
Важно место у креирању типичних репрезентација фолклора из Старе Србије и Мађедоније, те у приближавању ове музике публици у Аустроугарској, заузима Бајићев *Албум срѿских народних ѿесама и народних ѿесама из Мокрањчевих руковеѿи*, литографисан у Лајпцигу (F. M. Geidel), а издат паралелно у Новом Саду у Издавачкој књижарници Светозара Ф. Огњановића и у Београду у Дворској књижари Мите Стајића (сл. 1). Конципиран као албум салонских композиција намењен кућном музицирању, Бајићев албум састављен је од обрада песама за клавир са потписаним текстом, уз повремени додатак краћих клавирских фантазија. Албум не носи годину издања, али није могао настати пре 1896, када је књижара Мите Стајића основана, а вероватно није настао ни значајно доцније, имајући у виду да је Бајић користио само V и VII руковет, које је Мокрањац компоновао закључно са 1894. годином. Као што се може претпоставити, Мокрањчеве руковети су у том тренутку Бајићу биле превасходно драгоцене као извор песама које се везују за Стару Србију и Мађедонију, док је у случају других песама презентовао сопствене варијанте. Бајић је преузео обе песме из V руковети које се везују за Стару Србију и Мађедонију („Леле Стано мори“ и „Ајде мори момичето“) и четири песме од укупно пет из VII руковети („Варај Данке гиздава девојко“, „Посеја дедо“, „Море извор вода“ и „Ајде ко ти купи“). Занимљиво је на који начин је Бајић, усмеравајући пажњу превасходно ка публици у Јужној Угарској, прилагодио и допунио одређене Мокрањчеве песме. У случају три песме из руковети – „Леле Стано мори“, „Море извор вода“ и „Ајде ко ти купи“ – Бајић је унео измене у текст којима је ублажио дијалекатске разлике и начинио их доступнијим и ближим публици у северним крајевима, као и карактеру салонских композиција. У песми „Леле Стано мори“ „малка“ је измењено у „млада“, у песми „Ајде ко ти купи куланчето“ упитна заменица „кој“ исправљена је у „ко“, а усклик „де ђиди де“ преправљен је у „бре гиди де“, док је на насловни стих „Море извор вода извирала оф море оф!“, уместо Мокрањчевог наставка текста придодат нови стих, „кроз баштицу протицала“. На музичком плану је, по излагању првог стиха, додао кратку слободну фантазију на тему песме (Пример 1).

Бајићева збирка има посебан значај у рецепцији руковети Стевана Мокрањца као композиција састављених искључиво од „аутентичних“ народних песама, те брисању граница између музичког материјала који је Мокрањац обрадио и оног који је заправо у целини компоновао. Песме из Мокрањчевих руковети се у истом периоду појављују и у „збиркама народних песама“ других аутора (уп. Павловић *s. a.*), при чему је Бајићева збирка специфична јер је аутор јасно навео руковети као један од извора које је користио. У том смислу је занимљиво да је Бајић укључио и две песме („Ајде, море, момичето“ и „Варај, Данке, гиздава девојко“) за које

постоје јасне индиције да их је Мокрањац компоновао (Атанасовски 2014). Имајући у виду ова запажања, може се закључити да је значај ове публикације у рецепцији руковети Стевана Мокрањца вишеструк и да је утицао на следеће процесе:

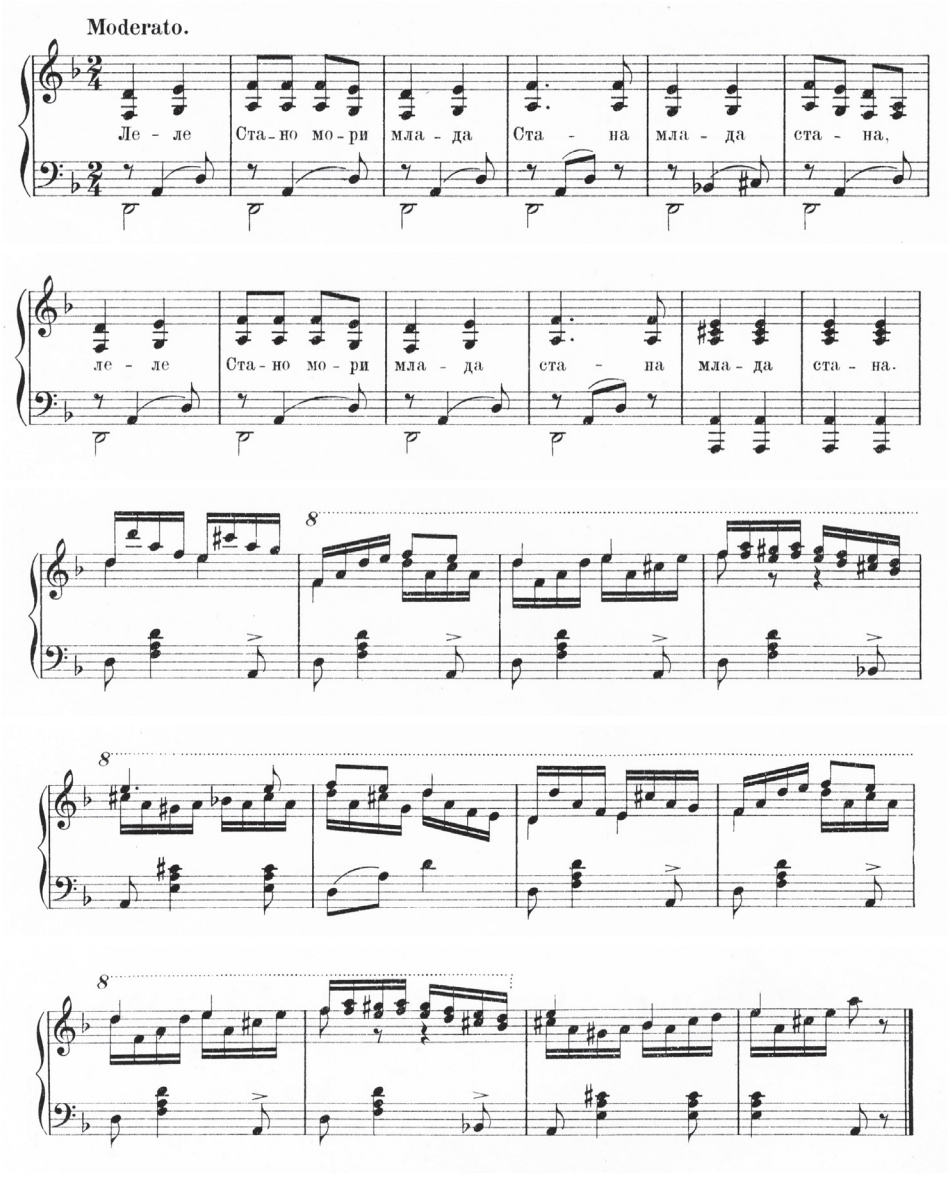
- укључивање песама из Мокрањчевих руковети, пре свега намењене певачким друштвима, у репертоар кућног, односно салонског музицирања (уп. Кокановић Марковић 2011: 154–158);
- прихватање песама из Мокрањчевих руковети као аутентичних народних песама (уп. Atanasovski 2015);
- прихватање песама из Мокрањчевих руковети као репрезентативних за музички фолклор Старе Србије и Мађедоније.

Коначно, Бајићев албум део је и ширег процеса стереотипизације фолклора Старе Србије и Мађедоније, његовог кодификовања у оквирима западноевропских музичких пракси, те приближавања стандардном идиому салонске музике која је доминирала Средњом Европом.



Сл. 1. Издање *Албума српских народних песама и народних песама из Мокрањчевих руковета* Исидора Бајића, насловна страница

Пример 1. Исидор Бајић, „Леле Стано мори“, обрада за клавир са уписаним текстом



Својеврсну прекретницу у односу Исидора Бајића и Старе Србије представља пут у Хиландар на који је композитор кренуо 1911. године, заједно са групом ученика богословије из Сремских Карловаца. О овом Бајићевом путовању пре свега сазнајемо из есеја Стане Ђурић Клајн, која

је имала прилику да прегледа необјављене путописне белешке Глише Бабовића, Бајићевог сапутника, сачуване у породичној архиви (Ђурић--Клајн 1983). Група ученика богословије позвала је Исидора Бајића да им се придружи јер су намеравали да на путу приређују концерте како би прикупили финансијска средства. Наступи су били приређени у Београду, Трстенику, Краљеву, Врњачкој бањи, Крушевцу, Рибарској бањи, Нишу, Врању, Врањској бањи и Солуну. Основна мотивација Бајића да се упусти у овај подухват била је да записује црквено појање и народне песме. Упоређујући податке о путу и Бајићеве мелографске рукописе (Архив МИ САНУ), долази се до закључка да се Бајићу прилика да запише народне песме из Старе Србије и Мађедоније указала тек два пута: први пут у Врању и Врањској Бањи, где је, између осталог, посетио чувену Коштану и у току једног преподнева записао „20–30 […] мелодија“ (Ђурић-Клајн 1983: 8), и други пут, на повратку из Хиландара, када је посетио Скопље, где је са сапутницима био „срдачно дочекан“. Пролазећи преко територије Османског царства, путници су се устезали да се задржавају ван својих одредишта: тако није било станке од уласка у царевину код Ристовца све до доласка у Солун, а на повратку су застали једино у Скопљу, где ипак нису приредили концерт на наговор домаћина, а из безбедности („због опасности од бугарских комита, који не презају ни од каквих злочина – одустадосмо од тога по наговору самих Скопљанаца“, Ђурић-Клајн 1983: 9).

Бајићева рукописна заоставштина, која обухвата преко две хиљаде записа и преписа напева, сведочи да је реч о једном од најактивнијих записивача српских народних песама. Ова заоставштина данас је подељена између Музиколошког института САНУ, Архива САНУ у Београду те Библиотеке и Рукописног одељења Матице српске у Новом Саду (Петровић 2004: 353). У оквиру збирке Музиколошког института САНУ налазе се и скупине Бајићевих записа који су претходно били похрањени у архиву Етнографског музеја и у архиву Музичке академије у Београду (Матовић 1973), а један део Бајићевих записа је и објављен у међуратном периоду, у редакцији Светолика Пашћана (Бајић 1924). Главни део Бајићевих рукописних записа представља колекција двадесет укоричених свезака, од којих свака садржи до стотину уредно исписаних напева, који имају јединствену нумерацију (Архив МИ САНУ). Ова колекција очигледно је настала у ауторовим последњим годинама живота као пројекат својеврсне систематизације и синтезе како сопственог мелографског рада тако и рада других мелографа. Међутим, узимајући у обзир врсту и једнообразност повеза свезака, различите врсте употребљеног нотног папира и мастила, те очигледно накнадно сечење нотног папира (поједини коментари и записи текста су том приликом оштећени), јасно је да је коричење и форматирање

ових свезака рађено *a posteriori*, вероватно од стране Косте Манојловића, који је уједно аутор неколико маргиналија у овим свескама. Овим се уједно и објашњава недостатак појединих записа у нумеричком поретку. Поред оригиналних записа, који чине већину у прве четири свеске, те који неретко садрже податке о пореклу напева и о казивачу, Бајић је у ову колекцију уврстио скоро систематски израђене преписе збирки (односно делова збирки) других аутора, и то Владимира Ђорђевића, Лудвига Кубе, Фрање Кухача, Раје Павловића,[6] Тодора Бушетића и Стевана Мокрањца, као и преписе из других извора (уп. Матовић 1973: 294–295). Посебно је занимљив однос записа у Бајићевим свескама са издањем *Албум 138 српских-народних песама* штампарије Мите Стајића, објављеном 1905. у Београду, а који истраживачи претходно нису запазили (*Албум 138 српских-народних песама за гласовир* 1905). Наиме, Бајићеви записи од броја 275 до 390 кореспондирају са овом збирком песама, али нису увек идентични, при чему је текст увек подударан (иако не увек комплетан у Бајићевом рукопису), док су мелодије записа у неким случајевима кориговане. Природа разлика између објављених верзија и рукописног материјала, попут поједностављења ритмичких образаца, прилагођавања мелодије хармонизацији, то јест клавирској пратњи у штампаном издању, и слично, међутим, упућује на то да су Бајићеви рукописи послужили као основ за издање Мите Стајића. У прилог томе да је Исидор Бајић био сарадник на овом издању говори и чињеница да је иначе сарађивао са овим издавачем.

Говорећи о Бајићу поводом десетогодишњице од његове смрти, Милоје Милојевић га описује као аутора кога је „жудња за песмом свога рода одвела […] у народ“, те који је „пошао из села у село, од песме до песме и познао […] душу нашег човека у радости и болу, у тузи и уздању“ (Милојевић 1933: 50). Јасно је да је Бајић припадао генерацији српских мелографа у којој је у потпуности био афирмисан гримовски идеал записивања „из уста народног певача“, који је, имплицитно, био неук и који је стајао изван високе културе европске писмености (уп. Bendix 1997: 58–59). Не само што о томе говори Милојевићев опис Бајићеве делатности, већ и његове бележнице одају напор да се приликом записивања народних песама искорачи из сфере градске и варошке музике и да се истраже напеви који су перципирани као старији слој народне традиције; тако се у Бајићевим записима може пронаћи низ песама које су означене као „старинске“. Међутим, оно што је посебно занимљиво јесте то што

[6] У литератури до сада није било запажено да су Бајићеви рукописни записи бр. 651–682 преписи из другог кола „српских народних песама“ Раје Павловића (Павловић *s. a.*), чије објављивање Ђорђе Перић датира у 1901. годину (Перић 2012: 217). Међу овим преписима је и пет песама из Старе Србије и Мађедоније, од којих су две оригинално из Мокрањчевих руковети (уп. Atanasovski 2014: 127–130).

ова колекција Бајићевих записа сведочи о композиторовом интересовању за музички фолклор Старе Србије и Мађедоније, што се уочава у његовом настојању да прибележи што већи број напева из ових крајева, било као сопствене мелографске записе, било у виду преписа доступног материјала. У Бајићевој колекцији мелографских рукописа могу се идентификовати две групе записа које кореспондирају са подацима о његовом путовању 1911. године:

– сачувани напеви од бр. 60 до бр. 92 записани су у околини Ниша и Врања (песме носе ознаке „Врањанка“, „македонска“, „мађедонска“, „из околине Врања“, „битољска“ и „из околине Ниша“), с тим што у колекцији недостаје 24 напева, бр. 62–85, за које се може претпоставити да су управо напеви које је Бајић забележио од Малике Еминовић, познатије као Коштане, и који су вероватно приликом коричења одвојени од остатка колекције;
– напеви од бр. 144 до бр. 155 записани су у Скопљу (већина песама носи име казивача – нпр. „чуо од г-це Ана Ивковић у Скопљу“ и „ову сам песму чуо од Пере Ж. Илића“ – те ознаке „из Митровице“, „Скопска Црна Гора“, „игра канда бугарска“, „из Мађедоније“, „комитска песма“, „Косовски вилајет“, „из Прилепа“ и „из околине Скопља“.[7]

Поред ових, постоји још и низ напева на другим местима у колекцији који се према провенијенцији песама могу идентификовати као песме из Старе Србије и Мађедоније, те које је композитор или преписао преко реда или их је записао у некој другој прилици. Поред тога, Бајић је начинио преписе свих осам мелографских записа које је Бранислав Нушић укључио у други том своје студије *Косово. Опис земље и народа* из 1903. године, а које је заправо начинио Мокрањац (Нушић 1903), као и записе из студије Ивана Иванића *Мађедонија и Мађедонци* (Иваниħ 1908). Поред тога, Бајић је преписао обе песме из Мокрањчеве V руковети које се везују за Стару Србију (напеви 713 и 817), све песме из Мокрањчеве VII руковети, *Песме из Старе Србије* (компонована 1894; напеви 663 и 706–709), три од четири песме из VIII руковети, *Песме са Косова* (1896; напеви 682, 691 и 692), све песме из X руковети, *Песме са Охрида* (1901; напеви 820–823, 1198, 1324, 1894 и 1971, при чему су поједине песме преписане два пута), те три од пет песама из XV руковети, *Песме из Македоније* (1909; 1837, 1895 и 1896).

Док се песме из Јужне Угарске у Бајићевим записима уз тек неколико изузетака јављају без података о казивачу, значајан део песама из Старе

[7] Већину ових песама је Светолик Пашћан уврстио у прву свеску Бајићевих „песама из Србије“ (Бајиħ 1924).

Србије и Мађедоније праћен је податком ко је песме певао – конкретно, реч је о „госпођици“ Ани Ивковић „из Скопља“, „војводи“ Николи Вукотићу, В. Драгашевићу, Михайлу Манчићу из Скопља, Пери Ж. Илићу и о „Цве. Михајловићу“. Од наведених особа за сада се може утврдити само идентитет Пере Ж. Илића, који је и сам био композитор, мелограф и наставник, а који је у од 1909. до 1911. године радио у Мушкој гимназији у Скопљу (Кокановић 2009).[8] Чињеница да су наведена имена казивача песама из Старе Србије говори о одређеној недоступности песама које је Бајић очигледно записивао тек од неколицине певача, о потреби да документује како је до ових напева дошао, али може упућивати и на виши друштвени статус казивача ових песама у односу на остале, поготову када је реч о његовом боравку у Скопљу.[9] Неколико напомена које је Бајић начинио уз песме из Старе Србије и Мађедоније које је бележио откривају стереотипну слику која је већ у то време постојала о македонском музичком фолклору: уз песму „Болна лежи дилбер Тута“ (бр. 136), означену као македонску, Бајић је записао напомену „врло карактеристичан ритам 7/8“, док је уз „Што ми је мило и драго“ (бр. 148), означену као „комитску песму“, забележио „врло карактеристична тужна песма“ (вид. примере 2 и 3). Фасцинација такозваним неправилним метром, те мишљење да је управо ова карактеристика кључ македонског музичког фолклора и разлог због кога се треба упустити у његово проучавање срећемо већ 1884. у напису Драгутина Илића „О нашој музици“: „Већина македонских арија одликују се врло разноликим ритмом дводелног и троделног такта, а и комбинованих из истих, мелодије које и данас недодирнуте очекују свога уметника да их прикупи“ (Перић 2012: 219). Идеја да је туга и меланхолија основна емоција песама из Старе Србије и Мађедоније одражавала је пак дискурс о страдању српског народа у Османском царству, а музички је у немалој мери била обликована и руковетима Стевана Мокрањца, где је аутор елегичне песме изразито лаганог темпа и карактера ламента користио као својеврсне антиклимаксе у архитектоници својих композиција.[10]

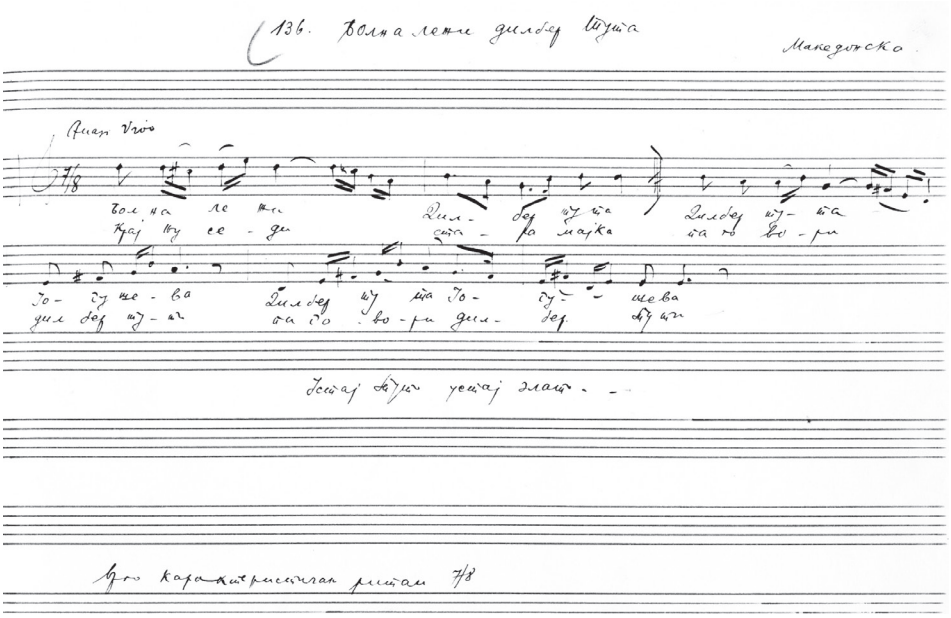
---

[8] Петар Ж. Илић је и сам бележио народне песме и црквено појање Старе Србије, као што се бавио и теоријским радом на исту тему, а неки од његових записа се такође чувају у Архиву Музиколошког института САНУ (Илић 1922; Матовић 1973: 299). У Бајићевој колекцији постоје три напева забележених од Илића, и то бр. 152, који је интерполиран напевима забележеним од Ане Ивковић, те је највероватније начињен у Скопљу 1911. године, и бр. 558–559, који су могли бити начињени приликом Илићевог боравка у Новом Саду 1912. године, где је боравио услед гостовања Певачког друштва „Вардар“ из Скопља чији је био хоровођа (Кокановић 2009).

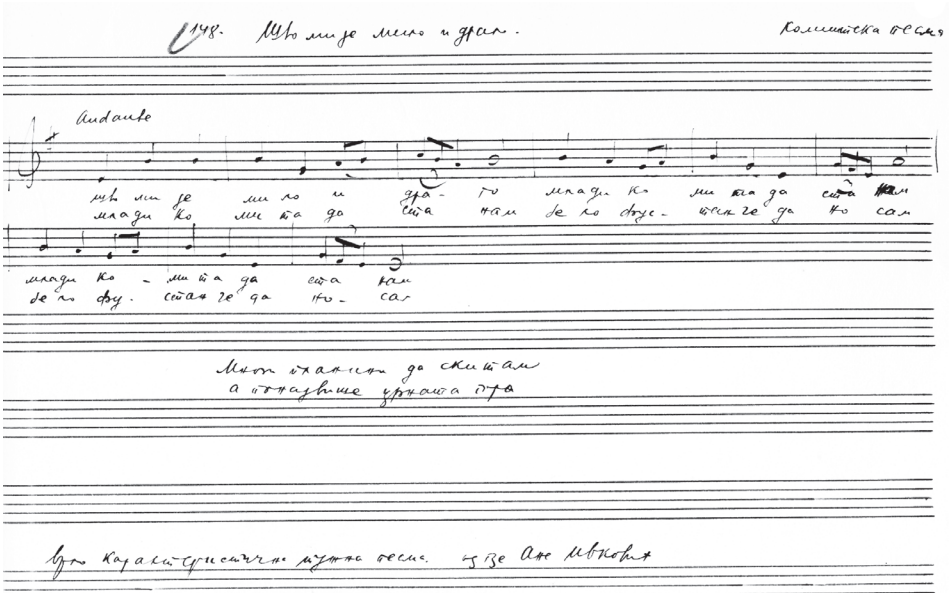
[9] Други казивачи чији је идентитет Бајић забележио били су углавном Роми, тако да ту информација о казивачу заправо служи као информација о етничком „идентитету“ напева.

[10] Тако су савременици о Мокрањчевим руковетима писали да конституишу „ноту нераздељиве српске душе“ чија је основна боја „тамна меланхолија, као што је страдање нашега племена“ (Манојловић 1923: 113).

Пример 2. Исидор Бајић, „Болна лежи дилбер Тута“, рукописни запис
(Архив МИ САНУ: Е/ИБ–2)



Пример 3. Исидор Бајић, „Што ми је мило и драго“, рукописни запис
(Архив МИ САНУ: Е/ИБ–2)



Највећи број песама из Старе Србије и Мађедоније Бајићу је певала Ана Ивковић – чак за девет песама прибележио је њено име као казивача.[11] Иако је Ана Ивковић забележена као „госпођица из Скопља“, она је Бајићу, поред песама генерички обележених као песме „из Мађедоније“, певала песме из Косовског вилајета, Митровице, Прилепа, те из околине Скопља и Скопске Црне Горе. Ове песме могу се узети као репрезентативан узорак Бајићевих записа песама из Старе Србије и Мађедоније, на основу чега се могу донети одређени закључци о стереотипима кроз које је фолклор ових крајева представљен у мелографском раду овог аутора:

– песме су по правилу у такту 3/4, умереног или лаганог темпа, са честим синкопираним ритмичким обрасцима;
– вокална линија је гипка, скоро виртуозна, тонално одређена, неретко са упечатљивим интервалским скоковима који сежу до октаве;
– појављује се такозвани балкански мол, са типизираним пасажима који потцртавају ефекат прекомерне секунде;
– дурске песме неретко каденцирају на II ступњу, док је у молским заступљена каденца на тоници.

Поред тога, важно је приметити да Бајићев начин бележења текста често одаје неразумевање језика, односно дијалеката на којима су песме испеване.[12]

Посебну групу Бајићевих песама из Старе Србије чине песме које је аутор означио као „комитске“: поред специфичне тематике и доминантног карактера ламента, ова одредница је значајна јер је Бајић аутор композиције *Песме српских комита*, која постоји у најмање две верзије, и то у верзији за соло бас и мушки хор, која садржи две песме (Бајић *s. a.* б), те у верзији за клавир са потписаним текстом (Бајић *s. a.* а). У рукопису има укупно пет песама означених као комитске, с тим што им треба придодати и напев „Излези бабо мори“ (бр. 210), који је аутору послужио као друга песма у

[11] Реч је о напевима 144–146, 148–151 и 154–155; напев 147 („Борјанка“) је обележен као песма „из Мађедоније“, уз коментар да је „по свој прилици бугарска песма“, а како њему претходи напев забележен од Ане Ивковић који је композитор обележио као „игра канда бугарска“, могуће је да је и напев 147 забележен од Ане Ивковић, што би у збиру било десет песама. Треба напоменути и да су три песме из Бајићевих рукописа – бр. 89, „Дафина платно бељеше“ („Мађедонска“), бр. 144, „Мислиш рано“ („из Митровице, Скопска Црна Гора“), и бр. 196, „Крај Вардара сећаше“ – а од којих је једна, забележена од Ане Ивковић, варијанте песама из комада са певањем *Коштана* Боре Станковића, са музиком Петра Крстића (1907), које су касније објављене у Бајићевој Српској музичкој библиотеци 1914. године као „српске народне песме“. По свему судећи, ови Бајићеви записи претходе Крстићевој *Коштани*.

[12] Индикативно је спојено писање скраћених облика заменица („учи ме мајко *светујме*“, бр. 159; „*првими* петли појали“, бр. 667), одвојеног писања одређеног члана („да видиш моме *небо то*“, бр. 151), неодлучност у запису појединих речи („авчера“/„афчера“, бр. 91), и тако даље.

композицији за соло бас и мушки хор, то јест четврта у верзији за клавир, као и напев „Крај Вардара сећаше“ (бр. 196), који је на месту пете песме у верзији за клавир (вид. Табелу 1 и Пример 3). Под „српским комитима“ су се на прелазу у XX век пре свега подразумевали устаници у Старој Србији и Мађедонији који су се опирали било османској власти било локалном терору Албанаца или Бугара. О овом изразито националистички обојеном дискурсу најбоље сведочи кратка приповетка Стевана Сремца „Смрт комите Данета, српског учитеља у Кокошињу“, постхумно објављена 1906. године у листу *Нова искра*, а коју је, као што је наведено у пратећој напомени, уредништву доставио Стеван Симић, студент српске гимназије у Битољу (Сремац 1906).[13] Сремац приповеда како је српски учитељ Данило Дане Стојковић, као реакцију на убиство девет Срба у Кокошињу од стране бугарских устаника, заменио „учитељски калем револвером“, „начинио се комитом“ и „објавио да има још осветника српских за подлости и насиља њихова према Србима“, не би ли затим описао како га је „разбојничкој ками“ бугарских устаника предао сопствени шурак на спавању (Сремац 1906: 289–290). У Сремчевом тексту, као и у појединим текстовима песама које је Исидор Бајић забележио као комитске, акценат је неретко на трагичној погибији комита, или пак на њиховој несрећној судбини која их гони да напусте породицу.[14] У композицији *Песме српских комита* за соло бас и мушки хор Бајић обликује својеврсне ламенте, у темпу *Molto andante* и *Andatne doloroso*, засноване на *рубато* солистичкој деоници баса, који допуњује мушки хор у акордској фактури претежно уског слога, а уз маркантне интервалске скокове и издржане тонове солисте, рапсодично-флоридни ритам, те типизирану употребу прекомерне секунде, односно балканског мола, у другој песми (вид. Пример 4).[15] Бајићеве комитске песме стога врло експлицитно репродукују елегични карактер као основу српских песама из Мађедоније, те га директно повезује са дискурсом страдања Срба у Османском царству. Композиција за клавир специфична је пак по томе што Бајић, на скоро истоветан начин на који је

---

[13] Илустровани часопис *Искра* (1898), односно *Нова искра* (1899–1911), редовно је укључивао илустрације из Старе Србије и Мађедоније, како крајолика тако и локалне материјалне културе, попут народних ношњи, које су често рађене на основу фотографија, што је говорило о њиховој документарној природи и поузданости (уп. Макуљевић 2006: 135–137, 147–148).

[14] Песма „Низ поље иду Сејмени“ (бр. 121 у Бајићевим рукописима) говори о мајци која препознаје одрубљену главу свога сина. Сремчева приповетка у једном пасусу чак парафразира текст песме „Јелте жалба“ који је Бајић укључио у композицију *Песме српских комита*: „гора му постаде мајка, танка мартинка верна љуба а дробни фишеци у комитском реденику ситна дечица његова!...“ (Сремац 1906: 289); „моја је мајка Козјак планина […] моја је љуба пушка брзо-метка […] моја су деца ситни патрони“ (запис бр. 161).

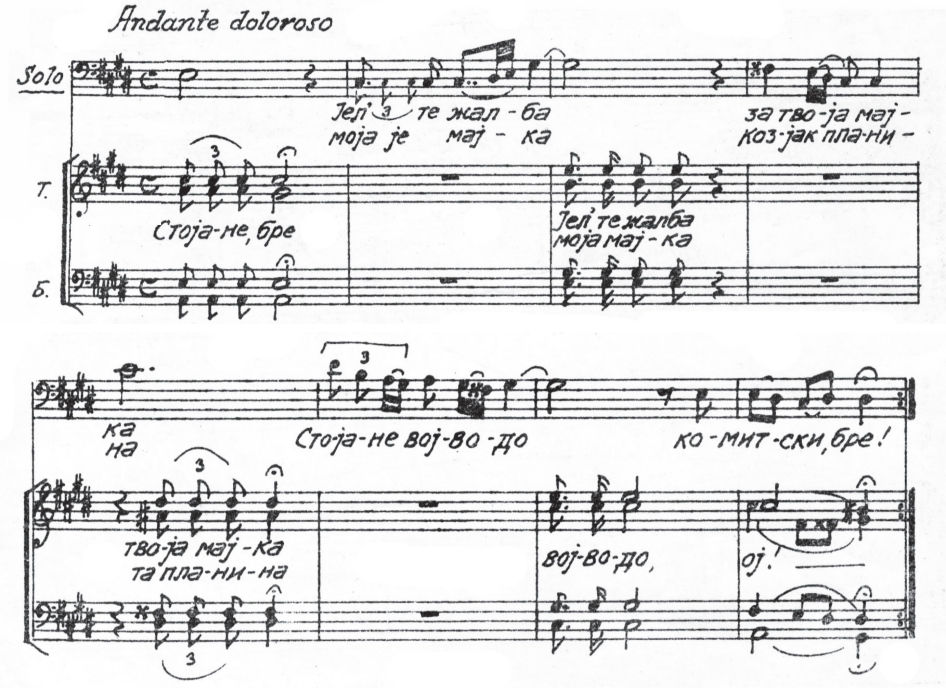
[15] Промене између мелографског записа и финалне композиције нису значајне и углавном су сведене на дораду ритмичких детаља у напеву, те на промену тоналитета, са напоменом да у записима често недостају предзнаци.

то учинио у случају *Албума српских народних песама и народних песама из Мокрањчевих руковети*, песмама додао једну крађу и једну елабориранију, виртуозну клавирску фантазију.

Табела 1. „Комитске песме“ у рукописним записима Исидора Бајића
(Архив МИ САНУ)

бр.	Назив	Коментар И. Б.
121	Низ поље иду Сејмени	Комитска песма
145	Жали Заре да жалиме	из Митровице. Комитска песма. Чуо од гце. Ане Ивковић у Скопљу
148	Што ми је мило и драго	Комитска песма. Врло карактеристична тужна песма. Од гце. Ане Ивковић
161	Јелте жалба*	Комитска песма
170	Надеваш ли се	Комитска песма
196	Крај Вардара сећаше**	
210	Излези бабо мори*	од В. Драгашевић
* – напеви укључени у композицију *Песме српских комита* Исидора Бајића у обе верзије ** – напев укључен у композицију *Песме српских комита* Исидора Бајића у верзији за клавир са потписаним текстом		

Пример 4. Исидор Бајић, *Песме српских комита*, т. 24–31 (Бајић *s. a.* б)



На основу свега реченог, можемо закључити да је делатност Исидора Бајића, као уређивача албума народних песама, мелографа те, напослетку, композитора, уграђена у дискурс српског национализма којим су Стара Србија и Мађедонија биле конституисане као супстанцијалне територије српске нације, на сличан начин на који је то био случај и код његових колега који су радили у Београду. У односу на савременике, попут Стевана Мокрањца и Владимира Ђорђевића, може се ипак закључити да је Бајићев портрет фолклора ових крајева релативно симплификованији и у већој мери склон стереотипима. Поред тога, Бајић је очигледно трагао за формулама помоћу којих би елементе овог фолклора интегрисао у свакодневне музичке праксе српског грађанства у Аустроугарској, као што је кућно – салонско музицирање. На овај начин, Бајић представља једног од аутора који су градили слику фолклора Старе Србије и Мађедоније као нераскидиво и органски повезаног са српским фолклором уопште, укључујући се тиме у сложена питања националних и етничких разграничења на подручјима балканских територија Османског царства.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Албум 138 српских-народних песама за гласовир. Београд: Дворска књижара Мите Стајића, 1905.

Архив МИ САНУ, Записи народних песама Исидора Бајића, Е/ИБ–1 – Е/ИБ–20.

Атанасовски, Срђан. „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51 (2014): 135–152.

Бајић, Исидор. *Песме из Србије*. Св. 1. Уредио Светолик Пашћан. Нови Сад: Литографија „Графике“, 1924.

Бајић, Исидор. *Песме српских комита. Народне песме. За гласовир са потписаним текстом*. *S.l.*, *s.a.* (а).

Бајић, Исидор. *Песме српских комита*. Рукопис, Архив Музиколошког института САНУ, Ан. 1818, *s.a.* (б).

Батаковић, Душан Т. Предговор za *Савременици о Косову и Метохији. 1852–1912*. Уредио *idem*. (Београд: Српска књижевна задруга, 1988), vii–xxxvii.

Веселиновић, М. В. „Одељак за народне песме и игре.“ *Српство* 2, бр. 4 (1886), 32.

Врбашки, Милена. „Литографије Павла Чортановића.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 29/30 (1993/1994): 129–143.

Димитријевић, Стеван М. *Стевана Стратимировића митрополита карловачког план за ослобођење српског народа*. Београд: Родољуб, 1926.

Ђорђевић, Влад. Р. *Српске народне мелодије*. Свеска I–II. Јагодина, 1904.

Ђорђевић, Влад. Р. *Српске народне мелодије*. Свеска III–V. Јагодина, 1907.

Ђуриђ-Клајн, Стана. „Исидор Бајић на југу Балкана.“ *Pro Musica* 177–118 (1983): 6–9. Прештампано у Ђуриђ-Клајн, Стана. *Музички записи*. Београд: Вук Караџић, 1986: 65–76.

Зундхаусен, Холм. *Историја Србије од 19. до 21. века*. Превео Томислав Бекић. Београд: Clio, 2009.

Иваниђ, Иван. *Мађедонија и Мађедонци. Књ. 2. Опис земље и народа: географија, картографија, границе, хидрографија, статистика, историја, етнографија, језик,*

име и традиције, народно песништво, туђинске пропаганде, црква и школа. Нови Сад: Натошевић, 1908.

Илић, П. Ж. „Музика у Старој Србији и Македонији.“ *Музички гласник* 1, бр. 4 (1922): 4.

Кокановић, Маријана. „Петар Ж. Илић.“ У: *Српски биографски речник 4. И–Ка*. Уредио Чедомир Попов. Нови Сад: Матица српска, 2009: 158–159.

Кокановић Марковић, Маријана. „Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку.“ Докторска дисертација. Универзитет у Новом Саду, 2011.

Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Манојловић, Коста П. *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.

Матић, Светозар. *Наш народни еп и наш стих. Огледи и студије*. Нови Сад: Матица српска, 1964.

Матовић, Ана. „Рукописне збирке народних мелодија у Музиколошком институту“. У: *Српска музика кроз векове*. Уредила Стана Ђурић-Клајн. Београд: Српска академија наука и уметности, 1973: 293–308.

Милојевић, М. С. *Путопис дела Праве – Старе – Србије*. Београд: Главна срп. књижара Јована Д. Лазаревића, 1871.

Милојевић, Милоје. „Исидор Бајић. Поводом десетогодишњице од смрти.“ У: *Музичке студије и чланци. Друга књига*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1933: 48–55.

Младен. „О настави певања у народној школи.“ *Гудало. Часопис за унапређење глазбе* 1, бр. 4 (април 1886): 58–68.

Николић, Александер. *Сто српски песама. I свеска*. Тамишград: Тиском Јерменског Манастира, 1863.

Нушић, Бранислав Ђ. *Косово. Опис земље и народа*. Св. 2. Нови Сад: Матица српска, 1903.

Павловић, Раја. *Српске народне песме. II. Коло*. *Le chants popilaires serbes*. *S.l.*, *s.a.*

Периħ, Ђорђе. „Стеван Мокрањац и Косово (Нова сазнања о боравку и мелографском раду Стевана Мокрањца на Косову).“ *Развитак* 35 (1995): 120–126.

Периħ, Ђорђе. „Уводна песма VII Руковети – ‘Море, извор-вода извирала’.“ *Развитак* 38 (1998): 144–153.

Периħ, Ђорђе. „Историја и народна традиција у двема старосрбијанским песмама из ‘Руковети’ Стевана Мокрањца.“ *Вардарски зборник* 9 (2012): 205–225.

Перичић, Властимир. *Јосиф Маринковић. Живот и дела*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1967.

Петровић, Даница. „Исидор Бајић“. У: *Српски биографски речник 1. А–Б*. Уредили Младен Лесковац, Александар Форишковић и Чедомир Попов. Нови Сад: Матица српска, 2004: 352–354.

Попов, Чедомир. *Велика Србија. Стварност и мит*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007.

Ристић, Хаџи Серафим. *Плач Старе Србиє*. Земун: И. К. Сопрон, 1864.

Руварац, Димитрије. „Географске белешке о Турској митрополита Стевана Стратимировића из године 1803. и 1804.“ *Споменик Српске краљевске академије* 39 (1903): 107–116.

Сремац, Стеван. „Смрт комите Данета, српског учитеља у Кокошињу“. *Нова искра* год. 8, бр. 10 (1906): 289–290.

Станковић, Корнелије. *Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор*. *Сабрана дела. Књига друга*. Уредила Даница Петровић. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности; Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2007.

Страњаковић, Драг. „‘Начертаније’ Илије Гарашанина.“ *Гласник Историског друштва у Новом Саду* 3 (1931): 392–418.
Филиповић, Миленко С. „Вук Ст. Караџић и српска етнологија.“ У: Стефановић Караџић, Вук, *Етнографски списи*. Уредио *idem.*, 513–573. Београд: Просвета, 1972.
Цвијић, Јован. „Географски положај и опште географске особине Македоније и Старе Србије.“ *Српски књижевни гласник* 11 (1904): 115–153.

Atanasovski, Srđan. „Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije.“ Doktorska disertacija. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2014.
Atanasovski, Srđan. “The Roots of National Music Canon and the Taboo of Composing Folk Tunes: The Case of Stevan Stojanović Mokranjac’s Garlands.” У: *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Uredili Vesa Kurkela i Markus Mantere. Farnham: Ashgate, 2015: 173–186.
Atanasovski, Srđan. „Proizvođenje Stare Srbije: stopama putopisca, tragom folklora.“ У: *Figura neprijatelja: preosmisljavanje srpsko-albanskih odnosa*. Uredili Aleksandar Pavlović, Rigels Halili, Adriana Zaharijević i Gazela Pudar Draško. Beograd: IFDT и Beton, у штампи.
Bendix, Regina. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison – London: University of Wisconsin Press, 1997.
Bošković-Stulli, Maja. Prikaz knjige Svetozar Matić, *Naš narodni ep i naš stih. Ogledi i studije* (Novi Sad: Matica srpska, 1964). *Narodna umjetnost* Vol. 4 No. 1 (1966): 258–263.
Geary, Patrick J. *Mit o nacijama: srednjovekovno poreklo Evrope*. Prevela Danira Parenta. Novi Sad: Cenzura, 2007.
Konjović, Petar. *Ličnosti*. Zagreb: Ćelap i Popovac, 1919.
Pavlović, Aleksandar. “Rereading the Kosovo Epic: Origins of the ‘Heavenly Serbia’ in the Oral Tradition.” *Serbian Studies* 23 (2009): 83–96.
Popović, Miodrag. *Vidovdan i časni krst. Ogled iz književne arheologije*. Četvrto izdanje. Beograd: Biblioteka XX vek, 2007.
Trifunovic, Bogdan. “Collective Memory and the Sites of Memory in the Serbian Discourse on Old Serbia.” Doctoral thesis. University of Warsaw, 2014.
White, George W. *Nationalism and Territory: Constructing Group Identity in Southeastern Europe*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.

Srđan Atanasovski

ISIDOR BAJIĆ AND OLD SERBIA

Summary

In this article I place the activity of Isidor Bajić in the context of Serbian nationalist discourse on Old Serbia and Macedonia. This might come as a surprise, as Bajić is a composer who is often perceived through romantic narratives and construed as apolitical. However, I show this to be a naïve stance, particularly having in mind that Bajić was among just few Serbian composers who actually travelled to the territories of the Ottoman Empire, which were labelled as Old Serbia. Serbian community in Austria-Hungary, where Bajić comes from, was particularly active in formation of the Kosovo myth and the discourse on Old Serbia, which became the vehicle of Serbian irredentist politics in the later 19th century. I firstly study Bajić’s activities as arranger of Stevan Mokranjac’s garlands (rukoveti), medleys of Serbian folk-songs,

containing also songs from Old Serbia. I secondly turn to Bajić's trip to Mount Atos in 1911, during which he had an opportunity to record folk songs around Vranje and in Skopje. I finally discuss his composition *Pesme srpskih komita* ("Songs of the Serbian Comitadjis", in two versions), placing it in the contemporary discourse on Serbian comitadjis. Conclusions suggest that Bajić's portrait of the folklore of these regions tends to be simplified and stereotypical. In addition, Bajić was trying to integrate these folklore elements into everyday musical practice of the Serbian citizenship in Austria-Hungary, such as home/salon music-making. In this way, Bajić represents one of the authors who have built a picture of the folklore of Old Serbia and Macedonia as inextricably and organically connected with the Serbian folklore in general, thus taking part in the complex issues of national and ethnic demarcations of the Ottoman Empire's Balkan territories.

Key words: Isidor Bajić, Old Serbia, Macedonia, folk song, garlands, comitadjis, Songs of the Serbian Comitadjis.

UDC 821.162.1.09 Różewicz T.
821.163.41'255:929 Vujičić P.
81'255

JADWIGA SOBCZAK
Uniwersytet Łódzki Wydział Filologiczny Katedra Slawistyki Południowej, Polska Łódź
Оригинални научни рад / Original scientific paper
linguapol@poczta.onet.pl

HISTORIA JEDNEJ PRZYJAŹNI.[1] Korespondencja Tadeusza Różewicza z serbskim tłumaczem Petarem Vujičiciem

ABSTRACT: Niniejszy tekst jest wprowadzeniem do studium ukazującym niezwykłe – artystyczne i przyjacielskie związki poety polskiego Tadeusza Różewicza i jego serbskiego tłumacza Petara Vujicicia.

Analiza i interpretacja wieloletniej korespondencji obu poetów, gdyż i Piotr Vujicić był przecież poetą, odkrywa związek intelektualny i głęboko ludzki.

Rozważania o twórczości Rózewicza, życiowych losach obu adresatów, a nawet o politycznych uwarunkowaniach zawarte są w listach, na pocztówkach i kartach pocztowych, na których zawsze pisał Polak.

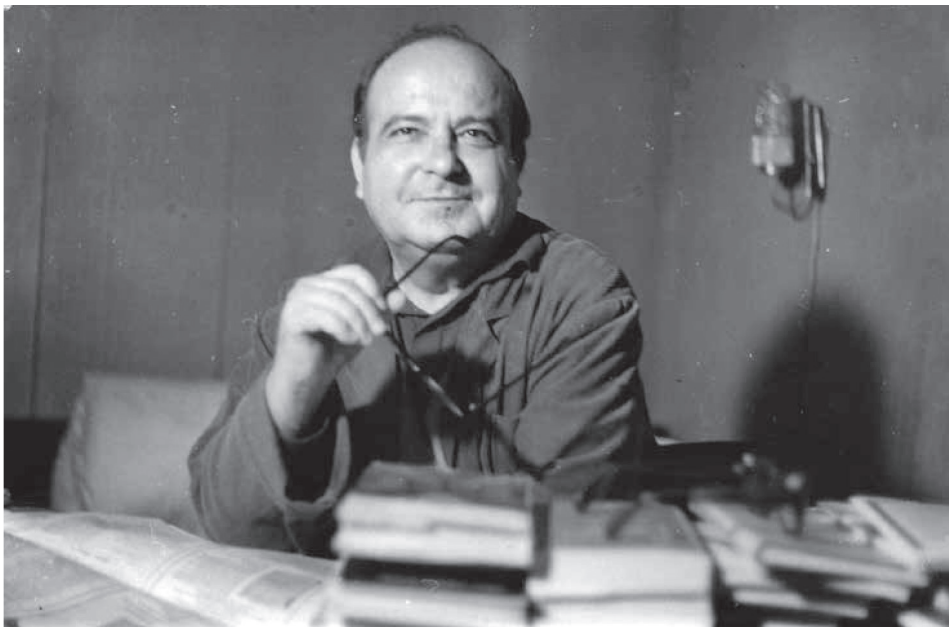
Niniejsza korespondencja wydobyta jest z archiwum rękopisów Maticy Serbskiej, prywatnego archiwum T. Różewicza – zdeponowanego w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich i Jego domu we Wrocławiu oraz niezastąpionej skarbnicy pamięci i wiedzy tłumaczki Biserki Rajcić. Tłumaczki serbskiej, która przejęła po Vujiciciu buławę translatorską w Serbii.

Porozumienie autor-tłumacz jest przedmiotem częstych dociekań historyków literatury, ale w tym wypadku nie tylko łączy poezja, ale również dramaturgia autora *Kartoteki* i jej inscenizacje w teatrach jugosłowiańskich i serbskich.

SŁOVA KLUCZOWE: Tadeusz Różewicz, Petar Vujiczyć, przekłady, przyjaźń, korespondencja, Macież Serbska (Nowy Sad), Ososolineum (Wrocław).

Bez mała 40 lat (dokładnie 37) trwająca więź niezwykłych twórców – polskiego poety i serbskiego tłumacza – stanowi ważną kartę w kulturze i literaturze obu narodów. A nawet szerzej, gdyż Petar Vujicić wpływał dzięki swoim przekładom na rozszerzenie recepcji poezji i dramaturgii Różewicza na

[1] Wystąpienie Jadwigi Sobczak, *Istorija jednogo priateljstva* w czasie międzynarodowej konferencji w Nowym Sadzie – simpozijum *Poljsko-srpski pozorisni dijalog* (14–16 październik 2011). Zob. sprawozdanie z konferencji:. M. Raszewska, *Polsko-serbski dialog teatralny. Novy Sad 14–17 X 2011*, „Pamiętnik Teatralny" 2012 z. 3–4, s. 167–172.



Petar Vujičić

całe terytorium byłej Jugosławii. Sam przybliżył Różewiczowi kulturę jugosłowiańską, a szczególnie serbską. Dowodem niech będzie dedykacja na erracie do mojej książki *Polski dramat awangardowy w Jugosławii (1945–1990)*. Poeta napisał o sobie w 2002 roku, iż jest tym, „który kocha Serbów, Chorwatów, Macedończyków, Albańczyków, Czarnogórców, Bośniaków jednym słowem Jugosławię Vasco Popy, Piotra Vujicicia i Bierki Rajcić. Wrocław 8. IV. 2002 r."

Potwierdzeniem emocjonalnego stosunku Różewicza do Jugosławii jest jeden z listów skierowany do Vujicićia, z którego dowiadujemy się o pragnieniu wyjazdu na dłużej do Macedonii, by napisać dramat o tragicznym trzęsieniu ziemi, które wstrząsnęło w latach sześćdziesiątych Polakami. (Na marginesie pragnę dodać, że architekci polscy brali udział w projektowaniu odbudowy macedońskiej stolicy Skopie). Również nosił się z zamiarem poetyckiego zmierzenia się z tragizmem wojny lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Wojny, z którą nie może się pogodzić do dzisiaj. W obu wypadkach pragnienia twórcze nie ziściły się, a może… po osobistych doświadczeniach II wojny światowej wyraził już w swojej poezji ból człowieka rozdartego tragizmem i protest przeciwko śmierci, „którą ludzie ludziom zgotowali" – że pozwolę sobie na trawestację słów polskiej pisarki Zofii Nałkowskiej, biorącej udział w Komisji do ścigania zbrodni hitlerowskich w Polsce. Różewicz jest rocznikiem 1921, partyzantem AK, czyli jednym z ostatnich żyjących z „pokolenia Kolumbów", jak ich określiła polska literatura.

Historia przenikania się w życiach obu naszych bohaterów, której łącznikiem była poezja zamknięta, jest dziś na papierze listowym, kartkach pocztowych, widokówkach – złożonych w dwu czcigodnych instytucjach narodowych : Maticy Serbskiej w Nowym Sadzie i Ossolineum we Wrocławiu. Mam nadzieję, że z biegiem czasu pojawią się jeszcze inne zapisy, znajdujące się obecnie w rękach prywatnych.

W Polsce Różewicz przekazał całe swoje archiwum, w tym korespondencję Vujicicia kierowaną do Gliwic i Wrocławia z Nowego Sadu, Zemunu i Belgradu. Dzięki życzliwości i uprzejmości Pana Tadeusza uzyskałam pozwolenie na fotokopiowanie korespondencji zdeponowanej w Ossolineum. Archiwum Różewiczowskie – zgodnie z wolą Poety – jest obecnie niedostępne i może być otwarte dla badaczy dopiero 25 lat po śmierci właściciela.

Udostępnienie listów Vujicicia świadczy o wyjątkowym miejscu Petara w Jego życiu literackim i osobistym. Różewicz ma świadomość jak wiele serbski tłumacz – „Czarny Piotruś" jak często w listach go tytułował – ze względu na jego melancholię i świadomą izolację – uczynił dla rozsławienia jego twórczości w krajach południowosłowiańskich. „Drogi Piotr", „jugosłowiański literat" nazywany był też z sympatią i ciepło „Kochanym Piotrusiem Dobrodusznym, Pracowitym i Łagodnym" (list z 30 I 1966).

Archiwum wrocławskie zawiera 60 pozycji – listów, kart pocztowych, widokówek pisanych przeważnie ręcznie przez Petara. Wyjątek stanowi kilka napisanych na maszynie. Stało się to wówczas, gdy zawierały treści tzw. trudne, dotyczące kontrowersyjnych problemów, np. tłumaczeń niektórych sztuk, w stosunku do których Vujicić nie ukrywał swoich odczuć, rezerwy. Różewicz niekiedy nalegał, by tylko On tłumaczył również dramaty. Zwłaszcza po niezbyt szczęśliwym tłumaczeniu *Kartoteki* przez Jedlińskiego dla Atelje 212, o których kulisach napisał Petar. Także w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy choroba robiła postępy, a pismo ręczne męczyło tłumacza, używał komputera, ale wówczas z pietyzmem poprawiał czcionki na polskie.

Jeżeli chodzi o archiwum Petara Vujicicia to zostało ono przekazane przez rodzinę do Maticy Serbskiej i posegregowane dzięki ogromnej pracy Bierki Rajcić. Depozyt zawiera 40 pozycji i kończy się na listach Tadeusza Różewicza z roku 1975. Mam nadzieję, że jeszcze nie wszystkie dokumenty są skatalogowane i sukcesywnie dotrą do badaczy. Pan Petar korespondował z najwybitniejszymi polskimi współczesnymi pisarzami, filozofami, intelektualistami, więc zawartość archiwum jest niezwykle cenna dla percepcji i recepcji polskiej literatury w Serbii i w ogóle za granicą. Obaj panowie do śmierci Vujicicia w 1994 interesowali się sobą i swoim zdrowiem. Świadczy o tym ostatni list „bezrobotnego Lucyfera", jak siebie określił tłumacz w latach dziewięćdziesiątych:

Belgrad, 22 VIII 1992

Drogi Tadeuszu,

Dziękuję za kartkę. Chorowałeś, jest Ci lepiej, a więc żyjesz. Nie daj się!

Ja w zeszłym roku [październik 1991] też miałem ciężką operację, okazuje się jednak, iż była zrobiona w sam czas, bo teraz zdrowotnie jestem całkiem dobrze […], chociaż z chorobą nie mam na razie kłopotów.

Niestety kilkanaście miesięcy później Piotr Vujicić odszedł na zawsze. Tadeusz Różewicz zostaje zawiadomiony o śmierci i prosi o złożenie od Niego na grobie „Drogiego Piotrusia" kwiatów – co uczyniliśmy z mężem w czasie pogrzebu, mieszkając wówczas w Belgradzie.

Ostatni list z Belgradu przepełnia czytającego smutkiem. Kończy się u Petara rozgoryczoną refleksją, wywołaną lekturą paryskiej „Kultury", „gdzie dużo dobrych słów jest o Tobie" – zawiadamia Tadeusza. „Właściwie, gdy odejdzie Giedroyć, nikt już nie będzie wiedział, iż był tłumacz Piotr Vujicić" – kończy z goryczą.

Tym razem „Pan Pesymista" się pomylił. Wielka w tym zasługa tłumaczki Bierki Rajcić, która czuwa nad opusem translatorskim Petara Vujicicia, a polscy slawiści starają ją w tym wysiłku wspierać.

Wróćmy jednak do początku historii jednej przyjaźni.

Nowy Sad połowy lat pięćdziesiątych. 3 października 1956 przychodzi do Polski, do Gliwic list wysłany z Nowego Sadu. Autorem jest młody slawista, absolwent Uniwersytetu Belgradzkiego – Petar Vujicić, a odbiorcą równie młody, ale trochę starszy Tadeusz Różewicz – poeta zdobywający uznanie w kraju.

Ten pierwszy list – w ciągu długich lat korespondencji – wzrusza dzisiaj czytelnika, znającego historię przyjaźni serbskiego tłumacza i polskiego poety, których przyjaźń przetrwała 37 lat, aż do śmierci Petara Vujicicia. W latach tych miały miejsca burzliwe wydarzenia historyczne w obu krajach, dobre i złe wydarzenia osobiste i rodzinne, radosne spotkania w Jugosławii i Polsce, walka tłumacza o wydawanie poezji i wystawianie dzieł Różewicza w całej ówczesnej Jugosławii, w czym później pomagała Bierka Rajcie.

Obaj rozumieli się i myśleli o sobie, mimo naturalnych i obiektywnych przerw w kontaktach. Nie były to bowiem czasy sprzyjające zagranicznym wojażom dla Polaków, a i przesyłki książek długo wędrowały nękane przez cenzurę. Różewicz jako człowiek wnikliwy i artysta ciekawy wiedzy o ludziach, w każdym liście przypominał Petarowi, a nawet Go ponaglał, by pisał regularnie, co się u niego dzieje. Podkreślał, iż w ich znajomości nie chodzi tylko o sprawy zawodowe, suche relacje tłumacz-autor, ale o swoisty i konieczny związek, tworzący powiązanie tkanki literackiej wieloma „nićmi" z dziełem translatorskim, umożliwiający Petarowi wniknięcie w poezję Tadeusza i przeniesienie jej

Biserka Rajčić

w rewiry języka serbskiego, w sferę wrażliwości odbiorcy jugosłowiańskiego, serbskiego.

Wróćmy więc do tego historycznego listu Vujicicia, skierowanego do nieznanego, dalekiego poety. Listu pisanego wiecznym piórem, o wyrobionym eleganckim, starannym charakterze pisma i zadziwiająco ładną poprawną polszczyzną:

Novy Sad, 3 X 1956

Szanowny Panie!

Trochę jest śmiesznie pisać do człowieka, którego się nie zna. Ale ja mogę powiedzieć, że Pana poniekąd poznam, chociaż z poezji. Zrazu muszę powiedzieć, że czytałem zbiory Pana: *Równania*" i *Złoty kłos*, czytałem prozę *Opadły liście z drzew* i czytałem to, co Pan drukował w bieżącym roku w czasopismach literackich polskich. To było dość, żebym Pańską poezję pokochał, i żebym się przekonał że jest Pan najlepszym polskim poetą powojennym.

Ja teraz pracuję na jednej antologii poezji polskiej współczesnej. W tej antologii Pan będzie miał zaszczytne miejsce. Ale proszę bardzo, żeby Pan mnie napisał, które ze swoich wierszy Pan uważa za najlepsze do tłumaczenia. Jeśli Pan ma coś, czego ja nie mam jeszcze, a Pan uważa że jest lepsze, to proszę bardzo, żeby mi Pan posłał. I proszę o najkrótsze dane biograficzne.

Ja bym bardzo chciał przetłumaczyć cały zbiór wierszy pana w język serbochorwatski[m]. Lecz wydawnictwa nasze są obecnie w ciężkim położeniu

ekonomicznym, dlatego wydają tylko takie rzeczy które mają być rozprzedane. Poezja zaś, Pan wie to dobrze, nie jest towarem konkurentnym. […]

Żeby Pan wiedział do kogo pisze:

Studiowałem język polski w Beogradzie. Zakończyłem trzy lata temu. Dwa lata wykładałem język serbochorwacki w jednej szkole, teraz pracuję w bibliotece „Maticy serbskiej" w Nowym Sadzie. W czasach wolnych od pracy tłumaczę coś niecoś z polskiego i rosyjskiego. Przetłumaczyłem *Niemcy* Kruczkowskiego – prapremiera będzie 7 X b.r., przez dni kilka w Zrenianinie, *Dwa teatry* Szaniawskiego będą grane w Somborze w styczniu przyszłego roku; przetłumaczyłem też *Lato w Nohant* [Jarosława Iwaszkiewicza], jeszcze nie wiem, gdzie będzie grane. Teraz pracuję na tej antologii liryki polskiej, wyjdzie w Zagrzebiu, już sądzę początkiem przyszłego roku w wydawnictwie „Lykos". Coś niecoś przetłumaczyłem czasopismach i listach literackich. (Nie wiem czy dostał Pan te numery gdzie są wiersze Pana: „Mlada kultura" w Belgradzie: *Czerwone róże poety* i *Z uśmiechu uczynili potwora*, „NJN" (Beograd) *Mur* (z cyklusa *Poemat otwarty*).

Łączę trzy wiersze poety naszego Vaska Popy, żeby Pan wiedział jak brzmy poezja jednego z najlepszych naszych poetów. To są jego wiersze z młodszych lat (on jest rówieśnikiem Pana), teraz śpiewa już całkiem inaczej, teraz już ewoluował, dojrzał.

Przepraszam bardzo, jeśli zanudziłem Pana takim długim listem. Przepraszam, jeśli coś jest niejasne, bo ja nie umiem dobrze po polsku, nauczyłem się po polsku tylko według książek.

Łączę pozdrowienia serdeczne

Petar Vujicić

Do listu dołączone jest (pisane na maszynie) tłumaczenie wierszy Popy, z którym serdeczna znajomość wiązała Vujicicia. Dzięki niemu Różewicz również zaprzyjaźnił się z poetą serbskim, ale w listach do Petara narzekał, że Vasko nie odpisuje, „milczy jak zaklęta królewna" (list 23 II 1963), ale on i tak mu wybacza, ponieważ go lubi. „Zresztą z poetami, literatami (tłumaczami poezji, Mój Piotrze)" – pisze w liście z 12 V 1962 – „nigdy nie wiadomo! Coś ugryzie takiego gościa i już koniec! Miły Boże jaka to z nas kiepska rasa. Nie wiadomo czego się trzymać"

Obaj poeci, złączeni przez Petara później przyjaźnią, byli po raz pierwszy zaproszeni w 1958 do Paryża na znane spotkania poetyckie w Teatrze Narodów, a w 1968 Popa został laureatem takich spotkań z paryskim Odeonie (list 4 VI 1968).

Przez dwa pierwsze lata (1956–1957) obaj Panowie zwracają się do siebie w sposób oficjalny „Szanowny Panie". Kontakty się zacieśniają w 1958 i zaczynają mówić do siebie po imieniu. Mimo że obaj zmieniają miejsca zamieszkania – Vujicić przenosi się z Wojewodiny do Zemunu (obecnie dzielnica Belgradu), a cała rodzina Różewiczów do Wrocławia – wracają we wspomnieniach do Nowego Sadu, mieszkań Petara na różnych ulicach i widoku z okna na mały

cmentarzyk w środku miasta. „Ile to już lat minęło – pisał Różewicz w liście z 1964 roku (8 V) – kiedy zamiast do Dubrownika pojechałem do Nowego Sadu, gdzie szukałem Cię przez cztery godziny aż wreszcie znalazłem w pokoju z widokiem na cmentarz". „[…] jednak widok na cmentarz w Nowym Sadzie nie zabił w Tobie – żartował Tadeusz w 1963 roku (5 XII.) – pierwiastków Apollińskich".

Lata pięćdziesiąte były okresem publikacji wierszy Polaka w czasopismach w Belgradzie, Lublanie, Sarajewie, Nowym Sadzie, oraz w Radio-Lublana i Radio-Belgrad. Rodzą się projekty wystawień sztuk Różewicza, jak sam poeta nazywał swoje dramaty, najpierw w Atelje 212 za dyrekcji Miry Trailović, a później i na innych scenach byłej Jugosławii.

Jednak lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte są trudnym czasem egzystencji dla młodych poetów i tłumaczy w obu krajach. W listach nie ukrywali swojego położenia materialnego. Różewicz martwił się kłopotami finansowymi Vujicicia. Wiosną 1958 roku (30 IV) proponuje: „Jeśli kiedyś przyjadę do Was do Belgradu i zarobię coś na teatrze lub telewizji, to Ci pożyczę. W każdym razie możesz zawrzeć umowę na wiersze dla siebie jak najkorzystniejszą moje honorarium może być symboliczne – formalne".

Sam też nie był w łatwej sytuacji. Bronił swojej niezależności – nie należał po wojnie do żadnej organizacji, nie był członkiem partii. Taka postawa nie ułatwiała wówczas życia, nie tylko twórcom. W tych indywidualistycznych wyborach obaj byli bardzo do siebie podobni. Jednak autor *Kartoteki* miał na utrzymaniu żonę, dwóch małych synów i teściową, z którą całe życie Różewiczowie mieszkali, a Poeta pisał swe wiersze na kuchennym stole, w czasie, gdy matka żony przygotowywała obiad. Tak powstał piękny, pełen życzliwości i ciepła *Dytyramb na cześć Teściowej*, który wspomina w jednym z listów do Petara, podpytując go jednocześnie o jego rodzinne plany związane z ewentualnym założeniem rodziny.

Z przykrością dzisiaj czytamy o trudnościach egzystencjalnych najwybitniejszego tłumacza polskiej literatury na język serbski. To on najpierw w Nowym Sadzie, później w Zemunie i Belgradzie, w swoich samotniach, gdzie na ulicy Cika Ljubina półki z książkami zasłaniały ściany aż po sufit, a na ogromnym biurku stojącym w środku pokoju piętrzyły się stosy rękopisów, książek naszykowanych do tłumaczenia – stworzył prawdziwą ambasadę kultury polskiej. Przyjmował w swoim mikro- i jednocześnie makroświecie najwybitniejszych polskich pisarzy i intelektualistów oraz młodych poetów serbskich, którzy pod jego intelektualnym i artystycznym wpływem zmieniali obraz literatury serbskiej.

KORESPONDENCJA

Niniejsze listy pochodzą z archiwum Maticy Serbskiej z Nowego Sadu. Zostały przekazane Archiwum przez Rodzinę Petara Vujičicia oraz panią Bierkę Rajčić – wybitną tłumaczkę serbską języka polskiego.

1

Gliwice, 6 grudnia 1956

Szanowny Panie!

Bardzo dziękuję za „Besedę”[2] i inne pisma z przekładami. Otrzymałem również przekład opowiadania. W najbliższym czasie napiszę obszerniej do Pana, czekam tylko na ukazanie się w druku pierwszych utworów, które chcę równocześnie Panu przesłać.

Przesyłam serdeczne pozdrowienia.

Tadeusz Różewicz

2

VASKO POPA[3]

Ulice twoich spojrzeń
Nie mają końca
Jaskółki z twoich źrenic
Na północ nie uchodzą.
Z osin w piersiach Twoich
Liść nie opada.
Na niebie twoich słów
Słońce nie zachodzi.

***

Dzień bogaty w naręczu ci
Niosę,
Młode jodły wzdłuż spojrzeń
Sadzę.
Po miastach milczenia twego
Brodzę,
Rosę cichą z rzęs twoich

[2] Czasopismo literackie.
[3] Poeta jugosłowiański.

Novi Sad, 21-V-1957

Drogi Panie,

Bardzo dziękuję za list.

Dostałem też list od pana Voglera. Miał przysłać ten artykuł. Tymczasem tutaj u nas nastąpiły niemiłe zdarzenia. Twórczyk Zlobec już nie ma swej rewii, została wzbroniona. Coprawda była to najlepsza rewia literacka w Słowenii, zapewnie jedna z najlepszych i najładniejszych w Jugosławii. Powód – pierwszy odcinek powieści o armii. Przewodzący powód – walka o pierwszeństwo między młodymi i starymi w Słowenii. Starzy są zawsze reakcja w stosunku do młodych prądów.

Zlobec zrobił jedną emisję (20 minut) poezji Pana przez Radio-Ljubljana. Też w majowym świątecznym numerze „Ludskiej prawicy" drukował jeden wiersz Pana.

Ja też drukowałem jeden wiersz Pana w sarajewskim czasopiśmie „Život", a w emisji polskiej współczesnej liryki 6-V w Radio-Beograd były wiersze Pana obok wierszy Jastrunia, Przybosia i urywku „Poematu dla dorosłych" Ważyka.

Vogler zgadza się w zasadzie żeby drukować tomyk poezji Vasko Popa, natomiast żeby u nas wydali tomyk poezji Pana. Jutro jadę do Beogradu, zobaczę co będzie z tego.

Przesyłam Panu dużo pozdrowień serdecznych

Peter Vujičić

List P. Vujičića do T. Różewicza

Zbieram.
Noc wysmukłą przez pas ci
Łamię
Z dachów brzaski troskliwe
Przyzywam.

KALENIĆ[4]

Skądże oczy moje
Na twoim licu
Aniele bracie?
Barwy świtają
Na brzegach zapomnienia
Cudze cienie wzbraniają
Błyskawicy twego miecza
Do pochwy powrócić
Barwy dojrzewają
Na lekkiej gałęzi czasu
Stąd ta krnąbrność piękna
Na skraju moich warg
Aniele bracie
Barwy płoną
Młodością mojej krwi.

przetłumaczył *Petar Vujicić*

PS Tłumaczenie nie jest najlepszym, ale Pan wie, traduttore traditore. Przy tym, ja nie wiem tak dobrze, co jest po polsku dobrze ubrani poetycznie, czy jest archaizm. Jeden Polak przetłumaczyłby to lepiej.

Jeśli Panu wiersze się podobają, to niech je pośle do „Nowej Kultury", czy „Przeglądu kulturalnego".

P. V.

Mój adres:
Petar Vujičić, prof.
Novi Sad
Dositejeva 9

[4] Kalenić jest klasztor w Serbii, w którym są przepiękne freski z wieku XV [przypis Vujicicia].

3

Novi Sad, 21 V 1957

Szanowny Panie!

Bardzo dziękuję za list.

Dostałem też list od pana Voglera [Henryk]. Miał przysłać ten artykuł. Tymczasem tutaj u nas nastąpiły niemiłe zdarzenia. Towarzysz Zlobec[5] już nie ma swej rewii, została wzbroniona. Co prawda była to najlepsza rewia literacka w Slowenii, zapewnie jedna z najlepszych i najładniejszych w Jugosławii. Powód – pierwszy odcinek powieści o armii. Prawdziwy powód – walka o pierwszeństwo między młodymi i starymi w Slowenii. Starzy są zawsze reakcją w stosunku do młodych rządów.

Zlobec zrobił jedną emisję (20 minut) poezji Pana przez Radio – Ljubljana. Też w majowym świątecznym numerze „Ludzkiej prawicy" drukował jeden wiersz Pana.

Ja też drukowałem jeden wiersz Pana w sarajewskim czasopiśmie „Život", a w emisji polskiej współczesnej liryki 6 V w Radio Beograd były wiersze Pana obok wierszy Jastruna, Przybosia i urywku *Poematu dla dorosłych* Ważyka.

Vogler zgadza się w zasadzie, żeby drukować tomik poezji Vaska Popa, natomiast żeby u nas wydali tomik poezji Pana. Jutro jadę do Beogradu, zobaczę co będzie z tego.

Przesyłam Panu dużo pozdrowień serdecznych

Petar Vujičić

4

Beograd, 23 października 1957

Drogi Panie!

Dwa dni temu dostałem list Pana, bardzo dziękuję. Dostałem też list pana Voglera, i wierzę teraz, że sprawa wydania książki Pana jednak będzie załatwiona niebawem. My w Nolit[6] czekamy tylko na umowę z Wydawnictwem Literackim, i u nas książka Pana wyjdzie zaraz po zakończeniu umowy.

Mama dla Pana jeszcze coś:

Przyjaciół mój Vasko Popa zorganizował z poetami francuskimi jedną rzecz bardzo ciekawą: w wydawnictwie Segers w Paryżu ma wyjść wybór poezji poetów młodszych z całego świata, tomik nieduży, zorganizowany na bazie kontaktów osobistych. Będą tu poeci z Francji, Włoch, Ameryki Północnej i Południowej, od nasich oczywiście Popa. Jak chcą jeszcze kogoś z Europy

[5] Dziennikarz, poeta słoweński.

[6] Prestiżowe wydawnictwo jugosłowiańskie, obecnie serbskie.

Wschodniej, Popa chce zaprosić Pana, żeby Pan brał udział w tej rzeczy. Ja dałem mu Pana adres, i on Panu napisze dokładnie jaka to będzie książka i kto będzie uczestniczył.

Sądzę że to będzie zaszczyt dla Pana uczestniczyć w takim zbiórze poezji czystej, pozbawionej manifestów politycznych, który pokaże, że istnieje wspólność języka poetów progresywnych z całego świata, chociaż świat ten chcą dzielić na sfery interesowe.

Jeszcze raz pozdrawiam Pana serdecznie

Petar Vujičić

5

Sandomierz, 23 marca 1958

Voglerowie zaprosili mnie do siebie końcem miesiąca, na premierę która odbędzie się 31 VIII i w której pani Roma gra rolę tytułową. Jeśli będziesz w Krakowie to spotkamy się.

Przesyłam pozdrowienia.

Petar

6

Gliwice, 30 IV 1958

Drogi Piotr!

Może się zdziwisz, ale najmniej mnie zmartwiła wiadomość, że *Kartoteka* nie jedzie za Ocean. Kiedy „Dialog" wydrukuje moje sztuki, nie wiem. Czekam też na wiadomość z naszego ministerstwa (Departament Teatrów) i na zgodę (na jugosłowiańską) prapremierę. Jak tylko będę wiedział, zaraz Ci dam znać. Wyjadę na kilkanaście dni do Paryża (mam tam dwa wieczory Poetyckie w Teatrze Narodów – rocznica Baudelairowska (z Jugosławii ma być Popa – ale on w kwietniu.) Występuję z Rumunem i Belgiem. Zmartwiłem się stanem Twoich finansów, to rzeczywiście kłopot. Jeśli kiedyś przyjadę do Was do Belgradu i zarobię coś na teatrze lub Telewizji, to Ci pożyczę. W każdym razie możesz zawrzeć umowę na wiersze dla Siebie jak najkorzystniejszą, moje honorarium może być symboliczne – formalne. Bardzo mocno Cię ściskam

Tadeusz

Tadeusz Różewicz Gliwice ul. Zygm. Starego 28/m2

PS W maju wyprowadzam się z Gliwic. Nie pisz więc już na stary adres. Nowy adres prześlę Ci w czerwcu.

T. R.

7

[Gliwice], 4 sierpnia 1969

Drogi Piotrusiu!

Twój list i spis rzeczy otrzymałem. Wybór jest dobry i nie będę Ci kręcił głowy zmianami (chyba że sam zaproponujesz). U mnie nic ciekawego. Cały lipiec były straszliwe upały i siedzę jeszcze w mieście. Jakoś nie potrafię sobie zorganizować wypoczynku. A Ty czemu nie jesteś gdzieś nad morzem? Czemu siedzisz w mieście?! Rusz się na urlop! Prędzej

Ściskam

8

[Wrocław, początek lata 60-tych]

Drogi Piotr!

Odpisałem Ci express żeby było szybciej. Zmiana adresu i tak opóźniła przesyłkę. Aleksander Popović[7] starał się o moją sztukę[8], jak o własną – i rzeczywiście warunki finansowe wywalczył najlepsze. Chodzi tylko o to, aby to zrealizować. Popović pisał mi, że jedzie w tym miesiącu do Ameryki, więc nie będzie miał czasu się tym zająć. Chodzi o to aby Mira Trailović[9] – podpisała ze mną umowę, na tych warunkach. Bo wiesz, jak jest z teatrami; najpierw wszystko jest załatwione, potem są trudności, potem nie ma przedstawienia ani pieniędzy. Chodzi o to, abym miał gwarancję i to honorarium otrzymał. Niech Trailović prześle umowę do mnie bezpośrednio albo do Agencji Autorskiej. Bo praktycznie inaczej tego zrobić nie można.

Z listu Popovića zrozumiałem dużo, ale nie wszystko. Nic nie wiem na jaki termin Trailović przewiduje premierę. Chodzi o to, aby to był pewny termin. A Reżyser[10]? Kto? Napisz do mnie, Piotrze, prędko i realnie, jak to wszystko wygląda. Cieszę się, że mam w Popoviću – tam u Was prawdziwego przyjaciela, wśród twórców (tej samej branży) nie jest o to łatwo. On zachował się wspaniale. A co Piotrze z wyborem wierszy?

Ściskam Cię

Tadeusz

---

[7] Wybitny dramatopisarz serbski.

[8] *Kartoteka,* prem. jugosłowiańska w 1962.

[9] Dyrektor belgradzkiego teatru Atelje 212.

[10] Ljubomir Draškić.

9

[Gliwice], 14 V 1961

Drogi Piotr!

Cieszę się, że mieszkasz w Belgradzie. No widzisz! Przez okno oglądasz sobie optymistyczny pomnik (a nie cmentarz jak w Novym Sadzie).[11]

Czy otrzymujesz „Poezję"? Jest tam w 4 nr. (kwietniowym) poemat pt. *Regio*. Możesz go też przetłumaczyć (i ewentualnie włączyć do tomu). Jeśli „Poezja" do Ciebie nie dociera, to Ci sam prześlę ten egzemplarz. Jak już podpiszesz umowę – to mi event. przyślij nowy spis rzeczy – tomiku. Może coś skreślimy, coś dodamy – po tej linii, o której wspominałem w ostatnim liście.

Czy w związku ze zmianą mieszkania nie zamierzasz powiększyć rodziny? Napisz mi, jak się czujesz? Jak wyglądasz. Bo ja jestem siwy, łysy, gruby, smutny, stary, połamany itp. Kiedy się, Piotrze, zobaczymy? Ja może na przyszły rok przyjadę na dłużej do Skopje[12] – może tam będę pisał sztukę o tym, co się wydarzyło w czasie trzęsienia ziemi. Zobaczę. Tam posiedzę ze 2 miesiące na miejscu.

Ściskam Cię serdecznie

Tadeusz

10

Gliwice, 9 stycznia 1962

Drogi Piotrze!

Dziękuję Ci za życzenia noworoczne i za „Putevi"[13] z przekładami. I ja życzę Ci w nowym roku 1962 (już!) zdrowia, zadowolenia z pracy i … dobrej żony oraz trojaczków – o ile oczywiście jeszcze jesteś samotnym, wesołym kawalerem z ulicy Żeleznickiej[14] – (czy ciągle mieszkasz blisko cmentarza?). U mnie nic specjalnego się nie dzieje – siedzę jeszcze w Gliwicach – czasem gdzieś jadę. Wychodzi w tych dniach mój poemat pt. *Et in Arcadia ego* – jak tylko otrzymam egzemplarze, to Ci prześlę. Dowiedziałem się przypadkowo, że gdzieś w Belgradzie mają wystawić moją sztukę *Kartotekę* – ale kto to robi gdzie będzie wystawiona – nie wiem, bo nikt o niczym mnie nie zawiadomił, a wiadomość przywiózł z Belgradu jeden znajomy z Warszawy. Sam się tym też nie zajmuję, bo nie mam czasu. Do Popy pisałem chyba przed rokiem, ale

---

[11] List wysłany do P. Vujicicia na nowy adres tłumacza w Zemunie [obecnie dzielnica Belgradu] , ul. Sonje Marinković 26/I.

[12] Stolica Macedonii.

[13] Czasopismo literackie.

[14] Adres nowosadzki.

nie odpisał. Martwiłem się, że chory. Ale pewnie mu się nie chce pisać. Zresztą z poetami, literatami (i tłumaczeniami poezji, Mój Piotrze!) nigdy nie wiadomo! Coś ugryzie takiego gościa i już koniec! Miły Boże! jaka to z nas kiepska rasa. Nie wiadomo czego się trzymać. Napisz o sobie, co robisz i jak żyjesz? Ja ostatnio pracuję więcej nad rzeczami związanymi z filmem[15] – a pisanie poezji uprawiam jako zajęcie luksusowe. Ciekaw jestem, czy się kiedyś do Was wybiorę i kiedy? Czas tak szybko leci! Może się spotkamy w Novym Sadzie już jako dwa dziady z siwymi brodami?!

Ściskam Cię serdecznie

Tadeusz

11

Novi Sad, 24 II 1962

Drogi Tadeuszu!

Odzwyczaiłem się od pisania listów, chociaż się bardzo cieszę, gdy dostanę list. Twój list specjalnie mnie ucieszył, widzę, że jesteś w dobrym humorze.

Ja się okropnie nudzę. Już nie pracuję nigdzie, żyję po cygańsku. Jeszcze jestem sublokatorem, niestety nie mieszkam tam w pobliżu cmentarza. Żebym jednak mógł rozmyślać o śmierci, kupiłem sobie rewolwer. Zdaje mi się, że to jest bardziej elegancki sprzęt aniżeli prostacka pętla. W każdym razie niech go człowiek ma w kieszeni. Najstraszniejsza rzecz jest że nie mogę pić, więc chociaż jestem zawsze z kolegami w knajpach, to trzeźwość mnie męczy, zabija.

Tłumaczę jeszcze, z polskiego oczywiście. Trudno, nie nauczyłem się niczego w życiu, więc pobrzękuję ludziom coś o literaturze polskiej.

Twoją *Kartotekę* przetłumaczył drugi jeden facet[16], nie umie dobrze po polsku, ale jakoś tam zrobił. Rzekomo sztuka ma być grana w Belgradzie w teatrzyku awangardowym Atelje 212. Jednak to nie bardzo pewne. Jeśli zagrają, to już się dowiesz.

Mnie obiecali, że dostanę zaproszenie ze Związku Literatów, że mi zabezpieczą studia w Polsce. Zdaje mi się jednak, że nic z tego nie będzie.

A może jednak spotkamy się w Warszawie w tym roku?

Ściskam Cię serdecznie

Twój

Piotr

---

[15] Współpraca z bratem Stanisławem.

[16] Raja Jedliński – literat z Belgradu.

12

[Gliwice], 12 maja 1962

Drogi Piotrze!

Trochę niewyraźnie napisałeś swój adres (Zemun ?), ale może mój list dojdzie. Pisałeś mi Piotrusiu o jakiejś premierze *Kartoteki* w Belgradzie, oczywiście mnie nikt o tym nie zawiadomił. Piszesz, że tłumacz tam robił z tekstem „różne rzeczy", ale to Piotrze Twoja wina – bo choć sztuka Ci się nie podobała, to przecież mogłeś ją tłumaczyć. Ale wszystko jest do naprawienia.

Otóż Jugosłowiańska Agencja Autorska pisała do ZAIKSU, że tam teatr u Was chce wystawić *Kartotekę* – chcą zawrzeć umowę na tłumaczenie i wystawienie. A ja im zaproponuję Ciebie jako tłumacza. Poza tym jeszcze Piotrze jest sprawa tłumaczenia następnych sztuk: *Grupy Laokoona* i najnowszej *Świadków* („Dialog" ma ją drukować w maju). Czy chcesz to robić? Tłumaczyć? Napisz otwarcie! Ja bym chciał, żebyś Ty tego pilnował. U mnie w tych sprawach bałagan – i nie tylko, że nie mam z tego żadnych honorariów – to jeszcze mi robią złe tłumaczenia! – Sam to stwierdziłeś!

Piszę o tym wszystkim, żeby jakoś to ułożyć możliwie.

U mnie nic nowego. Napisz mi Piotrze, czy otrzymałeś *Głos Anonima* – (mój ostatni poemat) wydany przed kilku miesiącami? Nie wiem, czy Ci wysłałem. „Knijževne Novine"[17] otrzymałem. Dziękuję.

Wybierałeś się do Polski. Czy jeszcze się wybierasz? Kiedy? Napisz w następnym swoim liście – dokładny i czytelny – swój nowy adres.

Myślę, że zmiana krajobrazu dobrze Ci zrobiła. Patrzenie na wielką rzekę jest zdrowsze niż patrzenie na cmentarz (choć nie jestem tego pewien).

Bądź zdrów, ściskam i odpisz prędko

Tadeusz

13

Warszawa, 14 czerwca 1962

Kochany Tadeuszu!

Przyjechałem na 10 dni. Myślałem, że przyjadę do Krakowa i że się spotkamy. Niestety nie mogę przyjechać do Krakowa; muszę do Wrocławia, a po tym już się kończy mój pobyt.

---

[17] Czasopismo literackie wydawane w Belgradzie.

Przesyłam ci wycinek z „Polityki" z oceną *Kartoteki*.[18] Widziałem te przedstawienie, byłem całkiem zadowolony. Tekst został skróconym, wiersze Mickiewicza zastąpione wierszami naszego największego poety romantycznego (Njegoša) – ale scenografia, gra aktorów, reżyseria były bardzo udane. Przekład też niezły. Jak ten tłumacz (Raja Jedlinski) już przetłumaczył *Laokona,* nie ma potrzeby żebym go znów ja tłumaczył.

Nie dostałem twój nowy wybór poezji, czy poemat, wiem tylko że się ukazał gdzieś poza Warszawą.

Tłumaczenie wierszy stale mnie kusi, dałem do druku jeden tomik wierszy wybranych Przybosia.

Pozdrawiam cię serdecznie

Piotr

14

19 czerwca 1962

Drogi Piotrze, jak wszyscy literaci (i tłumacze) postępujemy trochę głupio! Gdybyś się chciał ze mną zobaczyć, mogłeś napisać kartkę przed wyjazdem z Jugosławii, że będziesz w Warszawie. Otóż ja byłem w Warszawie od piątku (15 VI) do poniedziałku 18 VI i nie wiedziałem, że Ty jesteś w Polsce, bo Twój list przyszedł do mnie do Gliwic zaraz po moim wyjeździe do … Warszawy. Z Warszawy wyjechałem szybko, bo chciałem się już rozstać z prawdziwymi i fałszywymi przyjaciółmi, poetami itd.

Jeśli chodzi o tłumaczenie, to rób jak chcesz, jeśli chcesz to tłumacz, jeśli Cię moje rzeczy nie interesują, nie tłumacz. Zobacz 5 nr „Dialogu". Czuję się ostatnio źle i te rzeczy mnie mało interesują. Więc rób, jak chcesz. Zgubiłem Twój adres jugosłowiański, więc przyślij mi wyraźnie napisany. Nie wiem, czy otrzymałeś mój ostatni list pisany do Zemun (czy tak?)

Ściskam Cię

Tadeusz

---

[18] „Politika" – opiniotwórczy dziennik belgradzki; recenzent Eli Finci odczytał sztukę w sposób uproszczony przez pryzmat czarnego humoru: *Crni humor,* „Politika", 9 IV1962.

15

Zemun, 5 VII 1963

Drogi Tadeuszu!

Dostałem Twój list dwa dni przed wyjazdem z Warszawy. Teraz żałuję, że nie napisałem ci z Jugosławii że przyjeżdżam, to byśmy się nie rozminęli w Warszawie. Ale już było za późno.

Cały ten mój przyjazd do Warszawy był długo odwlekanym. Oczekiwałem dłuższe stypendium, tymczasem na konkursie przepadłem, stypendium dostał jeden autor, więc tak się zdecydowałem. Miałem zaproszenie ze Związku Literatów na dziesięć dni, podróż jednak płaciłem sam, co dla mnie był bardzo kosztowny wydatek (koło 60 000 dynarów).

Co do tłumaczeń Twoich rzeczy – Ty wiesz, że ja bardzo cenię i lubię twoje poezje i twoje opowiadania. Twoje dramaty mniej mi się podobają. Ja bym je może jednak tłumaczył, gdyby nie ten kolega któremu te dramaty bardzo się podobają. On jest, zresztą, bardziej obrotny niż ja, on sprowadził *Kartotekę* na scenę tego najbardziej awangardowego naszego teatru, on już przetłumaczył *Grupę Laokona*, wierzę, że też znajdzie sposób, żeby to było grane i to jest zupełnie dobrze.[19] Ja i nadal będę tłumaczył twoje wiersze, ten kolega dramaty, więc będziesz u nas znanym, cenionym, a sądzę, że każdemu poecie na tym zależy. Za tą sztukę masz u nas chyba jakąś sumę, nie dużą, ale jednak coś jest. Możesz się o tym rozpytać przez ZAIKS.

Ja tutaj tłumaczę różne głupie rzeczy, ale lepiej i to niż pracować w biurze. Książki niesamowicie podrożały, nie ma już sposobu drukować wiersze, więc tłumaczę nudne powieścidła i kryminale.

Prześlij mi swojego *Anonima.* Nie ma sensu, żebym o twoje książki prosił znajomych z Warszawy, jesteśmy przyjaciele, znajdzie się chyba dla mnie egzemplarz u autora.

Pozdrawiam Cię serdecznie

Piotr

Adres: ZEMUN ul. Sonje Marinković 26/I

16

[Gliwice], 27 sierpnia 1962

Drogi Piotrze!

Dziękuję Ci za pismo – gdzie znalazłeś moją fotografię? Przed kilku dniami wysłałem Ci *Głos Anonima*, myślę, że już książeczkę otrzymałeś. Ja chciałem,

[19] Sztuka nie została wystawiona w Jugosławii.

żebyś tłumaczył sztuki, dlatego bo mi pisałeś, że na poezjach nie możesz nic zarobić. Ten tłumacz *Kartoteki* jest nieprzyzwoity, on nie napisał do mnie nawet jednego słowa z prośbą o pozwolenie, a może on myśli, że ja umarłem, już dawno, jak wypada „klasykowi" uczynić. Najpierw mi napisałeś – czy pamiętasz, że tłumaczenie jest kiepskie, więc moja złość była jeszcze większa – a teraz piszesz, że ta (*Kartoteka)* jest zupełnie dobrze zagrana i przetłumaczona. Czy to jest Twój znajomy? Czy znasz tego gościa osobiście? Więc rób, Piotrze, jak uważasz. Czy czytałeś w majowym „Dialogu" *Świadków* – co o tym myślisz? To jest już prawie poemat tyle że podzielony „na głosy". Napisz, czy czytałeś?[20]

U mnie nic nowego. Byłem w lipcu z synem starszym (mam dwóch synów: Kamila lat 12 i Janka lat 8) w lipcu na „wakacjach". Od pierwszego sierpnia siedzę w domu i usiłuję pracować. Czy miałeś ostatnie opowiadania Filipowicza? Wydał dobre opowiadania? Czy Ci przesłał? Jeśli ich nie masz, to mu powiem, żeby Ci przesłał. Napisz. Zdaje mi się, że przeprowadzka z Novego Sadu zrobiła Ci dobrze. Listy Twoje są pogodniejsze niż te, które pisałeś z mieszkania przy cmentarzu. Ja obok funkcji „poety" pełnię również funkcje: ojca, męża, syna, zięcia; „głowy rodziny" – muszę to wszystko łączyć – prowadzę więc tryb życia emerytowanego urzędnika – co sprzyja twórczości… Mam bardzo mało wspólnego z życiem tzw „cyganerii" (por. Przybyszewski, Witkacy, futuryści itp. surrealiści)… Ale jestem większym surrealistą niż Salv. Dali – on ma tylko wąsy, a ja jestem „głową domu".

Bądź zdrów – ściskam Cię

Tadeusz – pełen czarnego i białego humoru

17

Zemun, 26 X 1962

Drogi Tadeuszu!

Pisał mi Izet Sarajlić[21], że był u Ciebie w domu, jest zachwycony Twoim humorem, Twoją pracowitością, Twoim gwizdaniem na elitę warszawską. Inaczej, on zna Twoją poezję i bardzo ją ceni.

Co do Twoich sztuk, jeżeli już chcesz prawdę, masz: Ten facet naprawdę nie umie dobrze język polski, jest taką pijaczyną. Ale jest przyjacielem pana Krzemińskiego, atasze kulturalnego polskiej ambasady. Krzemiński powieli w ambasadzie sztuki polskie i roześle wszystkim naszym teatrom, co jest dużą usługą, bo sztuki u nas żadne wydawnictwo nie drukuje. Krzemiński płaci temu facetu za tłumaczenia, on także tłumaczył wszystkie twoje trzy sztuki, to już

[20] *Svedoci ili nasa mala stabilizacja* mieli premierę jugosłowiańską w Zagrzebskim Teatrze Dramatycznym, w roku1968, w reżyserii Tomislava Radicia i tłum Zdravka Malicia.

[21] Pisarz, poeta, dziennikarz z Sarajewa, BiH.

powielone i rozesłane teatrom. Co do tekstów, to wygląda na surrealistyczny bełkot, bo facet wielu słów po prostu nie zrozumiał (nawet takich jak „kotara" on to tłumaczy „košara" = „koszyk"; „krzak" tłumaczy jako „ćošak" = „róg"; „Zachęta" jest u niego „Akademia nauk" itd.). Jak u nas surrealizm jeszcze jest modny, to twoje sztuki uważają też jako produkt tego prądu literackiego. Mówiłem w ambasadzie, jakie to są tłumaczenia, ale wszyscy wzruszają ramionami, bo jak powiedzieć facetowi, że jego tłumaczenia są złe, bo się obrazi!!! (Facetu jest na imię Raja Jedlinski, ja go znam, ale z takimi nie kontaktuję).

Może Ty poprosisz Stanisława Krzemińskiego, żeby Ci nie robił takich usług. Powiedz, że dostałeś ode mnie teksty, że sam porównałeś. Zresztą mogę przesłać te „tłumaczenia". Tylko uważaj, ja jestem też przyjacielem z Krzemińskim, nie chcę go obrazić.

Ja podpisałem umowę z Nolitem, będę tłumaczył antologię poezji polskiej. Przyjadę na dłuższy czas do Polski, może na cały rok. Przyjadę może już w kwietniu. Do antologii włączę coś z Twoich nowych poezji. Przeczytałem poemat w „Nowej Kulturze", jest przepiękny.

Proszę Cię bardzo, prześlij mi nowsze książki Filipowicza. Tylko, p r z e ś l i j Ty. Bo nie mogę prosić niego, chociaż jego książki bardzo lubię. Rozumiesz, to jest literatura bardzo „nieatrakcyjna", nie mogę na to znaleźć wydawcę, a jednak to nie mogę powiedzieć jemu jako autorowi. *Romans prowincjonalny* mam. Prześlij mi *Jutro znów wojna, Białego ptaka, Pamiętnik antybohatera*. I proszę Cię bardzo, ja nie mam Twoje *Formy,* a to jest książka, którą bardzo lubię. Prześlij mi też to.

Pozdrawiam Cię serdecznie

Twój

Piotr

18

[Gliwice], 23 I 1963

Drogi Piotrze!

Przepraszam, że dopiero teraz odpisuję, ale nie jestem kawalerem tylko i poetą – ~i często inne sprawy mnie gnębią. Jeśli chodzi o antologię, to możesz brać wiersze z tomów *Rozmowa z księdzem* i *Zielona Róża.* Masz te tomy, bo Ci wysyłałem. Daj np. *Nowe porównania*, i wiersz bez tytułu *xxx* (str. 7) (pierwszy) z *Rozmowy z księdzem*; i *Walkę z aniołem* oraz *Zieloną Różę* z tomu *Zielona Róża – Kartoteka*. W dyskusji o poezji, która się u nas toczy, nie biorę udziału. To znaczy biorę udział w tej dyskusji od roku 1945 – bez przerwy – wszystkimi utworami. Ale u nas trzeba widocznie pisać na ten temat „cięte felietony". Przy tym zostałem opluty literacką śliną przez jednego z przyjaciół, więc to wycieram. Ale to wszystko ma mało wspólnego z tak zwaną poezją.. Przesyłam

Ci fragment opowiadania (nie artykuł, jak pisze) o który prosisz. Moja nowa książka *Nic w płaszczu Prospera* rodzi się ciężko miała się urodzić w listopadzie, grudniu, a ja jeszcze jej nie widzę. Teraz nie mogę wiele pracować – bo od tygodni nie mogę opalić „pracowni". Ostatnio zajmowałem się układaniem wyboru poezji Leopolda Staffa. Myślę, że robota mi się udała. Mówi się u nas o założeniu w Warszawie miesięcznika poetyckiego, jest też Klub Poetów czy coś w tym rodzaju – już się tym nie interesuję – nie z dumy, ale z niepewności – nie wiem aktualnie co jest poezją, więc nie chce mi się o tym rozprawiać. Jestem jak widzisz wulgarnym – (materialistą) wierszorobem.

Jak Ci się, Piotrze mieszka, w nowym mieście – Zamunie? Czy jesteś weselszy, niż koło cmentarza w Novym Sadzie? Napisz coś o sobie. Nie zwlekaj. Bo listy i tak idą bardzo długo. Jak zobaczysz Popę[22], to go pozdrów – chociaż właściwie – zamiast pozdrowień należą mu się jakieś partyzanckie przekleństwa. Milczy jak zaklęta królewna.

Ściskam Cię

Tadeusz

PS Czy czytujesz „Nową Kulturę"? Będzie tam mój szkic o poezji Staffa.

19

Gliwice, 31 XII 1963

Drogi Piotrze!

Dzięki za pamięć. Przesyłam Ci wzajemnie najlepsze życzenia. Treść kartki jest przystosowana do mojego „turpistycznego" usposobienia (Vide rozprawki mistrza Juliana[23] na ten temat). Cieszę się, że tak długo będziesz w Polsce, bo … w lutym wybiorę się do Krakowa i zabiorę Cię z wizytą do malarza Nowosielskiego. Życie, mimo takich perspektyw (jak na załączonej kartce) jest piękne – jak twierdzi niezwyciężony optymista Henio Vogler.

Ściskam

Tadeusz

20

Gliwice, 20 marca 1964

Drogi Piotrze!

Wiosny w Gliwicach niet. Czarne błoto. Siedzę tu i siedzę w tych śląskich dymach i jakoś nie mogę się wybrać do Krakowa. Z dnia na dzień się wybieram

---

[22] Vasko.

[23] Przybosia.

i jakoś do tej pory się nie wybrałem. Na wszelki wypadek – ponieważ nie wiem, kiedy się wybiorę – przesyłam Ci *Oświadczenie*, o które prosisz. Co robiłem ostatnio? Tom wierszy – tytuł: *TWARZ* – w „Kulturze"; „Życiu" będą utwory z tego tomu. To wszystko nie jest zabawne. A ja niestety, ani nie jestem wędkarzem, ani pijakiem, ani narciarzem, ani karciarzem ani nie mam samochodu, ani psa… Więc co mam robić? Tworzę. Większość wierszy, jakie się u nas pisze i drukuje, to są po prostu bzdury (zresztą nie tylko u nas – ale w Polsce jest wyjątkowy urodzaj na pretensjonalnych grafomanów „słowotwórców" itp.). Gorzknieję już – jak Lenartowicz[24] (por. Jego listy do Ewarysta Estkowskiego). Myślę jednak, że na jeden, dwa dni wpadnę do Krakowa. Zadzwoń do Kornela [Filipowicza] w poniedziałek – może będę u niego. Nie jestem pewien, ale chciałbym przyjechać – a więc do zobaczenia

Ściskam serdecznie

Twój pogrążony w dymie

Tadeusz

21

PROBLEMY

Problemów się nie rozwiązuje.
Problemy się przeżywa,
Jak dnie, których, gdy miną, już nie ma.
Jak szaty zużyte,
Z których się wyrosło,
Spadają z ramion
I w drzwi ostatnie wchodzi nagi i wolny
Jak świt.
(L. Staff).

Gliwice, 6. V. 1963

Drogi Piotrze!

Twoją kartkę otrzymałem. Dziękuję.

Do Warszawy wybiorę się koło 15–20 maja. Zadzwonię do Ciebie – będę szukał w „Bristolu". Oczywiście w tej chwili nie jestem jeszcze pewien, którego dnia będę i podaję Ci tylko termin „orientacyjny". Jeśli Cię w tym czasie nie znajdę w Warszawie – to później poszukam w Krakowie. Nic o sobie nie piszę, bo jak się zobaczymy, to Ci opowiem (zresztą nic „ciekawego"). Tymcza-

[24] Teofil.

sem ściskam Cię, życzę dobrego apetytu – i dobrego humoru – Ty schizofreniku (z oknem duszy wychodzącym na cmentarzyk w Novym Sadzie). Pisz.

Tadeusz

22

[Gliwice], 18 października 1963

Drogi Piotrusiu Vujičiću!

Od kiedy Ty siedzisz w Krakowie? Byłem tam 25 i 26 września (u Voglera i Filipowicza). Spotkałem się nawet z Jugosłowianinem, ale nie wiedziałem nic o Tobie – czy już byłeś w Krakowie w tym czasie? Ja przyjadę do Krakowa w połowie listopada – (przed tym jeszcze do Ciebie kartkę napiszę) – jak długo będziesz siedział w Krakowie? (To znaczy, kiedy opuszczasz Kraków?)

Nie wiem jakie moje wiersze wybrałeś do antologii, nie podałeś mi tytułów – napisz mi, co wybrałeś, a ja Ci zaraz prześlę – moje uwagi – ewent. tytuły „bliskich" mi utworów. Ale pisz zaraz – bo sam mówisz, że czasu mało. *Prospera* przywiozę Ci do Krakowa.

Ja powoli zabieram się do roboty, bawię dzieci, jestem czymś „w rodzaju" głowy domu itd., itd.

Czy przez całe lato siedziałeś w Warszawie?

Jeśli tak to miałeś okazję poznać tzw. „środowisko literackie" i moich „kolegów po piórze (?!)".

Pisz, ściskam Cię mocno, melancholiku

Tadeusz

23

[Gliwice], 18 listopada 1963

Piotr!

Nie przesyłałem książek, bo nie miałem koperty (dopiero dzisiaj skleiłem własnoręcznie). Z twojej kartki wynika, że ten „Balast poetycki" jest dla Ciebie ciężki, ale to dobrze… bo nie uniesiesz się do nieba. Poza tym większość współczesnych wierszy jest pozbawiona i ciężaru, i sensu.

Daję Ci na to „słowo".

W *Nic* (*w płaszczu Prospera*) oznaczyłem proponowane utwory krzyżykami i znakiem zapytania. Czy jedziesz do Warszawy na sesję poświęconą „poezji" itd., itd. Może to będzie dla Ciebie ciekawe. Obiecanego wiersza Staffa nie przesyłam, bo myślę, że jeszcze za Twojego pobytu w Polsce – wyjdzie

wybór (ten który redagowałem) w PIW-ie. Tam będzie i ten wiersz o którym Ci wspominałem.

Ściskam Cię serdecznie. Jak Ci będzie smutno, to pisz sobie w małym zeszyciku jakieś wierszyki.

Tadeusz

24

30 XI 1963

Drogi Piotrusiu, Czarny Piotrusiu!

Przed wieloma dniami (i nocami) wysłałem Ci *Nic w płaszczu*… i rosyjski wybór. Prosiłem, abyś mi odpisał po otrzymaniu przesyłki. A Ty nie odpisujesz! To bardzo brzydko! Ja, stary człowiek, własnoręcznie kleję kopertę, pakuję książki, idę na pocztę itd., itd., a Tobie nie chce się nawet kartki napisać. Wstyd! A pisać umiesz, bo widziałem w „Życiu Literackim" wielką kobyłę przez Ciebie wyprodukowaną.

A więc: odpisz, czy otrzymałeś książki, czy żyjesz, czy byłeś w Warszawie na „Konferencji IBLA o poezji"? (Ja nie. Wyobraź sobie, że ci nieszczęśnicy chcą „rehabilitować" okropne *Hymny* Kasprowicza (najgorsza rzecz, jaką napisał). Biedny ibel!. Bądź zdrów – jak byk

Tadeusz

25

Gliwice, 5 grudnia 1963

Drogi Pietrze!

Dziękuję za list.

Jak długo będziesz jeszcze w Krakowie – a jak długo w Polsce? Pytam o to, bo chciałbym jeszcze kiedyś wpaść do Krakowa (event. Warszawy) i zobaczyć Twoje promienne, optymistyczne oblicze (jednak widok z okna na cmentarz w Novym Sadzie nie zabił w Tobie pierwiastków Apollińskich).

Jeśli chodzi o Witkacego, to Ci radzę *Metafizykę dwugłowego cielęcia* (z roku 1921!), tylko ostrzegam, że nie jest to taki „antyteatr" (jak się wydaje nieszczęsnym naszym krytykom teatralnym), to jest już klasyczny teatr. Ja próbowałem antyteatru w *Kartotece* (ale nie byłem konsekwentny, więc się nie powiodło). Teraz jeszcze raz spróbowałem – będzie to prawdziwa antysztuka (z pokazaniem języka) pt. *Akt przerywany* (!) zobaczysz – mnie – w styczniowym nr. „Dialogu".

Jutro jest Święty Mikołaj. Może Ci przyniesie w nocy jakiś prezent (?!). Nie darmo! Właśnie za to, że byłeś grzeczny i dobrze się uczyłeś (pracowałeś). Odezwij się.

Ściskam Cię – Twój „największy powojenny (!) poeta polski" – (a i to nie duży!)

T. R.

26

Gliwice, 8 maja 1964

Drogi Piotrze!

Ostatni raz pisałem do Ciebie, przesyłając ową zgodę dla Nolitu. Nie odzywasz się od tego czasu, ale domyślam się że jesteś jeszcze w Polsce i w Krakowie. A może wpadniesz do mnie do Gliwic – w niedzielę lub poniedziałek. Wiele w moim miasteczku nie ma do podziwiania. Ale jest pomnik, jest operetka, i jest przede wszystkim politechnika, gdzie uczy się kilka tysięcy studentów – możesz też przy sposobności poznać moją Teściową, nie mówiąc o Reszcie Rodziny. Ja chyba teraz się już do Krakowa nie wybiorę – chcę jechać w świat. Pisałem przez cały czas – (obrzydliwie „wesołe" rzeczy). Nie odzywasz się. Czasem tylko czytuję Twoje artykuły w „Życiu Literackim". Ile to już lat minęło, kiedy zamiast do Dubrownika przyjechałem do Novego Sadu, gdzie szukałem Cię przez 4 godziny, aż wreszcie znalazłem w pokoju z widokiem na cmentarz. Słuchaj Piotr. Wpadnij w poniedziałek – jeśli masz czas, albo mi napisz co się z Tobą dzieje – ale napisz na …

Tadeusz Różewicz Gliwice ul. Zygm. Starego 28/2

adres: [brata] Stanisław Różewicz Warszawa ul. Złota 75 m.25 (dla Tadeusza), bo w przyszłym tygodniu – może w środę jadę do Warszawy, a potem dalej w świat.

Bądź zdrów

Tadeusz

27

Wrocław, 14 lipca 1964

Drogi Piotrze!

Twoją kartkę otrzymałem z wielkim opóźnieniem (2 miesiące prawie). Ostatnie moje wiersze ukazały się w nr. 5 (maj) „Twórczości" – możesz z nich też coś wybrać. Jak już ułożysz wybór, to prześlij mi spis rzeczy, może jeszcze wprowadzimy jakieś poprawki. Oczywiście nie wiem, czy jesteś w domu, czy gdzieś na „wakacjach", ja siedzę lipiec i sierpień w domu. Szkoda, że zamiast

muzeum[25]nie masz (na przeciw) np. szkoły baletowej albo … no nic. „Módl się i pracuj”, jak u nas dawniej mawiano. I odezwij się.

Tadeusz

28

Zemun, 21 listopada 1964

Drogi Tadeuszu!

Ukazała się nasza antologia dramatu współczesnego z twoją *Kartoteką.* Może już dostałeś egzemplarz przez ZAIKS. Możesz być zadowolony, znalazłeś się w najlepszym towarzystwie. Rozpytaj się przez ZAIKS, ile ci się należy forsy za to i za to z teatru, tak żebyś zaplanował przyjazd tu do nas. Przeczytałem, że byłeś w Rosji. Co się tam dzieje?

Pozdrowienia dla całej rodziny

Twój

Piotr

29

[Gliwice], 2 stycznia 1965

Drogi Czarny Piotrusiu!

Pomyślnego Nowego 1965 roku! Twoją kartkę otrzymałem. *Antologii*, o której wspominasz, nie mam, nawet jej jeszcze nie widziałem (ZAIKS ma czas!). Jakie honorarium? Też nie wiem, bo się nie pytałem. Jak widzisz, nic nie wiem. W 10 nr. „Dialogu” (październikowym) jest moja nowa sztuka pt. *Wyszedł z domu* – czy to czytałeś? Jeśli nie czytałeś, to przeczytaj i przetłumacz, bo mi to znów zrobi jakiś nieznajomy pijak (!) (a chciałbym uniknąć 100 błędów językowych w tekście!). Napisz więc, czy chcesz (czy nie chcesz)?! Co jeszcze… przetłumacz też *Świadków.* W tej sprawie napiszę, zresztą, do Ciebie Stoberski[26] – to ma być dla teatru (małych form?) w Sarajevie. Prosiłem Stoberskiego, żeby się do Ciebie z tym zwrócili. (Oczywiście nie wiem, czy to będzie aktualne, więc musisz porozumieć się ze Stoberskim).[27] W poezji (u Nas) plecie się koszałki-opałki „awangardowe”, „barokowe”, „turpistyczne” (poziom jak zwykle wysoki). Tyle jeśli chodzi o „życie literackie” oraz „interesy”.

W życiu osobistym nic szczególnego. Pracuję (nie tylko piszę, ale noszę węgiel, palę w piecach, opiekuję się dziećmi i kotem…) … Co jeszcze? Może

---

[25] Muzeum Narodowe w Belgradzie.

[26] Zygmunt.

[27] Sarajewskie Kamerno pozorište ’55 nie wystawiło *Świadków*, dramat przetłumaczono w Chorwacji – list 16.

kiedyś w przyszłości przyjadę z Żoną do Jugosławii, ale nie wiem kiedy. Jak widzisz, nic nie wiem. Ściskam Cię mocno

Tadeusz

30

Zemun, 24 kwietnia 1965

Drogi Tadeuszu!

W maju przetłumaczę twoją sztukę *Wyszedł z domu.* Przedsięwziąłem poważne kroki, aby ta sztuka poszła w teatrze Aleje 212, gdzie już grali twoją *Kartotekę;* oni teraz mają nowy gmach i najlepszą repertuarową politykę w kraju.

Wiosna niedobrze działa na mnie, prawie nic nie pracuję. Wiem, że to niezdrowo, ale tak to jest, kiedy człowiek jest młody i niepoważny.

Jedna koleżanka z Lubljany[28] przetłumaczyła *Kartotekę* na język słoweński, jesteś u nas cenionym i popularnym.

Pozdrawiam cię serdecznie

Twój

Piotr

Napisz do ZAIKS-u, aby tego, co *Wyszedł z domu,* nie dali do tłumaczenia komuś innemu.

31

[Gliwice], [1965]

Drogi Piotrze! Twój list z dn. 24 IV 65 otrzymałem. Cieszę się, że będziesz robił *Wyszedł z domu!* Oczywiście w ZAIKS-ie powiem –, że to jest dla Ciebie zastrzeżone. Podobno byłeś niedawno w Polsce? Czy to Ty, czy też jakiś inny Piotr V.? Co?! Mam zaproszenie do Was na zjazd PEN-Club (do Bledu[29]), ale chyba nie przyjadę. Trzeba trochę posiedzieć na stołku w warsztacie (szewskim?). Antologię (1 egzem.) z reprodukcją Jaremianki[30] (na okładce) otrzymałem w ZAIKS-ie, Ładna. Piszesz, że wiosna działa na Ciebie „niedobrze" bo … „prawie nic nie pracujesz". Przecież to bardzo dobrze! Niby dlaczego masz bez przerwy pracować. Taki młody i uroczy chłopak powinien się cieszyć życiem. Już ja … żałuję, że zbyt dużo pracowałem … nie rób sobie wyrzutów, tylko idź na spacer, albo jedź nad morze. To bardzo zdrowo nie pracować.

---

[28] Katarina Šalumun-Biedrzycka.

[29] Turystyczna miejscowość w Słowenii.

[30] Maria.

Dużo śpij. Ale nie jedz za dużo, bo stracisz figurę (linię) a może już straciłeś? W tym wypadku zapuść sobie brodę albo zacznij pisać wiersze. Bądź zdrów i odzywaj się częściej – nie tylko jak coś tłumaczysz – ale również jak nic nie robisz – ściskam cię

Tadeusz

32

[Gliwice], 8. stycznia 1966

Drogi Piotrze!

Kartka Twoja wystraszyła mi dzieci! Ale czemu nic więcej o sobie nie piszesz? Napisz porządny list. Jak żyjesz, co robisz, co zamierzasz robić itd. Co wynikło z tłumaczenia *Wyszedł z domu* – czy to robiłeś, czy będzie gdzieś wystawione?[31] Jak Ci nie wstyd po roku – a może więcej – napisać „nagie" nędzne pozdrowienia. Przecież to zwykły wykręt – od listu –o pomstę do nieba wołający. U nas nic specjalnie ciekawego. Wychodzi miesięcznik „Poezja" – pewno go otrzymujesz – ano mnie już włosy, zęby i pazurki wyleciały … a „Poezja" jest. Ba – rozkwita! Bądź zdrów, drogi stary Pesymisto

Tadeusz

PS Kartka wyrobu domowego.

33

[Gliwice], 30 stycznia 1966

Kochany Piotrusiu Dobroduszny, Pracowity i Łagodny!

List Twój otrzymałem (tłumaczenie z ambasady) również. Do pp. dyrektorów nie mam żalu, Bóg z nimi. Poczekam rok, dwa, trzy… jestem cierpliwy i (mówiąc między nami) nie zależy mi zbytnio na afiszu. Czy do was przyjadę, nie wiem. Mało ostatnio jeżdżę mimo wielu zaproszeń zagranicę. Siedzę w domu – w Gliwicach – widok z okna na komin piekarni wojskowej. Czuję się doskonale. Inni wydają manifesty poetyckie, wspominają epokowe wynalazki z lat dawnych smrodzą, bredzą itp. Jak to dobrze, że mogę nie mieć do czynienie z poetami itd., rzygam nimi już od lat … masz rację, że tłumaczysz *Faraona* (Prusa kocham od dzieciństwa, to wspaniały, mądry człowiek). Piotrze, Piotrze nie jesteś ty opoką, co? Znów się smucisz i wątpisz? Czemu przestraszyłeś dziennikarza – trzeba było krzyknąć Vivat i udzielić wywiadu – nie bierzesz przykładu z wiecznie młodego swojego znajomego a dawnego mojego „mistrza"

[31] W formie słuchowiska wystawiło Radio-Beograd.

P[rzybosia]. On nawet bzdury wygaduje z niezwykłym entuzjazmem. Imponująca kondycja fizyczna.

Ściskam twoją rękę

Tadeusz

34

Gliwice, (sobota) 22 kwietnia 1967,
(poniedziałek) 24 kwietnia 1967

Drogi (Czarny) Piotrusiu – („czarny Piotruś" to jedyna gra w karty, którą uprawiałem w życiu, czy u Was też gra się (grają dzieci – grały – w „czarnego Piotrusia")? Odpisz na to pytanie.

Ta Agencja! Na drugi raz zwracaj się najpierw do mnie, to będzie prędzej! Otrzymałem od nich przed dwoma dniami zapytanie czy się zgadzam – więc natychmiast odpisałem – że się zgadzam. Myślę więc, że Radio Belgrad ma już odpowiedź! Pozytywną.

Jak widzisz, listy piszę bardzo długo, całymi tygodniami… No ale Ty nie piszesz w ogóle.

26 VI 1967

Jak widzisz, Piotrze, piszę ten list już dwa miesiące. Nie pisałem – nie wysyłałem listu, bo nie wiedziałem, czy przyjadę. Teraz się zdecydowałem. Przylecę do Belgradu koło 20 sierpnia. Dokładny termin podam Ci przed przyjazdem. Może w tym czasie będziesz w Belgradzie? Napisz do mnie. Nie wiem, jakie są dalej połączenia? Ale z Belgradu myślę sprawę dojazdu do Strugi – załatwi Ante Popowski.[32] Bardzo Cię proszę, zawiadom go łaskawie o moim przyjeździe. I napisz do mnie. Napisz czy potrzeba na sympozjum napisać kilka zdań na temat: „Dialogue de la poésie et de l'avoir". Napisz, i albo Tobie prześlę albo przywiozę do Belgradu – i „od ręki" przetłumaczymy.

Piotr, przepraszam, że tak niewyraźnie piszę, ale czuję się kiepsko – trochę jakby ugotowany – trochę smutny.

Bądź zdrów i daj znać, czy będziesz na mnie czekał w Belgradzie – jeśli przyjadę między 18–20 sierpnia

Tadeusz

[32] Poeta macedoński, znajomy Różewicza.

35

Belgrad, [sierpień 1967]

Drogi Piotr,

Szkoda, że Ciebie nie spotkałem w Belgradzie. Trzeba było porozmawiać. Wydaje mi się, że byłoby dobrze porozmawiać o tłumaczeniu mojej sztuki *Akt przerywany.* Ma Teatr 212 – oni chcą koniecznie wystawić coś mojego. Mówiłem na ten temat z dyrektorką.[33] Zadzwoń do niej. Chciałem też z Tobą pogadać w sprawie nowego wyboru poezji.

V. Popy też nie zastałem w Beogradzie.

Uścisk

Tadeusz

36

Gliwice, 5. X.1967

Drogi Piotrze!

Jestem srodze na Ciebie zagniewany, zachowałeś się jak osiołek (chory na schizofrenię) … Ale mnie nie musisz się lękać! Co to znaczy „próbowałem" się dodzwonić? Trzeba było zadzwonić, powiedzieć, kiedy przyjedziesz do hotelu – albo kiedy ja mam przyjechać do Zemunu! Ot i cała sprawa. Nie byłem gościem festiwalu – z wrocławianami spotkałem się zupełnie przypadkowo ! – miałem w Belgradzie dużo czasu i nie wiedziałem, co z nim robić! Myślałem, że Ciebie nie ma w Zemunie … Że jesteś we Francji, w Polsce, albo w Novym Sadzie. Byłem na Ciebie naprawdę zły. I nie mogę Cię zrozumieć. Nikt Ciebie na festiwal nie zaprowadzi (jeśli sam nie chcesz), a ja najmniej! Może zresztą czułeś w tym czasie wstręt do ludzi (a w tej liczbie i do mnie)… To mogę zrozumieć i usprawiedliwić! Ale nie kręć, że dzwoniłeś i nie mogłeś się dodzwonić itp., bo ja nie jestem panienką.

Tom dramatów wysyłam Ci dzisiaj (myślałem, że to już dawno uczyniło Wydawnictwo Literackie w Krakowie – podawałem im Twój adres itp. itd., widać zapomnieli).

Jeśli chodzi o „Aleje 212" oraz p. dyrektor Trajlovicovą [?]. Mnie specjalnie nie zależy na Alei 212 i na tej pani, jeśli nie chce, niech nie gra – nie przekonamy jej – chyba że ja wejdę Tobie na plecy albo Ty mnie – (wtedy rozmowa będzie łatwiejsza … Ze względu na rozmiary pani dyrektor i nasze). Więc jeśli to idzie zbyt opornie, to jej nie „gwałć". Ważniejsze jest, abyś Ty miał te teksty gotowe, wcześniej lub później znajdzie się teatr (lub Telewizja), ale

[33] Mira Trailović ostatecznie nie wystawiła dramatu.

dopóki nie ma teatrów, to nie ma o czym mówić. Kolejność więc musi być taka: najpierw tłumaczenia, a potem rozmowy i pertraktacje na ten temat. Chyba, że Ci się to nie opłaca finansowo. To już inna sprawa. Miodraga Pavlovića[34] – chyba widziałem w Ohridzie[35], ale nie rozmawialiśmy ze sobą. Widocznie nie czujemy do siebie sympatii. Ale to nie ma znaczenia. Jeśli wydawnictwo będzie zainteresowane w wydaniu moich wierszy w tej serii – to się ucieszę… Jeśli nie…, to też nie będę rozpaczał. W każdym razie możesz zaproponować…, jeśli i Ciebie to interesuje. Adresu nowego Ci nie przesyłam bo nie mam. Chciałem (sobie) w Belgradzie zostawić tysiąc N.D.[36] u Ciebie (było to honorarium za *Wyszedł z domu* w Radio – 500 dinarów – czyli 1/3 – odtrąciła Wasza agencja wspólnie z ZAIKSEM). Wysłałem to aż do Skopje (do mojego tłumacza na język macedoński – p. Aco Aleksjejeva), bo Ciebie nie mogłem spotkać w Belgradzie. Zresztą to nie ma znaczenia. Tyle, że w Belgradzie byłoby pod ręką u Ciebie.

Tyle „interesów", które są albo i nie są interesami.

Kończę ten list i myślę, że następny będzie pogodniejszy, choć już spadły jesienne deszcze.

Bądź zdrów, popraw się i napisz co z Tobą

Tadeusz

38

Gliwice, 2. I .1968

Drogi Piotrze!

Twój list dostałem. Wierzę przecież, że w Nowy Rok wchodzisz w lepszym nastroju. U mnie nic nowego. Na Sylwestra (Nowy Rok) przyjechał mój (82 letni!) ojciec. Wypiliśmy o północy po kieliszku szampana.

Piotrze, bądź tak dobry i napisz do redakcji „Polja"[37] (w moim imieniu), żeby mi nie przysyłali pisma. Nie znam języka, więc to jest tylko marnowanie gazety i niepotrzebna fatyga z pocztą dla nich. Podziękuj im za przysłanie gazety w poprzednich latach. Przepraszam, że Ci zawracam głowę takim drobiazgiem, ale jak do nich po polsku napiszę, to nie zrozumieją … A ja francuskiego nie znam… Piotrze, odzywaj się! I nie bądź smutny!

Ściskam

Tadeusz

---

[34] Literat belgradzki.
[35] W Macedonii.
[36] Nowe dinary.
[37] Literackie czasopismo z Novego Sadu.

38

Gliwice, 9 IV 1968

Drogi Piotrze!

Dziękuję za kartkę z wiadomością że Aleja 212 jedzie z *Kartoteką* za Ocean. Czy Ci się nie wydaje, że byłoby korzystnie (również i dla Ciebie – przecież te sztuki tłumaczysz) zaproponować wydanie tomu sztuk w jakimś własnym wydawnictwie?[38] Dwie ostatnie sztuki, które napisałem, dam Ci, jak będziesz w Polsce. Czekam też na pozwolenie publikacji. Czy nie wybierasz się do Polski w tym roku? Czy nie wiesz, kto to jest p. Uroš Glowacki? Zwrócił się do mojej Agencji z prośbą o tłumaczenie moich rzeczy. Odmówiłem.

Serdeczne życzenia świąteczne przyjmij od stałego „wesołego" turpisty –

Tadeusza

39

Zemun, 24 IV 1968

Drogi Tadeuszu!

Znów muszę Cię rozczarować. Wczoraj była komisja amerykańska w „Aleja 212" w sprawie występów w USA i *Kartotekę* jednak nie przyjmą. Trailowiciowa strasznie przeprasza ciebie i mnie, chce się jakoś zrewanżować, obiecuje, że umieści w repertuarze jakąś z twoich nowych sztuk – zobaczymy.

Czy „Dialog" wydrukuje te twoje nowe sztuki? Bo ja się do Polski nie wybieram. (Nie mam pieniędzy.)

O drukowaniu sztuk u nas nie można nawet marzyć. Nasz ruch wydawniczy wygląda wręcz fatalnie. Na pociechę zdradzę ci to, o czym nie chciałem wcześniej pisać. Pertraktuję z wydawnictwem „Kultura", chcę wydać duży, reprezentacyjny wybór twoich wierszy. Zgodę redaktorki już mam – planujemy to na rok 1969. Miejmy nadzieję, iż to wydawnictwo jeszcze nie zbankrutuje (to odpowiednik waszej KiW). Ta seria poezji wygląda naprawdę wyjątkowo ładnie. A więc – trochę cierpliwości, ta rzecz zapowiada się jako bardzo realna.

Uroš Glowacki jest autorem z Belgradu. Był w Polsce na specjalizacji jeden rok. Wydrukował Leca *Myśli nieuczesane* (wybór). Przetłumaczył parę sztuk polskich, z których, o ile się orientuję, był grany tylko *Indyk* Mrożka (w Sarajewie).[39]

Ja się cieszę, że już ciepło, a więc nie grozi mi już śmierć z zamarzania. Może umrę tylko z głodu, bo u nas inteligencja nie należy do warstwy uprzy-

---

[38] Samodzielne wydanie dramatów Różewicza nie ukazało się w Jugosławii.

[39] Sarajewski Teatr Narodowy BiH wystawił sztukę pt. *Ćuran* w 1965 w reż. Boro Draškovicia – reżysera teatralnego, filmowego i pisarza.

wilejowanej. Ale w lecie też można temu zapobiec, można kraść owoce i trochę się podkarmić. Ale głód to rzecz nie nowa, ja już mam wprawę.

Na razie, póki mówią, że żyję.

Przyjmij najlepsze pozdrowienia

Piotr

40

Zemun, 22–V–1968

Drogi Tadeuszu!

Tłumaczę twoją *Starą kobietę*. Ten Aleksander Popović [por.list 8] to diabeł. Twoją sztukę po prostu wylicytował, zrobił, iż trzy teatry kłóciły się, kto ma ją grać. A więc wykupiła jednak Mira Trailović dla „Aleje 212", za 6000 nowych dynarów, w dodatku jeszcze masz otrzymać tantiemy. Ja bym takiej sumy nigdy nie wyciągnął.

Popović zresztą napisał do ciebie. On teraz wyjechał do Moskwy, razem z „Aleje 212", pomyślał, że może mógłbyś się z nim spotkać na dworcu w Warszawie 29 maja, kiedy on wraca z Rosji.

Ja mam kłopot z tytułem. Jak mam tłumaczyć słowo „wysiaduje"? Czy w znaczeniu długiego siedzenia na jednym miejscu, albo w znaczeniu przenośnym, ptaszym, siedzenia na jajkach?[40] W tekście chyba nie będę miał trudności.[41]

Napisz w sprawie tytułu, bo chcę przekład oddać zaraz po pierwszym czerwca. (Popović przewiduje też druk w jakimś czasopiśmie – zobaczymy).

Pozdrawiam serdecznie

Piotr

Dopisek: Piszę na stary adres, list chyba dotrze do ciebie. Do Paryża chyba teraz nie pojedziesz.

41

Wrocław, 4 czerwca1968

Czarny Piotrusiu („czarny" przenośnie pesymista)!

Odpisuję z opóźnieniem, bo list przyszedł na stary adres, a ja mieszkam już we Wrocławiu. Mój nowy adres:

WROCŁAW
ul. GLINIANA 53 m 1,
a więc pisz od dziś na Wrocław.

---

[40] W języku serbskim występuje słowo leže, z długim e, oznaczające wysiadywanie jajek

[41] W 1982 Narodowy Teatr Amatorski w Kikindzie wystawił sztukę pod tytułem *Circa Hominis* w tłumaczeniu i adaptacji reżysera Milana Duškova.

Twój list ucieszył mnie z różnych powodów. Jeśli chodzi o tytuł: pierwotnie był to *Śmietnik* (śmietniszcze), po prostu „Śmietnik" – potem zmieniłem na *Stara kobieta wysiaduje* (domyślnie: „wysiaduje młode", siedzi na jajkach tak właśnie jak to ty zrozumiałeś! A więc nie długie siedzenie na jednym miejscu – ale siedzenie na jajkach, wysiadywanie młodych. Naradź się jeszcze z teatrem i podaj pierwotny tytuł „Śmietnik". Ja nie wiem, co jest lepsze. „Śmietnik jest dobry" ale zbyt symboliczny (i becketowski), prawda? Spytaj też Popovića.

Nie opisuję Ci mojego stanu ducha. Przeprowadziłem się! Opiszę Ci to dokładniej – w liście – późniejszym. W Paryżu byłem, czytałem w Odeonie, zamieniłem uścisk dłoni z Popą – (Laureatem). Wróciłem do Kraju, wyprowadziłem się z Gliwic.

Wybieram się do Belgradu – jak będzie przedstawienie w Aleje 212.

Piotr, napisz do mnie, nie zapominaj i bądź zdrów!

Gdybyś miał jakieś wątpliwości (przy tłumaczeniu) pisz – odpiszę natychmiast.

Tadeusz

42

Zemun, 16–VI–1968

Drogi Tadeuszu!

Oddałem tekst to teatru. Dyrektorka twierdzi, że jej się podoba, tylko jej się nie podoba tytuł. Popović ma załatwić sprawę twojego honorarium. Teatr wybiera się w tym miesiącu do Stanów, Popović też. Napisz do niego.

Serdeczne pozdrowienia

Piotr

43

Zemun, 24–VI–1968

Drogi Tadeuszu!

Popović wczoraj wyjechał do USA (o własnym koszcie) i poprosił, abym ci w jego imieniu napisał, iż nie zdołał załatwić sprawę twojej umowy, właśnie z powodu tej podróży teatru do USA. Popović wraca do Belgradu za trzy tygodnie, sądzi, że wtenczas wszystko będzie mógł załatwić tak, jak obiecał. On ma reżysera, który chce reżyserować twoją sztukę. Ponieważ w jesieni najprzód ma się odbyć nowy festiwal międzynarodowy (BITEF), Popović sądzi, że premiera mogłaby się odbyć dopiero gdzieś w grudniu albo styczniu.

Ja oczywiście nie jestem przekonanym, iż wszystko pójdzie tak gładko, ale zobaczymy. Zanadto dużo mam złych doświadczeń z tą wiedźmą Trailoviciową.[42]

Co do wyboru poezji, wszystko jeszcze czeka. Wydawnictwo nie otrzymuje kredytów od banku już od początku roku, i cała produkcja książek stoi. Najgorzej, iż nie zbankrutowało wydawnictwo, ale bank – co w rezultacie jest to samo. (Właściwie zbankrutowała cała nasza gospodarka, tylko to się tak nie mówi.)

Najlepsze pozdrowienia

Piotr

44

[Wrocław, 1969]

Drogi Piotrze!

Twój list z dn. 16.II.69 otrzymałem. Ucieszyłem się, że pracujesz i żyjesz!. Dzisiaj wysłałem Ci *Twarz Trzecią* – jest tam dużo nowych wierszy – zaznaczyłem krzyżykami – te które moim zdaniem godne (warte?) są tłumaczenia. U mnie nic nowego. Od czasu *Starej kobiety* nie napisałem żadnej sztuki. We Wrocławiu (jeszcze) nie pracuję tak intensywnie, jak należy. Nie mogę się skoncentrować – a bez tego ani wiersza, ani sztuki nie napiszesz – najwyżej felieton. Tutaj zamieszczam w miejscowym miesięczniku „Odra" – (co miesiąc) jakiś materiał. Nie wiem, czy to pismo dochodzi do Twoich rąk? W Warszawie i Krakowie bywam rzadko. Napisz, Piotrze, jak żyjesz? Czy ciągle w odosobnieniu od towarzystwa? Nie założyłeś przypadkiem rodziny?

Ściskam Cię serdecznie, odezwij się chociaż dwa razy w roku, albo trzy!

Tadeusz

45

[Wrocław], 9 kwietnia 1969

Drogi Piotrze!

Otrzymałem z Agencji spis rzeczy – tomu wierszy – o którym wspominałeś. Oczywiście trzeba tam wiele rzeczy zmienić, dodać. M y ś l ę, ż e o t r z y-

[42] Niniejsze określenie Trajlović oddaje niemożliwość porozumienia się Vujicicia z dyrektorką w sprawach repertuarowych. Konflikt bardzo zaostrzył się przy *Pułapce* Różewicza, którą reżyserka zablokowała, twierdząc, że sama będzie dramat reżyserować i dopiero osobista interwencja Różewicza w Belgradzie umożliwiła wystawienie sztuki w 1988 w Serbskim Teatrze Narodowym w Novym Sadzie w reż. Neveny Janać. Prapremiera jugosłowiańska *Pułapki* (*Stapica*)w reżyserii Bogdana Hussakowskiego, scenografii Grzegorza Małeckiego miała miejsce 7 listopada 1987 w Teatrze Dramatycznym w Skopie (Macedonia).

małeś *Twarz trzecią.* To jest podstawowy (że się tak uroczyście wyrażę) tom, z którego powinieneś wziąć możliwie dużą ilość wierszy. Jeśli chodzi o najnowsze rzeczy, to drukuję czasem w „Poezji" i „Twórczości" oraz „Odrze" (miesięcznik wrocławski).

Chciałbym żebyś mi przysłał ostateczny spis rzeczy, jaki teraz ułożyłeś; po otrzymaniu przyślę Ci moje uwagi i evnt. uzupełnienia.

Na temat losów sztuki (*Starej kobiety)* trudno mi się wypowiadać. Sztuka ma wyraźnego pecha. Ale trochę ponosi winę ta „baba" (jak Ty mówisz) Trajlović…, ale znasz mnie, Piotrze, na tyle, żeby wiedzieć, że nie mam do nikogo żalu, naprawdę. Kto chce, niech gra, kto nie chce, niech nie gra (nie biorę udziału w zawodach). Mój Drogi! Napisz mi kilka słów o sobie, chciałbym wiedzieć, jak się czujesz, co robisz?

Czy się kiedyś zobaczymy?

Ściskam serdecznie

Tadeusz

46

Belgrad, 4 maja 1969

Drogi Tadeuszu!

Przeniosłem się niedawno do Belgradu. Zajęło mi to bardzo dużo czasu, bo sam musiałem kupować graty i najmować robotników. Ale jakoś się urządziłem. Mój nowy adres: Belgrad, Ćika Ljubina 6/I. (To w śródmieściu, zaraz za ogonem tego konia pomnikowego księcia Mihaila na Placu Rebubliki).[43]

Umowę dla twojego tomiku jeszcze nie podpisałem. W zeszłym miesiącu rozleciała się cała redakcja „Kultury". Ponieważ to jednak wydawnictwo partyjne, nie powinno ulec likwidacji. A więc już znają nową redakcję oraz radę samorządu. Seria poezji będzie kontynuowana. Posiedzenie rady redakcyjnej ma się odbić 16 maja, na tym posiedzeniu ma paść decyzja, jakie pozycje mają wyjść w bieżącym roku. Dyrektor mnie zapewnia, że twoja książka jest w tym pierwszym planie.

A więc, gdy już będę wiedział dokładnie, prześlę ci zmieniony spis rzeczy. Mogę uwzględnić oczywiście *Twarz trzeciej,* wiersze z „Twórczości", ale „Odry" nie mam. Jeżeli masz tam wiersze, które chciałbyś umieścić w naszym tomiku, poproszę cię, byś mi te wiersze wysłał. Powiedz zresztą facetom z redakcji, by mi „Odrę" wysyłali regularnie, bo jeżeli już drukujesz w niej, wypada bym to czytał.

---

[43] List wysłany na kolejny adres Vujicicia do Belgradu, ul. Cika Ljubima 6/I, w którym tłumacz mieszkał do swojej śmierci w 1993.

A więc napiszę ci zaraz po tym posiedzeniu rady redakcyjnej „Kultury”.
Serdecznie pozdrawiam.

Piotr

47

Belgrad, 20 maja 1969

Drogi Tadeuszu!
„Poezję” mam, wyślij tylko wiersze z „Odry”. Umowę podpisałem, a więc teraz układam ten twój wybór.
(Z mojego okna niestety nie widać tego ogona, tylko zawsze zamknięte okna muzeum.[44] Cmentarz był bardziej żywym).
Serdecznie pozdrawiam

Piotr

48

Belgrad, 22 lipca 1969

Drogi Tadeuszu!
Zakończyłem wybór twoich poezji, chcą go oddać do wydawnictwa i bardzo im zależy na tym. abyś nie żądał zmian w wyborze.
Sądzę też, że możesz z wyboru być zadowolonym.
Brakuje w nim *Skazania*, ale to już ogłosił jeden facet w miesięczniku „Književnost”, a więc nie chciałem, aby mnie oskarżał o plagiat, bo pewne zwroty musiałyby brzmieć tak samo w jego i moim przekładzie.
Napiszę do tego jeszcze krótkie posłowie.
Jeżeli wydawnictwo nie zbankrutuje, będziemy mieli ładną książkę już za parę miesięcy. Serdecznie pozdrawiam

Piotr

49

[Wrocław], 8. czerwca 1970

Drogi Petar!
Dziękuję Ci za paczkę. Szukałem listu w przesyłce, ale nie napisałeś. Odezwij się, napisz, co się z Tobą dzieje. Człowieku! Przecież nie tylko o tłumaczenia (i literackie teksty) chodzi. Przecież (jeszcze) są w nas jakieś ludzkie uczucia. Co robisz? Jak żyjesz? Pijesz? Chorujesz? Żenisz się? Pracujesz? Jeśli chodzi o moje ostatnie prace „literackie”, to ogłosiłem w 3 nr. „Twórczości”

[44] Muzeum Narodowe.

opowiadanie pt. *Śmierć w starych dekoracjach*. Może dostajesz „Twórczość”? Trochę jeździłem po „świecie” (niedaleko). Dawno już nie byłem w Jugosławii; ostatni raz wtedy, coś nie przyszedł w Belgradzie do hotelu. Czy nie wybierasz się kiedyś do Polski? Do Wrocławia? Krakowa? Ściskam Cię serdecznie i czekam na znak życia.

Tadeusz

PS Jakie masz plany urlopowe? Gdzie spędzasz lato?

T.R.

50

Belgrad, 16 czerwca 1970

Drogi Tadeuszu!

Dziękuję za kartkę. Gniewasz się na mnie, jak zwykle, ja jednak nie jestem gorszym niż byłem. Doprowadziłem tylko pewne moje wady do dojrzałości, to wszystko. A więc nie ruszam się, nie podróżuję, nie żenię się, nie piję, nie pracuję za dużo, nie kłócę się z kolegami, nie zajmuję się polityką, nie należę do partii, nie pisuję wierszy, nie idę do cerkwi, nie wybieram się do Polski… Tego „nie” mógłbym mnożyć do utraty tchu.

Zgadzam się z tobą, nie tylko o tłumaczenia chodzi, trzeba ratować w sobie zwykłe ludzkie uczucia. dla kolegów polskich, niestety, ja jestem jednak tylko i jedynie tłumaczem, nie człowiekiem. Właśnie dlatego nie chce mi się z nimi widywać i nie widzę możliwości przyjazdu do Polski.

Jedyna przeszkoda takiej współpracy na odległość polega na niedocieraniu do mnie książek. Otóż, ty też nie wysłałeś mi swych ostatnich książek (*Regio* i *Rzeczy sceniczne*, albo jak się to nazywa?)

Nasza bezwyjściowa sytuacja wydawnicza rzuciła mnie do współpracy z Radiem. Odkryłem całą urodę tego medium nierzeczywistego kontaktu z odbiorcą niewidzialnym. Wszystko się rozlatuje w eterze, ginie bez śladu. Tłumaczę dla radia poezję, ale najbardziej zawiłe teksty filozoficzne też. I wszystko to się rozlatuje w powietrzu, ginie. Tłumaczę teraz dla radia całą dużą książkę Ingardena[45], cholernie skomplikowaną i mądrą. Ale też się rozleci w eterze, zginie. Czy to nie mądrość prawdziwa? W tym miesiącu idą audycje gombrowiczowskie, wyrywki z jego dziennika, wraz z moimi komentarzami. Mówię ci, to właśnie na miarę Gombrowicza, taka próba nawiązania kontaktu ze słuchaczem radiowym, nieistniejącym.

Ten wybór twoich wierszy w naszej „Kulturze” chyba wyjdzie w tym roku. Chociaż nic nie wiadomo. Nawet te największe nasze wydawnictwa ledwo żyją.

---

[45] Roman.

Książka stała się towarem luksusowym, bardzo drogim dla naszego czytelnika, który zresztą przestał się interesować tym towarem, i kupuje albo pornografię, albo rzeczy zagraniczne, ciekawsze w każdym razie od książki.

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

51

Wrocław, 25 czerwca 1970

Drogi Czarny Piotrusiu (wiesz, że jest taka gra w karty? W Polsce. A u Was?)!

Książkę *Regio* wysłałem b. dawno – zwykłą przesyłką = widocznie zaginęła. Drugą wyślę dziś. Wspominasz o Ingardenie. Jeśli go tłumaczysz, to może poświęcisz mu także wspomnienie. Może jeszcze nie wiesz, że Ingarden zmarł w Krakowie 14 czerwca 1970 roku. W roku 1945/46 słuchałem na U.J. jego wykładów *Wstęp do teorii poznania*. Można więc powiedzieć, że byłem jego „uczniem" (tyle, że marnym, kiepskim, bez egzaminów). Napisałeś kilka bardzo gorzkich słów na temat polskich kolegów, którzy traktują Cię wyłącznie jako tłumacza. Chciałbym Cię zapewnić, że jeśli chodzi o mnie, to nawet jeśli nigdy więcej jednej linijki nie przełożysz, to nie będę miał żalu i mój stosunek do Ciebie się nie zmieni. Ja cieszę się po prostu, jeśli czasem otrzymam wiadomość o tym, jak żyjesz i czego n i e robisz! Sam wiesz, że nigdy nie ubiegałem się, nie nudziłem, nie dręczyłem, ani tłumaczy, ani teatrów, ani wydawnictw; chce ktoś coś robić to dobrze, nie to też dobrze. Nie mam wielu zalet, ale jedną mam na pewno, nie jestem natrętny. I Ty o tym dobrze wiesz. W najbliższych dniach jadę do Warszawy, potem na 2 tygodnie gdzieś na lepsze – niż w mieście – powietrze. Moi synowie skończyli rok – starszy przeszedł na III rok Uniwersytetu we Wrocławiu. Młodszy do XI klasy Liceum (starszy 20 lat, młodszy 17). Teściowa mieszka w dalszym ciągu u nas (ta z „dytyrambu"). Jak widzisz jestem prawdziwy pater familiae (drobnomieszczański?).

Ściskam Cię serdecznie

Tadeusz

52

[Wrocław], 18 października 1970

Drogi Piotrusiu!

Wczoraj przysłali z Agencji Autorskiej książki. Dziękuję Ci za piękną książkę i dobrą robotę. (Starałem się czytać po serbsku i coś przecież zrozumiałem. Jestem antytalentem jeśli chodzi o języki obce, ale zupełnym osłem nie

jestem.) Zamilkłeś znów. Napisz czasem parę słów, jeśli będziesz w nastroju do pisania – i pomyślisz o mnie. Czytałem o wielkim festiwalu teatralnym w Belgradzie [BITEF] [46] – czy chodziłeś na te sztuki? A może przyjechać do Was na tydzień?

Ściskam Cię

Tadeusz

53

Belgrad, 29 listopada 1970

Drogi Tadeuszu!

Czytałem polemikę wokół twojej nowej książki. To chyba ciekawe.

Stale odchodzą moi polski znajomi. Będzie mi brakowało mistrza Juliana.[47] Tobie chyba też – drugiego takiego przeciwnika już nie będziesz miał.

Twoja książka wyszła w ostatniej chwili. Wydawnictwo „Kultura" zaraz po tym zapadło w kryzys, co znaczy, że przez dłuższy czas nie będzie drukować nowych książek.

Dla mnie taka sytuacja wydawnicza specjalnie jest przykrą, bo nigdy nie wiem, czy książka, którą tłumaczę, w ogóle się ukaże, albo pozostanie w szufladzie. Sytuację finansową ratuje mi radio.

Próbowaliśmy z Dejmkiem narzucić do grania twego *Wyszedłego z domu*, nie udało się. Zobaczymy później, czy się uda.

Ostatnio tłumaczę książki socjologiczne i filozoficzne (Suchodolskiego, Ingardena). Mam tłumaczyć też nową książkę Kotta.[48]

Przesyłam ci jeszcze parę odezw o twej książce. Nie musimy się wstydzić.

Możesz przyjechać, oczywiście. Chociaż, na twoim miejscu, ja bym wybrał w zimie kraj bardziej atrakcyjny. U nas w okresie zimowym nudno tak samo jak w Polsce.

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

---

[46] Inicjatorką festiwalu, dyrektorką, selektorką BITEF-u (Międzynarodowego Belgradzkiego Festiwalu Teatralnego) była dotychczasowa dyrektorka Atelje 212 Mira Trajlović. W czasie intensywnych działań menadżerskich dała się poznać jako silna osobowość życia teatralnego Jugosławii.

[47] Przybosia.

[48] Jan.

54

[Wrocław], 5 stycznia 1971

[podziękowania za kartkę noworoczną – odcięty fragment]

z Życzeniami. Ja Ci Życzę w Nowym Roku dobrego zdrowia, no i pieniędzy, żebyś tak nie marzł w swojej pracowni. U nas zima sroga. W Nowy Rok wchodzę w złej formie fizycznej i psychicznej. Co dalej? Będziemy żyli, to zobaczymy, jak mówi przysłowie. Siedzę w moim pokoju, zakatarzony, jakiś ociemniały, nic nie widzę. Może to wina zimy, która jest bardzo u nas ciężka w tym roku. A więc jak mawiał Mistrz Przyboś – trzeba czekać wiosny. Czekajmy. Piotrze, Piotrze czasem by człowiek chciał pogadać w dobrej kompanii pogadać i wypić, żeby jakoś zmartwychwstać.

Ściskam Cię serdecznie i mocno.

Odezwij się.

Tadeusz

55

Belgrad, 2 października 1971

Drogi Tadeuszu!

Może byś jednak napisał tych paru kartek (obiecanych!) na temat poezji? W każdym razie wyślij od razu po ukazaniu się tę swoją książkę opowiadań – wywiadów.

Serdecznie pozdrawiam

Piotr

56

Belgrad, 7grudnia 1971

Drogi Tadeuszu!

Dziękuję ci za *Wieczór autorski*. Dla mnie to jedna z najciekawszych twoich książek. Chociaż pisała ci się przez wiele lat, złożyła się w całość jak gdyby z góry zaplanowaną i przewidzianą.

Wybiorę jeszcze początek dla tego naszego zbioru w poezji.

Otrzymałem też ten zbiór naukowy o prozie polskiej XX wieku. Tak, ja muszę takie rzeczy czytać. Dużo tu mądrości babskich i profesorskich, lecz co zrobić, gdy bez tego nie ma wiedzy o literaturze.

Jutro kończę przekład jednej książki Lema. On ma bogatą fantazję, więc bawiłem się pracując nad tym.

Za miesiąc będziemy mieli w Belgradzie przegląd festiwalowy najlepszych filmów świata zrealizowanych w bieżącym roku. To impreza o wiele szersza, niż warszawski „festiwal filmów", nawet z udziałem twórców i gwiazd filmowych. Czy to by nie zainteresowało twojego brata?[49]

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

57

[Wrocław], 2 sierpnia 1971

Drogi Piotrze!

Najpierw sprawa tego tekstu o który prosisz – nie dawaj takiego tekstu (który tłumaczył Dedecius[50] – a potem ogłosił Itőllerer, chciałbym dla Ciebie napisać coś nowego. Tamten tekst nie jest „aktualny"…, ale czepia się mnie… (nie chcę do końca życia cierpieć przez jeden tekst „teoretyczny"). Napisz tylko, jaki jest termin (realny – a nie – że już, byle „prędko"). Książki Ci nie wysyłałem, bo ciągle myślę, że wybiorę się do Belgradu (jadąc na festiwal[51] do (Ohrid) – Strugi).[52] Czy przyjadę – nie wiem – muszę jechać w tej sprawie do Warszawy. Jak tylko się tu wyjaśni, to napiszę do Ciebie. Gdybym się nie wybrał – (z tych, czy innych względów) to Ci książkę prześlę pocztą. U nas teraz potworne (sic!) upały, ledwo zipię. Byłem na 2 festiwalach Poezji, ale o tym opowiem Ci przy spotkaniu. Moja rodzina wyjechała na wakacje, a ja siedzę w domu z Teściową – (i pocę się, a także piję wodę litrami i usiłuję myśleć bez powodzenia). „Czarny Piotrusiu", co Ty bąkasz o starzeniu się – przecież Ty w stosunku do mnie junosza – a ja jeszcze… żyję… i czasem oglądam się za dziewczynami w takich „gorących majtkach" itd. choć przyznaję, że muszę zakładać okulary, żeby coś zobaczyć.

[rysunek]

Bądź zdrów – i nie rób z siebie staruszka.

Ściskam Cię i do zobaczenia

Tadeusz

PS Mam nadzieję, że tym razem zobaczę Cię na Čika Ljubina… Nie ukryjesz się!

---

[49] Stanisław Różewicz, reżyser filmowy.

[50] Niemiecki tłumacz Różewicza.

[51] Poezji.

[52] W czasie podróży na sympozjum poetyckie w Macedonii (list 34) Różewicz zatrzymał się w Belgradzie, w Hotelu Palace. Niestety nie doszło do spotkania ani z Vujičiciem, ani Popą, ponieważ nie było ich w Belgradzie. Poeta był rozgoryczony i zawiedziony. Pisze o tym jesienią w długim liście z Gliwic.

W 1987 Różewicz otrzymuje Złoty Wieniec Laurowy na Strużkach Wieczorach Poezji.

58

Wrocław, 17 września 1971

Drogi Piotrze!

Po krótkiej przerwie w podróży (w Warszawie) przybyłem na swoje stare śmieci. Teraz siedzę i piszę (listy, kartki itp.). U nas jesień i zimno – zaczęto ogrzewać mieszkania. Z drzew opadają pierwsze żółte liście, rano mgły na ulicach, smutek w sercu gnieździ się jak stara wrona. Sprawę „Ossolineum" – załatwię w tych dniach.

Ściskam Cię serdecznie.

Pozdrów ode mnie Biserkę.

Tadeusz

59

Kielce, 6 października 1971

Drogi Czarny Piotrusiu!

Jak widzisz, zostałem gwiazdą estrady (a może nawet operetki!). Pojechałem jeszcze raz – przed skończeniem 50. roku życia (9 października) czytać wiersze. No i żeby nie oddychać niezdrowym powietrzem (czasem powietrze we Wrocławiu wprost nie daje mi żyć). Mówię Ci, Piotr! Tu miałem „sukces". Taki prawie jak „Mazowsze" (choć tańczyłem i śpiewałem w towarzystwie tylko jednego „literata".). A przecie serce moje pozostanie smutne do śmierci.

Ściskam Cię serdecznie i po bratersku,

Drogi Piotrusiu –

Tadeusz

60

Krynica, 11 listopada 1971

Drogi Czarny Piotrusiu!

Pewnie pod moim adresem ślesz w myślach (i słowach) brzydkie wyrazy i żołnierskie przekleństwa…, ale ja czekałem na poród tej książki (którą Ci w najbliższych dniach wysyłam) a wymyślić 2–3 kartek o „poezji" jakoś nie mogłem. Nie myślę ostatnio (może już ze 2 lata) o poezji, zostawiam to ludziom starszym (albo młodszym) ode mnie. Jak żem wyjechał z Belgradu, tak do tej pory nawet kropki nie postawiłem i tzw. „twórczość" moja razem z lirą wisi na kołku (to metafora he! he! he!).

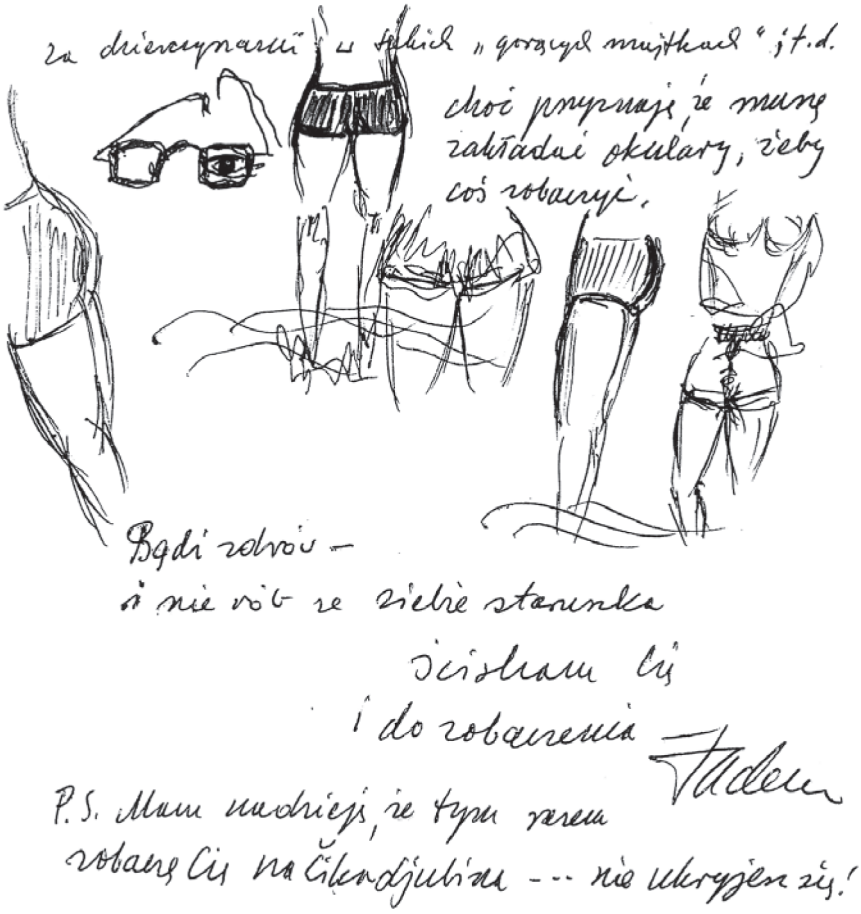
Piotrze! Pozdrów ode mnie p. Biserkę, czy jeszcze pamięta wspólne jedzenie zupy u Ciebie.

Dn 2. 8. 1971 r.

52.762

Drogi Piotrze,

Najpierw sprawa tego tekstu o ~~który~~ prosiłeś – nie dawaj ~~tamtego~~ tekstu (który stanowczo będziesz – a potem wyjaśnię) (Höllerer) chciałbym dla Ciebie napisać coś nowego. Tamten tekst nie jest „aktualny"... ale czepia się mnie... (nie chcę do końca życia cierpieć przez jeden tekst „teoretyczny"). Napiszę tylko jakiś jest termin (realny – a nie – że już, byle „prędko"). Książki Ci nie wysyłałem, bo ciągle myślę, że wybiorę się do Belgradu (jadąc na festival do (Ohrid)-Strugi). Przy przyjadę – nie wiem – muszę jeszcze w tej sprawie do Warszawy. Jak tylko się to wyjaśni, to napiszę do Ciebie. Gdybym się nie wybrał – (z tych, czy innych względów) to Ci książkę prześlę pocztą. U nas teraz potworne (sic!) upały, ledwo żyję. Byłem na 2 festivalach „Poezji", ale o tym opowiem Ci" przy spotkaniu. Moja Rodzina wyjechała na wakacje, a ja siedzę w domu z Teściową – (i pocę się a także piję wodę litrami i usiłuję myśleć bez powodzenia) Brawo Piotrusiu", co Ty bąkasz o starzeniu" się – przecież Ty w stosunku do mnie junior – a ja jeszcze... żyję... i razem oglądam się →



List T. Różewicza do P. Vujičića

PS O zupie (między innymi) napisałem sztukę przeczytaj (w „Dialogu”.) Może p. Trajlowić – wystawi ją?

Ściskam Cię serdecznie. Napisz co u Ciebie.

Tadeusz

61

10 grudnia 1971

Drogi Piotrze!

Twój list „par avion” – otrzymałem dziś – czyli dwa tygodnie od daty napisania… *Wieczór autorski* wysłałem chyba przed dwoma tygodniami – ale dla pewności wysłałem jeszcze raz (jeśli tamten egzemplarz doszedł, to ten daj ode mnie p. Biserce).[53] Po otrzymaniu książki napisz. Cieszę się, że Ci moja nowa sztuka przypadła do gustu…, jeśli będziesz tłumaczył, to bez wstrętu i oporów. A może na ten temat porozmawiam z ludźmi z innego teatru – może jest jeszcze jakiś ciekawy teatr i reżyser u Was prócz p. Trajlowiczowej? Rozejrzyj się po ludziach. Rzeczywiście, mam 50 lat…, ale gazety z podobizną [?] nie widziałem (może to była jakaś gazeta nie z Polski?). U mnie w domu i w „warsztacie” nic ciekawego. Po napisaniu tej sztuki – od wielu miesięcy nic nie robię (tzn. czytam gazety chodzę do kina). A! Wystawiono tu we Wrocławiu moją komedię pt. *Pogrzeb po polsku.* Widziałem się z Kornelem. W dobrej formie. Ściskam Cię serdecznie i życzę Zdrowych Świąt o pomyślnego Nowego Roku 1972! (Pewnie list i książka dojdą do nowego Roku?!)

Tadeusz

62

Belgrad, 20 marca 1972

Drogi Tadeuszu!

Dziękuję ci za francuską broszurkę Henia V[oglera] o poecie polskim Tadziu R.

W Belgradzie wiosna w pełni. Niezdrowa, smutna, nudnawa. (Te przymiotniki zresztą pasują do piszącego te słowa.) Niedobrze mi się pracuje, a więc tylko udaję, że pracuję. Tłumaczę książkę Z. Lissy[54] o estetyce muzyki filmowej, ale ponieważ nie jestem ani muzykologiem, ani też filmowcem, ta praca

---

[53] Biserka Rajcić – pisarka, krytyk, wybitna tłumaczka i znawczyni kultury polskiej. Uczennica Petara, która po jego śmierci zajęła pierwsze miejsce wśród serbskich tłumacy z języka polskiego. Niestrudzona propagatorka polskiej literatury pięknej, dzieł naukowych. Laureatka wielu polskich odznaczeń państwowych.

[54] Polska muzykolog.

mnie nie bierze. Oddaję się raczej nałogowi czytania oraz słuchania muzyki. Co prawda lektury też nie są bardzo budujące – bo to De Sade, H. Miller – ale to chyba w zgodzie z porą roku i z moim wiekiem.

Do Popy nie zadzwonię. Przekażę mu twoje pozdrowienia, gdy go przy okazji spotkam. Mówią mi o nim, że czuje się bardzo samotnym, bo w całym świecie nie widzi poety, który byłby mu równym, ale tak podobno myślą o sobie wszyscy poeci.

Dołączam ci dwa omówienia twojej książki. Tontić to młody poeta, bardzo zdolny. Drugi jeden poeta Milutin Petrović[55] – z okazji najwyższej naszej nagrody jaką otrzymał, oświadczył w wywiadzie, iż bardzo dużo odkrył mu poeta polski T.R. – A więc cytują cię młodzi, to dobrze.

Pisał też Subotin[56], [] ale on dowodzi, że moje tłumaczenia Różewicza są po prostu złe i dziwi się, że nikt tego nie widzi. Profesorowie na całym świecie nudzą, ale gdy profesor trafi się tępy i zazdrosny, to już, choroba nieuleczalna.

Tak, ta twoja podobizna z czasów odległych bardzo fajna i powinno ją umieścić w podręcznikach szkolnych, aby się dzieci uczyły miłości do ojczyzny. Dosyć już było mowy o przykładzie niebohaterskim Trzech Wieszczów.

Przyjmij me pozdrowienia bohaterskich

Piotr

63

Belgrad, 12 IV 1972

Drogi Dziwny Staruszku!

Czytam, czytam w prasie o sukcesach twego dzieła w stolicznym Teatrze Dramatycznym. Podziwiam i gratuluję.

Zaraz po wysłaniu ostatniego listu do ciebie, spotkałem Popę. Przekazałem mu twoje pozdrowienia, całkiem się rozanielił – tak, Tadeusz, taki kochany, taki zawsze miły, śle pozdrowienia, kartki. On często, bardzo często wspomina, jedynie jemu tak trudno napisać list, albo kartkę…

Co ty gadasz: ja złośliwy? Przenigdy. Ja jestem najbardziej łagodnym ze wszystkich twoich znajomych. Póki to piszę, w moje okna bije deszcz, letni, obfity, a więc ślę ci jego muzykę i zapach.

W czasopiśmie „Kujiževna Kritika”[57] wydrukowałem dwa twoje szkice z *Wieczoru.* Niech cię czytają.

Biserka pisze omówienie twej książki, mówi że to będzie cały szkic. Ona też pozdrawia.

---

[55] Petrović uważał Petara za swojego literackiego mistrza.

[56] Stojan – profesor slawistyki (polonista) Uniwersytetu Belgradzkiego.

[57] Belgradzkie czasopismo literackie.

A więc obsypany chwałą i pozdrowieniami króluj na Olimpie
Twój

Piotr

64

Wrocław, 23 marca 1973

Drogi Piotrze!

Dziękuję Ci za list z 15 III. Kiedyś dawno pisałem do Izeta[58] – bo On namawiał mnie jeszcze w Strudze, żeby do nich przyjechać na ich dni Poezji. Ale On mi nic nie odpisał – pisałem do Niego itd. Tak że nie wiem nawet, w jakim terminie się odbywają te dni poezji, trudno mi było więc dzwonić z Warszawy itd. Siedzę w domu. Czy Agencja (Wasza) autorska proponowała Ci przetłumaczenie mojej sztuki, ktoś prosił od Was o pozwolenie, ale ja powiedziałem w naszej Ag. Autor., aby Ciebie spytali dopiero, jak Ty odpowiesz – (jeśli negatywnie) żeby tekst dali temu tłumaczowi – niestety, nie pamiętam w tej chwili nazwiska. Czy taka „sprawa" do Ciebie dotarła? U mnie nic nowego i nic ciekawego. Ale może to i dobrze. Mógłbyś częściej się odezwać! Leniu.

Ściskam serdecznie

Tadeusz

65

Belgrad, 30 marca 1973

Drogi Tadeuszu!

Teraz dopiero dowiedziałem się – bo Sarajewo jednak daleko – iż ktoś z polskiej strony radził prezesowi bośniackiego Związku, aby nie zapraszał Różewicza, bo on bardzo źle mówił o Jugosławii po powrocie z jednego pobytu. Szło oczywiście o to, aby podsunąć jakieś inne nazwisko, nawet mnie nie interesuje, jakie. Myślę, że ciebie też nie powinno interesować kto to był, czy radca z ambasady, albo ktoś z przedstawicieli ZLP będących u nas w celu podpisania „umowy o współpracy". Taka to i umowa i współpraca.

Izet miał naprawdę chęć ugoszczenia cię w Sarajewie – ale ostatnio, mówiłem ci on cierpi nagonkę ze strony środowiska ultra-muzułmańskiego.

Z naszej agencji dzwonili mi w sprawie przekładu *Aktu przerywanego*. Chciał to grać zdolny reżyser zatrudniony w Nowym Sadzie. Želimir Orešković[59], który umie dobrze po polsku i sam to dla siebie już przetłumaczył.

---

[58] Sarajlić, list 17.

[59] Chorwacki reżyser mieszkający w Zagrzebiu.

Ponieważ to ma być eksperyment, nie chciałem mu przeszkadzać, tym bardziej iż wierzę, że on to chce robić z ambicją.

U mnie bez zmian. Pisałem ci może: tłumaczę obecnie *Wspomnienia* Anny Dostojewskiej i przeżywam życiowe perypetie Fiodora Michaiłowicza, wielkiego pisarza i genialnego nieudacznika w sprawach życiowych.

Przesyłam ci wycinek z „Polityki" z twoim opowiadankiem. To numer niedzielny najbardziej popularnego naszego pisma dziennego, czytali je chyba nawet tacy ludzie, co nigdy nie czytali twoich wierszy.

Z okazji prima aprilis życzę ci dużo wesołości i dobrych wiosennych uczuć.

Piotr

66

Belgrad, 27 listopada 1973

Drogi Tadeuszu!

Dobrze chyba, iż wróciłeś do domu przed śniegami. Bo u nas dzisiaj zamigotały białe płatki, jeszcze dla próby, oczywiście, ale niedługo zabielą nam całe miasto.

Umawiam się z Vaskiem [Popą] o wydaniu wybory twoich opowiadań. Ta jego seria bardzo ładnie wygląda i ma najlepsze nazwiska współczesnej prozy światowej. Ja w tej serii już ogłosiłem opowiadania Juria Kozakowa oraz, w jednym tomie, *Bramy raju* i *Idzie skacząc po górach* Andrzejewskiego. W tych dniach ja napiszę pisemną propozycję, Vasko zaś, jako redaktor, poprze ją na posiedzeniu rady wydawniczej „Nolitu". Myślę, że nie będzie sprzeciwu.

Chcę zrobić ten wybór ambitnie, bo to też sesja tak założona. Umieszczę utwory z *Przerwanego egzaminu* i *Wycieczki do muzeum*, ale też z *Przygotowania*. Z utworów większych waham się jednak między *Córeczką* i *Śmiercią w starych dekoracjach*. Zdecyduję się raczej na *Śmierć.* Jednak gdybyś miał rzeczy nowszych, prześlij, albo poradź. Czy można *Przyrost naturalny* potraktować jako opowiadanie?

Vasko kończy swój Vršac.[60] Gdy skończy, przyniesie mi parę wierszy dla ciebie.

Ja się męczę. Bardzo źle mi się pracuje. Oddałem do druku przekład książki Kotta o dramacie greckim.

Mrożek przesłał mi swoją nową sztukę *Emigranci*.[61] Dwie osoby. To najbardziej smutna i pesymistyczna z jego sztuk.

---

[60] Miasto w Wojwodinie wielce zasłużone w propagowaniu poezji, w tym Różewicza, tzw. Gmina Poetycka.

[61] Prapremiera jugosłowiańska w reż. Bogdana Ruškuca odbyła się w Atelje 212 w roku 1975.

Czy możesz mi oferować książkę tego ś.p. Kępińskiego? Wszyscy go chwalą, nawet Czeszko[62] w „Kulturze".

Najlepsze pozdrowienia

Piotr

Za parę dni już nie będę musiał wyłączać telefonu. Teraz jednak, gdy już koniec gry, zaczynają się rodzić zwątpienia i czy nie był to błąd mego życia? Otóż masz temat do sztuki, daruję ci go.

67

[Wrocław], 1 września 1974

Kochany Piotr!

Co z Tobą? Milczysz jak grób (porównanie pesymistyczne). Nie piszesz. Czy znów ogarnęły Cię czarne myśli…, nie rozweseliło Cię nawet *Białe małżeństwo?* Starzejemy się wyraźnie. A Vasko? Żyje jeszcze?! Niech Was diabli wezmą…, a ja głupi myślę, co Wy też robicie, jak żyjecie. Vasko nigdy nie pisał, to jego obyczaj…, ale Ty… też nabrałeś tego złego obyczaju. Ładnie to tak? Była znajomość nie ma znajomości. Jesteś Piotrze osioł, który chodzi swoimi drogami, wiem o tym. Pamiętaj, że ja też czasem, jak się zaprę…, to ani rusz przez kilka lat. Więc weź do ręki pióro drogi ośle i napisz do swojego znajomego z Wrocławia.

Ściskam Cię a nawet całuję?!

Tadeusz

68

Wrocław, 11 stycznia 1974

Drogi Czarny Piotrusiu!

Czy dostałeś „prozę"? Czekam teraz na Twoje propozycje (oczywiście jeśli plany wydania w Nolicie są realne i nadal aktualne). U mnie nic nowego. Zasiadam, jak co dzień do „warsztatu" – wysypuję na papier trochę trocin, potem – po obiedzie – czytam cudze trociny i fusy młodzieżowej poezji w prasie literackiej – (trzymam więc rękę na pulsie – ale jakoś nie wyczuwam życia). Zresztą Ty wcześniej ode mnie to wszystko otrzymujesz. A co u Was? Co u Ciebie? Żenisz się, rozwodzisz, uwodzisz? Coś nie zrozumiałem aluzji z Twojego ostatniego listu. Popełniłeś „omyłkę", ale w stosunku do jakiej osoby (kobiety?). Jeśli ochota, pisuj częściej. Jak będę miał maszynopisy *Do piachu* i *Białego małżeństwa*, to Ci prześlę przez Agencję Autorską. Czy widziałeś film

[62] Bohdan.

Kabaret? Gdyby przypadkiem szedł u Was, to idź! Świetnie zrobiony. Pozdrów ode mnie wspólnych znajomych i przyjaciół i bywaj zdrów.

Tadeusz

69

Belgrad, 28 stycznia 1974

Drogi Tadeuszu!

Wczoraj w nocy był u mnie Vasko. Gawędziliśmy przy winie, jeszcze z jednym młodym poetą, do siódmej rano.

W roku bieżącym twoja książka niestety nie pójdzie. Fundusze zmniejszono, a więc muszą się ukazać najprzód książki już przygotowane do druku. Wcześniej w tej sesji wychodziło sześć książek rocznie, teraz jedna, albo dwie.

Daremnie się cieszyłem, iż będę tłumaczył opowiadania – bo tak pozostają mi tylko artykuły naukowe. Nic nie da się zrobić, bo literatura piękna jest u nas kopciuszkiem, nie ma dla niej pieniędzy i kropka.

O literaturze, literatach i sztuce w ogóle pisze się u nas teraz zupełnie tak, jak pisano u was w okresie tzw. błędów i wypaczeń. Cóż, na każdego najeżdża swoja kolej.

Nie bój się, umieścimy twoją książkę w przyszłym roku.

Serdecznie pozdrowienia

Piotr

70

Belgrad, 7 III 1974

Drogi Tadeuszu!

Przeczytałem w „Dialogu" twoje *Białe małżeństwo*. To najbardziej zwariowana, najbardziej lubieżna z twoich sztuk. Jeśli się zgadzasz, przetłumaczę ją – co nie będzie rzeczą łatwą, bo trzeba będzie znaleźć odpowiedniki dla tych przeróżnych odmian słownictwa fallicznego. W każdym razie, da się to zrobić.

Kto ci to reżyseruje w Krakowie? Czy Warszawa zagra też? Pytam, bo od sukcesu w kraju zależy też zainteresowanie poza krajem. Jak wiesz, we wszystkich krajach grają to samo, ludzie teatru, to świat bez fantazji, najchętniej graliby sztuki nienapisane przez autorów.[63]

---

[63] Trzy lata po warszawskiej premierze Tadeusza Minca (1975) polski reżyser zaprezentował *Białe małżeństwo* w Sarajewie – bardzo przychylnie przyjęte przez widzów i krytykę. Na XVI Sarajewskim MESS-ie (Międzynarodowy Festiwal Eksperymentalnych Scen w Sarajewie) 4 czerwca 1975 gościło przedstawienie *Kartoteki* z Teatru Narodowego (Mały Teatr) w reż. Minca. Inscenizacja sztuki Różewicza została przyjęta entuzjastycznie i otworzyła *Kartotece* drogi na jugosłowiańskie sceny, a polskiemu reżyserowi wieloletnią przyjaźń artystyczną z Sarajewem, stolicą Bośni i Hercegowiny.

Belgrad, 28-I-74

Drogi Tadeuszu,

Wczoraj w nocy był u mnie Vasko. Gawędziliśmy przy winie, jeszcze z jednym młodym poetą, do siódmej rano.

W roku bieżącym twoja książka niestety nie pójdzie. Fundusze zmniejszono, a więc muszą się ukazać najpierw książki już przygotowane do druku. Wcześniej w tej serji wychodziło sześć książek rocznie, teraz - jedna, albo dwie.

Bardzo się cieszyłem, iż będę tłumaczył opowiadania - bo tak pozostają mi tylko artykuły naukowe. Nic nie da się zrobić, bo literatura piękna jest dla nas kopciuszkiem, nie ma dla niej pieniędzy, i koniec.

O literaturze, literatach i sztuce w ogóle pisze się u nas teraz zupełnie tak, jak pisano u was w okresie tzw. błędów i wypaczeń. Cóż, na każdego najeżdża swoja kolej.

Nie bój się, umieścimy twoją książkę w przyszłym roku.

Serdeczne pozdrowienia Piotr

List P. Vujičića do T. Różewicza

Zamiast twoich opowiadań, będę w tym roku tłumaczył Lema *Summa technologiae*. I właśnie uciekając od tej harówki, chcę ratować zdrowie pracą nad twoim *Białym małżeństwem.*

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

71

Wrocław, 23 marca 1974

Drogi Piotrze!

Dziękuję za list i cieszę się, że będziesz „przekładał" *Białe małżeństwo* – może znajdziesz teatr – który to sensownie wystawi? W związku z Twoimi planami chcę Ci wyjaśnić, że niektóre wiersze cytowane (mówione) w sztuce, są wzięte od poetów (poetek) okresu „Młodej Polski" i wcześniejszych. To Ci nie zaszkodzi (a nawet pomoże), jeśli będziesz wiedział, że: fragmenty prozy „poetyckiej" Bianki w obrazie II są Marii Komornickiej *Czarcie płomienie* – „Chimera" rok 1 9 0 1). Wiersz w obrazie III *O przyjdź* Stanisław Korab Brzozowski (por. Poezja Młodej Polski) – wiersz deklamowany przez Ojca – to fragmenty wiersza Jana Lemańskiego (z antologii Boya). W obrazie IX wiersz Beniamina – to fragmenty poematu z powieści Narcyzy Żmichowskiej *Poganka.* Inne wierszyki to moje kawałki stylizowane.

W obrazie X (Próba): wykorzystane motywy z ks. Piotra Skargi (tak! tak!!) *Żywotów świętych.* I jeszcze wierszyk Beniamina (ze str. 30) to chyba Miciński – ale nie pamiętam. To chyba wszystko…

Ja przez kilka dni pracowałem ciężko nad spolszczeniem (wolnym przekładem) 6 wierszy Popy („rybki" dała mi Biserka, jak byłem w Belgradzie). Tłumacz ze mnie toporny i pracowałem w pocie czoła. I nie mogłem tego nazwać przekładami. Oceń, jak to wypadło?! Wiersze mają być drukowane w 4 (kwietniowej) „Odrze". Spytaj Popy, czy otrzymał książkę o Nowosielskim którą mu wysłałem przed kilku miesiącami. (pewnie jak „bawił" w Paryżu). Jeśli Ciebie ciekawi, jak pracowałem nad wierszami Popy, to Ci mogę przesłać wszystkie bruliony. Chyba jednak nie mam talentu tłumacza (zresztą poza Popą przetłumaczyłem w ciągu XXX lat jeszcze 3 poetów – Węgra Józefa Atillę, jeden wiersz Benna – (wcześniej 2 Popy), 1 Potefiego… Piotrze, naprawdę produkcja własnych utworów może być (choć nie musi) lżejsza. Zaczynam rozumieć twoje usposobienie. Ale nie załamuję się! Może *Białe małżeństwo* będzie szło 21 lat w teatrze Miry Trajlović (podobnie jak sztuka Agaty Christie w Londynie – *Pułapka na myszy*)…, a może znęcisz p. Trajlović obietnicą – autor promuje jej rolę Paulinki (albo Bianki) w swojej sztuce. Jednym słowem naprzód do zwycięstwa!

Jeśli ciekawią Cię losy mojej muzy, to donoszę, że: jest gotowy wybór poezji w Finlandii, wyszedł w Rumunii i Bułgarii, przygotowany jest nast. wybór w Anglii…, ale nie będę Cię nudził, bo tego typu informacji masz pewnie dużo od różnych autorów… Vasko miał mnie zawiadomić, czy w lato znajdzie się miejsce dla mnie i ewent. mojej Żony na jakiejś „bezludnej" wyspie…, ale nic na ten temat nie pisze… On zresztą, jak wiesz, nigdy nie pisze, ale ja nie gniewam się na niego, bo… Go lubię. Piotrusiu, pisała do mnie kiedyś Hanna K…, ale od Belgradu z Nią się nie widziałem… Twoje niejasne zwierzenia wzbudziły we mnie podejrzenia, że jeszcze nie zrezygnowałeś z założenia rodziny.

Bywaj zdrów, wesoły i czasem się odezwij –

Tadeusz

72

Belgrad, 7 września 1974

Drogi i miły Tadeuszu!

Myślałem, iż nie siedzisz we Wrocławiu, iż jesteś na jakimś innym kontynencie, w pogoni za złudzeniami, jak większość poetów współczesnych. Ja podróżować nie umiem i może dlatego właśnie myślę, iż wszyscy nic nie robią, tylko lecą z jednego krańca świata do drugiego.

Czy ja się nie mylę, bo wydaje mi się, że lato minęło. Siedzę przy herbacie nocnej, ale palce mi ziębną, bo wydaje się, iż trzeba już zamykać okno. Znów okradziono mnie z jednej pory roku, nawet się nie spostrzegłem kiedy.

Podobno jeszcze jestem tłumaczem, tylko nie wiem już sam, co mam tłumaczyć. Literatura piękna już nie idzie. Ja stale ględzę o poetach, dramatopisarzach, redaktorzy zaś kpią ze mnie, żem starym sentymentalistą. Drukują mi już wyłącznie przekłady tekstów naukowych, teoretycznych, filozoficznych. Czy ja się znam na tym? Skądże, wiesz przecież, iż mogłem sensownie tłumaczyć tylko poezję, beletrystykę. Okazuje się jednak, iż tego, co teraz się drukuje, nikt nie czyta. Ważne są tytuły, musi być z góry zapowiedziane, iż to strasznie zagmatwane, trudne do czytania, pełne słów obcych i nowoczesnych, takich jak etiologia, sygnifikacja, introdukcja, algorytmizacja, kod.

Vasko wybiera się do Warszawy, na Jesień Poetycką. Podobno ma się ukazać po polsku jego nowy tomik, w przekładzie Mandaliana.[64] Będzie na tej Jesieni też Sarajlić, a więc możesz się z nimi spotkać. Twoich tłumaczeń w „Odrze" nie widziałem, bo mi „Odry" już nie przysyłają.

Białe małżeństwo zacząłem tłumaczyć, ale mi nie idzie łatwo. Nasz modernizm miał zupełnie inne słownictwo, a więc mam trudności z przenoszeniem całej tej gry z mizdrzeniem się tych twoich dziewczyn, aby ta stylizacja miała

[64] Andrzej.

znaczenie też w tłumaczeniu. Ruja i porubstwo były wszędzie, tylko mówiło się u nas trochę mniej wyrafinowanie, a więc trzeba odnaleźć należytą miarę. Zresztą, póki nie uzyska wielkiego sukcesu u was, *Małżeństwa* nie będzie można przepchać do naszych teatrów, bo ci ludzie sami nic nie czytają. Sztukę się gra u nas, bo była grana w Paryżu, albo Nowym Jorku, ale sama sztuka jako taka nikogo w teatrze nie interesuje.

W jakim jestem humorze – nie wiem. Błaznuję, jak wszyscy. Zaś kiedy pozostaję sam na sam, nie wiem, która twarz mi pozostała, moja, albo jedna z tych błazeńskich. Ale o tym nie warto już pisać.

Najlepsze pozdrowienia

Piotr

73

Wrocław, 15 listopada 1974

Drogi Piotrze!

Zmartwiłem się Twoimi ostatnimi listami…, ale nie dlatego, że są w nich opisane trudności z umieszczeniem sztuki w teatrach… Martwi mnie Twój jednostajnie, niezmiennie smutny nastrój (i kaszel „ośli"). Ja sam czuję się dość podle i chodzę teraz na różne badania (do kliniki itp.), no ale jestem od Ciebie grubo starszy! Zresztą nie pamiętam. Może, Piotrze, powinieneś z wiosną na 2, 3 tygodnie pojechać do Wenecji, Florencji (póki nie ma „turystów") i popatrzeć np. na obrazy wielkich dawnych mistrzów. Może Cię przygnębia to ciągłe tłumaczenie literatury „współczesnej"? Hę? Trudno, musimy jakoś trwać, czasem mi się zdaje, że jak bym wpadł do Ciebie, to znów byśmy się pośmiali – (ze siebie i z innych). Pytałeś kiedyś o *Białe małżeństwo.* Prapremiera zamiast w Teatrze Starym odbędzie się w Teatrze Narodowym w Warszawie (Mała Scena), próbują. Potem w teatrach: Stockholm i Kopenhaga, jest też projekt realizacji we Wrocławiu, itd. itp. Myślałem, że przyjadę w tym roku wiosną, albo latem do Was – na „wakacje", ale nie wykrzesałem ze siebie potrzebnej energii – i od lipca do października siedziałem we Wrocławiu – na koszmarnej ul. Glinianej – gdzie nie mogę nic robić i przeklinam swoje miejsce pracy (czuję się w tym mieszkaniu jak na dworcu kolejowym). No dobrze… Myślę, że to się zmieni …, a może się nie zmieni. W każdym razie chciałbym, aby Twój następny list był pogodniejszy. U nas, w „literaturze" jakieś bzdury i nonsensa. Jakieś „lircywistyczne" kółka wzajemnej adoracji, pożal się Boże… Przestałem się zupełnie tym wszystkim interesować… No i nic po czasopismach od lat nie drukuję. Dyskusje na temat poezji („klasycyzm", „lingwiści"…, a wszystko towarzysko prywatne małe bandy literackie) wywołują (we mnie) śmiech przez łzy i sraczkę.

Bądź zdrów, ściskam Cię

Tadeusz

74

Wrocław, 25 marca 1975 [26 stycznia 1975]

Drogi Piotrze!

Twoją kartkę otrzymałem. Może się zobaczymy; w kwietniu ma jechać teatr do Sarajewa z moją sztuką (między 2–9 IV) być może droga będzie przez Belgrad i uda mi się wpaść do Ciebie. Jeszcze nie wiem, jak to będzie. Może diagnoza choroby, o której donosisz nie jest trafna – z lekarzami różnie bywa i z diagnozami też. No chyba zacząłeś się odchudzać?

Ściskam Cię serdecznie i do widzenia

Tadeusz

PS Nie wiem, czy Ci pisałem o *Białym małżeństwie?* Chyba tak – premiera odbyła się

75

Belgrad, 20 kwietnia 1975

Drogi Tadeuszu!

Nie wiem, czyją zasługą, zostałem zaraz po twoim wyjeździe zmuszonym, zamiast tłumaczyć – tłumaczyć się. Chcieli mnie uszczęśliwić, a więc przyznali mi nagrodę Związku dla tłumaczy.[65] Najprzód zawiadomił mnie o tym pan z nazwiskiem Lalak, telefonicznie. Przerwałem jego tyradę wyjaśnieniem, że żadnej nagrody nie chcę i że jej nie odbiorę. Po tym przybył też list oficjalny, a więc musiałem to powtórzyć pisemnie. Poradziłem nawet panu dyrektorowi generalnemu, jak ma najłatwiej wybrnąć z głupiej sytuacji: niech nagrodę przyzna komuś innemu, do gazet zaś niech nie puszcza wiadomości o tym, iż w ogóle miałem być nagrodzonym.[66]

Mówisz, że jestem pesymistą. Nie wiem, czy masz rację. Bo ja zachowuję się całkiem normalnie, póki…, póki nie żąda się ode mnie, abym występował publicznie. Od tego są przecież aktorzy. I politycy. Być tłumaczem tylko, to jest mniej atrakcyjne, no ale nie możemy wszyscy reklamować gumy do żucia na wkładkach tygodników ilustrowanych.

Pierwszy raz pożałowałem, iż nie dali mnie do politechniki, jak zobaczyłem, z jakim mistrzostwem ten mąż Rady smaży te skomplikowane potrawy. Bo ja ledwo umiem ugotować zupę z torebki.

Serdecznie pozdrowienia

Piotr

---

[65] Petar Vujičić z rezerwą odnosił się do wielu przedstawicieli polskiej ambasady i dziennikarzy PRL-u. Nie przyjmował polskich odznaczeń państwowych, starając się zachować swoją niezależność intelektualną i artystyczną; starannie dobierał polskich przyjaciół.

[66] Por. list 34.

76

Belgrad, 7 maja 1975

Drogi Tadeuszu!

Piszesz trudne sztuki teatralne, nad którymi głowią się teoretycy literatury, na mnie zaś krzyczysz bezpodstawnie, chociaż niczego niejasnego nie było w moim ostatnim liście. Pamiętaj raz na zawsze, iż nigdy do ciebie żalu nie miałem i nie będę go miał, bo cię lubię takim jakim jesteś, i ponieważ od lat obcuję z tym, co tworzysz, nie wiem nawet, gdzie kończysz się ty, i gdzie zaczynam się ja. Gdy spotkamy się, nawet po długich latach niewidywania się, nawiązujemy rozmowę, w której nie ma luki. Czasem tylko tobie się wydaje, iż w moich listach do ciebie jest jeszcze coś, czego nie dopowiedziałem do końca. Ale w listach naszego czasu nie ma możliwości spisywania wyczerpujących spowiedzi, w stylu epistoli wieszcza Krasińskiego.

Tego wieczoru u Rady czułem się naprawdę dobrze, bo się cieszyłem z powodu spotkania z tobą i Wojtkiem. Wieczór był udany, i nie miałbym czego żałować.

Zaraz po waszym wyjeździe otrzymałem z Warszawy list, dla mnie denerwujący, i cała moja drażliwość była wyzwana tym listem i wiadomością. Zawiadomiono mnie, iż zarząd Zaiksu przyznał mi nagrodę pieniężną dla tłumaczy za rok 1974. Odpisałem, iż żadnej nagrody nie przyjmę, ale myśląc, iż ty mnie zrozumiesz, dorzuciłem w liście do ciebie parę słów o tym.

Czy jestem pesymistą, optymistą, melancholikiem – pojęcia nie mam. Jestem takim, jakim mnie inni widzą, a więc dla każdego ze znajomych inny.

Ty mówiłeś Radzie, iż ja jestem pesymistą, ona zaś poznała grubego wesołka, rozgadanego, roześmianego… W mojej notatce przeczytała, iż Różewicz jest poetą nastrojów czarnych, przed sobą zaś miała Różewicza żywego, który okazał się człowiekiem miłym, otwartym bardziej niż jego „teatr otwarty" (bo teatr właśnie „zamknął"). I nic jej nie było jasnym o tym pesymiźmie i o tej czerni. Cytuje twój wiersz: „Jestem martwy / a nigdy nie byłem / taki przywiązany do życia" – pyta, co to znaczy, my z tobą się śmiejemy, bo koń by się uśmiał, ale ona nie rozumie… Ale, gdy o tym napomykałem w liście, ty pomyślałeś, iż mam do ciebie żal… Powtarzam: nie mam żalu, cieszę się z powodu nieoczekiwanego spotkania, przyjeżdżaj na jesieni znów i nie bądź smutny.

Piotr

77

Wrocław, 15 maja 1975

Drogi Piotrze!

Dziękuję Ci za miły list. No i dobrze, że go napisałeś. Popie wysłałem „Vršacką Elegię" – do jego księgi „jubileuszowej", prosiłem, żeby Ci to dał tłumaczyć – tekst jest pozornie łatwy, napisz, co o tym myślisz. Przesłałem Ci też tomik Mandaliana – czy go otrzymałeś (tomik – nie Mandaliana)… Piotr, zadzwoń do Rady i pozdrów ją ode mnie serdecznie. Czy oddałeś Jej już tekst *Świadków... albo naszej małej stabilizacji*? Kiedy byłem ostatni raz z Wami, czułem się dobrze, było mi „wesoło"…, a wbrew pozorom… ja jestem totalnym pesymistą… Ty nawet tego nie przeczuwasz…, a może nasz pesymizm bierze się z tego, że jesteśmy tacy mali i nie możemy patrzeć „z góry" na bliźnich. Szkoda, że nie wziąłeś nagrody ZAIKS-u – (bo ja dużo podatków płacę Zaiksowi…, więc to moje pieniądze także), ale rób, jak chcesz… Twoja sprawa…

Całuję Cię serdecznie i pozdrawiam

Tadeusz

78

Wrocław, 22 sierpnia 1975

Drogi Piotrze!

Pewnie Ci już przesłałem nowy adres? Ale robię to jeszcze raz, bo mnie pamięć zawodzi? (Napisz do mnie na ten nowy adres, to będę wiedział, że masz)[67]. Piotrze, siedzę w domu. 16 października – jeśli się nic nie zmieni – przyjadę (przylecę) na kilka dni do Belgradu. Miałem kartkę od Popy… z Meksyku… z dopiskiem od Jana Zycha.[68] Patrz, gdzie oni się spotkali…! A może my się choć raz umówimy na Antarktydzie, albo na Mont Blank?! Piotrze, czy otrzymałeś moje teksty? Wczoraj gazety doniosły, że w katastrofie samolotu czeskiego zginął Konrad Swinarski, reżyser teatralny, wielka to strata dla Polski, był jednym z najciekawszych reżyserów w Europie; nie wiem, czy go znałeś?

Ściskam Cię serdecznie, napisz jak spędzasz lato?!

Tadeusz

---

[67] Wrocław, ul. Januszewicka 13/14.

[68] Poeta, tłumacz.

79

Sofija, 4 października 1975

Drogi Piotrze!

Ze Sofii do Belgradu przylecę samolotem 13 października; ale myślę, że Udrużenje Književnika[69] zarezerwuje mi hotel – i ktoś po mnie na lotnisko przyjedzie? Myślałem, że przyjadę 16.10 – tak jak zaczynają się Oktobarskie Susrete [70]… Wyślę jeszcze telegram do Związku Literatów w Belgradzie. Zawiadom o moim przyjeździe Vaskę.

Ściskam Cię i pozdrawiam

Tadeusz

80

[Belgrad], 28 październik 1975

Drogi Tadeuszu!

Masz wywiad z „Polityki”[71] – ciesz się i podziwiaj. Jesteś na tej samej stronie, lecz jednak p r z e d Sangwinetym.[72]

Za kształt ostateczny nie odpowiadam, bo nie byłem konsultowanym. Myśleliśmy, iż pójdzie tylko parę zdań, konsultacja więc potrzebną nie będzie. Później nie było już czasu. Ale nie jest źle, naprawdę.

Pozdrowienia

Piotr

81

[Wrocław], 6 listopada 1975

Drogi Piotrze!

Dziękuję za kartkę i wycinek z „Polityki”. Nie wiem, co tam mówiłem (już nie pamiętam), ale tyle się gada, że to ma małe znaczenie. Zdrowo i cało wróciłem do domu. Ciekaw jestem, czy nasza mała Mireczka Trajlowić już z Tobą uzgodniła sprawy tłumaczenia? Pewnie nie… U mnie nic nowego. Wczoraj dzwoniła do mnie Pani Hanna K[irchner], powiedziałem (zgodnie z prawdą), że jesteś w świetnej formie i, że spędziliśmy razem ciekawie trochę czasu w Belgradzie. Jeżdżę teraz do hali targowej i kupuję na obiad (ostatnie)

---

[69] Związek Pisarzy.
[70] Oktobarskie Susrete Pisaca – Październikowe Spotkania Pisarzy.
[71] „Politika”.
[72] Edoardo Sanguineti – poeta włoski.

grzyby, jabłka itd. Piotrze, kup sobie doniczkowy kwiatek (bodaj niech to będzie kaktus)…, zauważyłem, że nie masz nic w pokoju, sam tylko papier.

Ściskam Cię

Tadeusz

82

Belgrad, 27 listopada 1975

Drogi Tadeuszu!

Małżeństwa jeszcze nie tłumaczę. Ale z Aleja 212 jeszcze się jak najbardziej interesują. Teraz zastępca Miry, Ćilirov[73], wrócił z Wrocławia, przedstawienia jeszcze n i e widział, ale mówiono mu, iż *Małżeństwo* powinni grać, bo to naj, naj… A więc, poczekamy jeszcze, może zdecydują się. Pozdrawiam najserdeczniej.

Piotr

83

Belgrad, 23 czerwca 1976

Drogi Tadeuszu!

Obiecałeś, iż napiszesz krótki wstęp do naszego nowego wyboru poezji Gałczyńskiego. Otóż, ta rzecz teraz jest aktualna. Ja mam przygotować maszynopis poezji do jesieni, książkę zaś ukaże się na wiosnę. Wydawnictwo „Veselin Masleša", Sarajevo, redaktor – Izet Sarajlić. Napisz, ile chcesz, mogą być dwie kartki, albo i więcej. Ja też napiszę parę kartek jako posłowie. Myślę, że we wrześniu mógłbyś nam to wysłać.[74]

U mnie po staremu; trochę lepiej, trochę gorzej. Dużo było deszczów, oczekuję teraz, że słońce mnie trochę podreperuje.

W „Aleje 212" obiecują, iż *Białe małżeństwo* wystawią na początku sezonu. Widziałem powielone egzemplarze sztuki, a więc coś się rusza.[75]

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

---

[73] Jovan, kierownik artystyczny Atelje 212.

[74] Wydawnictwo wydało w 1977 *Zaczarowaną dorożkę* (*Začarana kočija*) w przekładzie i wyborze Petara Vujičicia i ze wstępem Tadeusza Różewicza.

[75] Atelje 212 nie wystawiło *Białego małżeństwa*. Dopiero Kamerno pozoriste'55 w Sarajewie pokazało sztukę w reżyserii Tadeusza Minca w 1978 w tłumaczeniu dra Nenada Vukovicia.

84

Belgrad, 12 stycznia 1977

Drogi Tadeuszu!

Nowy Rok się zaczął, twego szkicu jednak nie ma jeszcze. Napisz go jednak i ześlij. Tuż przed N. Rokiem otrzymaliśmy podobny szkic Enzensbergera[76] o Brechcie. Zależy nam też na twoim tekście.

Pozdrowienia

Piotr

85

Belgrad, 19 lutego 1977

Drogi Tadeuszu!

Otrzymałem tekst o KIG[77], przetłumaczyłem i wysłałem do Sarajewa, bo tylko na to czekano jeszcze. Bardzo dobrze zrozumiałem twój stan i niechęć do myśli o umarłych, jednak miałem gniew – no i udało się. Żal chyba minie, ale książka z twoim tekstem będzie pełniejszą.

Pozdrawiam

Piotr

86

Belgrad, 12 marca 1977

Drogi Tadeuszu!

Współczuję ci w smutku z powodu zgonu ojca. Dobrze pamiętam ten twój wiersz o starym ojcu, który idzie przez serce. Zawsze kojarzył mi się ze wspomnieniami z lat młodzieńczych. Otóż, mój ojciec odszedł prawie 20 lat temu, lecz smutek nie minął…

W „Aleje 212" mówią, iż twoja premiera odbędzie się w kwietniu, nie mogę jednak na razie podać dokładnej daty. Mówią, iż dobrze byłoby, gdybyś był na premierze. Gdy dowiem się dokładnie, kiedy ma być premiera, napiszę do ciebie, a więc zdecydujesz, czy przyjedziesz w kwietniu, albo w jesieni.

Pozdrawiam serdecznie

Piotr

---

[76] Poeta, tłumacz, edytor niemiecki.

[77] Konstanty Ildefons Gałczyński.

87

Belgrad, 15 stycznia 1980

Drogi Tadeuszu!

Dowiaduję się z „Miesięcznika Literackiego", iż ukazuje się – albo już się ukazał? – twój nowy tomik wierszy. Proszę cię, prześlij mi egzemplarz, bo od wydawcy go nie dostanę.

Serdecznie

Piotr

88

Belgrad, 5 lutego 1980

Drogi Tadeuszu!

Nie mam żadnego z tych wierszy nowych Vaski, ogłasza je na razie w numerach świątecznych naszych gazet, jeszcze się nie ukazały w odrębnej książce. Koledzy nie mogą się nadziwić.

Do ciebie on nie zmienił uczuć serdecznych, wiem to dobrze, nie pisze jednak, bo taki jest jego „styl". Ale koledzy się go boją!

Co do Sandauera[78], możesz się tylko cieszyć. Nie atakowałby cię, gdybyś był już tylko martwym. W ogóle w naszych ustrojach lubi się jedynie wieszczów umarłych. Atakują cię, a więc żyjesz, jesteś aktualnym.

Mnie zrobili kawał. Z racji oszczędności nie dostaję już żadnego z pism literackich polskich. Całkiem jestem głuchym, nic nie wiem o tym, co dzieje się w życiu kulturalnym w Polsce. Czy nie mógłbyś ty interweniować, aby mi przesłali „Odry"?

Zapominasz, iż ja nie mogę chodzić do barów, astma nie pozwala. Wiem jednak, iż Jarocki[79] zrobił wielkie przestawienie *Zmierzchu*, wszyscy go chwalą.[80]

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

---

[78] Artur.

[79] Jerzy.

[80] W 1979 Jerzy Jarocki wystawił *Sumak* (*Zmierzch*) Isaaka Babla w Jugosłowiańskim Teatrze Dramatycznym . Inscenizacja uznana została za najlepsze przedstawienie sezonu belgradzkiego.

89

Belgrad, 29 grudnia 1980

Drogi Tadeuszu!

W Nowym Roku życzę ci więcej dobrego samopoczucia, więcej wesołych chwil, bo tego nam właśnie brakowało w roku mijającym. Ja przechodzę na emeryturę, a nuż to będzie weselej.

Pozdrowienia

Piotr
Bierka [Rajčić]

90

Beograd, 15 kwietnia 1981

Drogi Tadeuszu!

List twój z wierszem dla Vršaca dawno już przybył, dawno go już przetłumaczyłem i przesłałem do Vršaca.

Jestem zadowolonym, iż poświęciłesz wiersz pamięci Jarosława.[81] Mój Boże, jak ludzka głupota i zazdrość mogą być mocne. Nie łudzę się, zawsze też były, ale boję się, iż w naszych czasach bardziej są na cenie. Co też nagadało się o umarłym Jarosławie, aż ja w oddali paliłem się ze wstydu. I gdyby tylko mizerniaki z TVP, ale że też Andrzejewski, którego też nigdy nie lubiano? Ale co, według nich, miał robić Jarosław w swym wieku? Iść w dysydenty? Szczerze mówiąc, wszystkie te rewolucje, wielkie i małe, zawsze ludziom przynosiły zło i nieszczęście. Pisarz może walczyć swoim dziełem, i żadnym innym sposobem. Jarosław zaś ma dzieło wielkie, trwałe, zaś to co pisał w ostatnich latach, należy do jego największych osiągnięć, i jego późne poezje, i opowiadania, z *Zarudziem*[82] na czele, i księgi podróży, nawet dramaty – wszystko to było literaturą najwyższej klasy, i tego im mało?

Vasko był niedawno u mnie, tak mogłem mu ustnie przekazać twoje pozdrowienia i powiedzieć o przesłanym wierszu. On po staremu mówił o tobie z rozrzewnieniem i prosił, abym ci przekazał dobre słowa od niego.

Ja uczę się żyć, jak emeryt, ale i gdybym się nauczył, nie bardzo bym miał z czego żyć, bo miesięcznie mam taką małą sumę, iż wstyd o tym mówić. Ale nie narzekam, naprawdę.

U nas ukażą się twoje wiersze w antologjach poezji światowej, ale i oprócz tego jesteś popularnym wśród poetów najmłodszego pokolenia, stale cię cytują i powołują się na twoje wiersze.

Dużo pozdrowień

Piotr

---

[81] Iwaszkiewicza.

[82] Opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza.

91

Belgrad, 2 lutego 1982

Drogi Tadeuszu!

Chcę ogłosić kolejny, trzeci wybór twoich wierszy. Będzie tu trochę wierszy starych, ale większość ma być jednak rzeczy nowszych, ze zbiorów *Regio* oraz *Opowiadanie Traumatyczne*, jak też z czasopism. Planuję to na rok 1983.

Dużo pozdrowień

Piotr

92

Belgrad, 1 maja 1982

Drogi Tadeuszu!

Mógłbyś mi naprawdę przesłać te wiersze, jakie drukowałeś ostatnio w „Odrze", bo te z „Twórczości" mam. Czuję, iż zrobi mi się całkiem duży i bardzo reprezentacyjny wybór twoich wierszy.

Pozdrowienia

Piotr

93

Belgrad, 9 sierpnia 1982

Drogi Tadeuszu!

A. A. nie przesłała mi twego tekstu. *Pułapkę* przeczytałem w „Dialogu". Sztuka naprawdę mi się podoba. Przetłumaczę z wielką przyjemnością. Ale co powiedzą w teatrach? To powinien jednak robić reżyser z Polski. Przyślij mi „Odrę" ze swymi wierszami.

Pozdrowienia

Piotr

94

[Belgrad], 29 sierpnia 1982

Drogi Tadeuszu!

Ze smutkiem dowiedziałem się o zgonie Helmuta Kajzara, wielkiego entuzjasty twojego teatru. Tak to już jest, nie wytrzymują najlepsi, bo światem rządzą agresywne szumowiny.

Serdecznie

Twój

Piotr

95

Belgrad, 21 stycznia 1983

Drogi Tadeuszu!

Ja poważnie pracuję nad twoim wyborem poezji u nas. To ma się ukazać w przyszłym roku. Ponieważ „Odry" nie ma, prześlij mi maszynopisy tego, co u nich ogłosiłeś.

Pozdrowienia

Piotr

96

Belgrad, 25 grudnia 1983

Drogi Tadeuszu!

Bardzo żałuję, iż nie mogę cię pocieszyć dobrymi wiadomościami. Ale u nas wszystko się wali. Nic nie da się zrobić.

Ta gruba reżyserka[83] niby chciała robić *Pułapkę*, ale chyba już nic nie zrobi. Z końcem bieżącego roku idzie na emeryturę. Ale nikt nowy nie będzie lepszym. Nasze teatry umierają. Państwo chce zaoszczedzać na kulturze, no i kultura umiera.

Przesłałem *Pułapkę* do zagrzebskiego kwartalnika „F o r u m"[84], redaktor naczelny sam pisze dramaty, powiadomił mnie, iż wydrukuje w przyszłym roku.

Chciałem ogłosić nowy wybór twoich wierszy, nowszych, oczywiście, ale wydawnictwa też ledwie zipią, a więc to tak nie pójdzie tak, jak myślałem. Wydali ostatnio Szymborską, ale maszynopis czekał u nich trzy lata.

Popę spotkałem parę dni temu. Przekazałem mu twoje pozdrowienia, ucieszył się. Wie z pism niemieckich o twojej nagrodzie w Austrii. Pisałem ci, iż on się strasznie upolityzował, nawet jego ostatni tomik taki jest wiernopoddańczy, iż czytelnikom nie chce się wierzyć. A więc ludzie go unikają, zupełnie jest sam.

Ja się starzeję. Mam emeryturę, ale małą, starczy mi na tydzień. Siedzę w domu i próbuję pracować, ile się da. Mam kłopot ze światłem, z ogrzewaniem. Dali mi kartki na prąd. Nie ma prądu, nie ma gazu, nie ma węgla. A więc czekamy na słońce. Jak u was, prawda?

Nie chcę ci przesyłać życzeń noworocznych, bo my już żyjemy w tej lepszej przyszłości, a więc o lepszej nie wypada marzyć.

Dużo pozdrowień

Piotr

---

[83] Mira Trailović.

[84] Chorwackie czasopismo literackie, kwartalnik.

97

Belgrad, 5 września 1984

Drogi Tadeuszu!

Dziękuję za kartkę oraz za książkę poetycką. Dociera, wszystko dociera, chociaż z opóźnieniem. Ale ponieważ ja z opóźnieniem się urodziłem, to dla mnie nic nie jest za późno.

Bardzo dobrze ułożyłeś ten wybór, czytuję go, jak gdybym wszystkie utwory czytał pierwszy raz, chociaż bardzo dużo tych wierszy też sam przetłumaczyłem i ogłosiłem w naszych czasopismach.

Na BITEF nie zapraszała cię pani Tr[ailović], ona już jest szanowaną emerytką. Jednak, w listopadzie ona zaczyna reżyserię twojej *Pułapki*, o czym prasa kilka razy już pisała. BITEF, jak też cała nasza kultura, od przezadłużonego państwa nie otrzymuje dosyć pieniędzy, a więc zaprasza tylko przedstawienia tańsze.

Prezes serbskiego stowarzyszenia pisarzy, Bulatović[85], chociaż rozwinął i wysoko podniósł współpracę z waszymi nowymi władzami, bardzo by chciał, abyś ty też przyjechał do nas na październikowe spotkania pisarzy, bo się boi, iż oficjalna delegacja z Polski nie będzie zbyt reprezentacyjną. Ja się do tego nie mieszam, bo dawno już opuściłem wszystkie nasze stowarzyszenia i sojuże, i nareszcie nie jestem niczyim członkiem. Chcę w starych latach być tylko sobą, chociaż nie muszę też wstydzić się i pokutować za grzechy młodości. Nie jestem bynajmniej świętym, ale szują też nie.

Po staremu nie podróżuję, ale nie bój się, jeszcze się trzymam, nie zniedołężniałym, i swych 60-ściu lat w ogóle się nie muszę wstydzić. Uważam, iż jesień jest całkiem dobrą porą życia.

Jeden nasz znajomy, Janek Kott, leży w jednym belgradzkim szpitalu, zrażony drugim zawałem… Chciał trochę paradować przed serbscymi kolegami, i zamówił młodziutką dziewuchę z Krakowa, podobno tą samą z którą był też wtedy, gdy zraził go pierwszy zawał, w Polsce. Ponieważ naszym lekarzom udało się ocucić go ze śmierci klinicznej, mogłoby to oznaczać, iż facet jest życiowym i że wszystko zakończy się szczęśliwie.

Do Dubrownika przyjeżdża Czesław Miłosz. W Belgradzie będzie tylko pół dnia, przejazdem i prosił o dyskrecję. Chce się zobaczyć tylko ze mną i Popą, bez żadnych dziennikarzy i spotkań z czytelnikami.

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

---

[85] Miodrag.

98

Belgrad, 27 grudnia 1984

Drogi Tadeuszu!

Do tego, co ogłosiłeś w bieżącym roku, możesz dołożyć mój przekład *Pułapki* ogłoszony w całości w zagrzebskim miesięczniku „Forum". Odrębnie przesyłam numer z przekładem. Cieszę się, iż jesteś w dobrej formie. Ja też się nie dam i myślę, iż z tego, co jeszcze napiszesz, ja też dosyć ogłoszę w tłumaczeniu.

Dużo najlepszych życzeń

Piotr

99

Belgrad, 23 lipca 1985

Drogi Tadeuszu!

Po co te dąsy? Przecież ty u nas nie możesz być rakiem, bo jesteś cenionym i lubianym, właśnie jako jeden z poetów światowej rangi. Jak myślisz, dlaczego rok z roku ciebie do nas zapraszają i teraz, dlaczego Bulatović napisał ci, jak mówisz, bardzo miły, serdeczny list-zaproszenie? Bo wie, że byłbyś zaszczytnym gościem jego imprezy.

Ja go nie powiadomię o twej decyzji odmownej, bo ode mnie on jednak oczekuje poparcia w zapraszaniu gości z Polski. Inna rzecz, że rok temu odmówiłem członkostwa w jego Stowarzyszeniu Pisarzy Serbskich, jak też w sąsiednim Stowarzyszeniu Tłumaczy Serbskich. Wie też, że ja nigdy nie brałem udziału w żadnej z imprez tych stowarzyszeń i związków. Ale wie też, iż od lat popularyzuję u nas literaturę polską, i że ty właśnie jesteś poetą, jakiego u nas nie było, który zaś stał się po prostu poetą naszym, serbskim, jugosłowiańskim, nie tylko polskim.

Oni mają jakież porozumienia o wymianie pisarzy, i jak każdego roku, w tym też polski ZLP prześle delegacją oficjalną na te spotkania belgradzkie, Bulatović jednak chce mieć na imprezie ciebie osobiście, Tadeusza Różewicza, bo tamtych nie zna.

W zeszłym liście obiecałem ci powiedzieć, że spotkania są nieważne, ale żebyś przyjechał dla paru przyjaciół. A że wyszło niezręcznie i niezgrabnie – wybacz.

Sam zdecyduj zresztą, czy przyjedziesz albo nie, tylko się nie sierdź na starego przyjaciela.

Dużo pozdrowień

Piotr

100

Belgrad, 2 grudnia 1985

Drogi Tadeuszu!

Miałem ci już dawniej napisać o losach *Pułapki*, ale ponieważ sprawa nie była pylną, odkładałem na lepsze czasy. Mianowicie, wiadomo ci, że Trejloviciowa poszła na emeryturę, a więc nowy dyrektor „Atelje 212" w bieżącym sezonie chce dawać wyłącznie sztuki autorów krajowych. *Pułapkę* zaś przejął nowy dyrektor Jugosłowiańskiego Teatru Dramatycznego Jovan Ćirilov, wieloletni współpracownik pani Trajloviciowej, właśnie dla niej, by ona to robiła. Rozmawiałem z nim, oni uważają *Pułapkę* jednym z najważniejszych swych przedsięwzięć sezonu, mają już podział, ale z powodu zajęć aktorów, próby mają zacząć dopiero w marcu, aby premiera była w maju. Obiecują nawet, że ciebie zaproszą, prosili, abym cię pozdrowił… Myślę, iż można im wierzyć.[86]

Co do planów Minca[87], nic mi o tym nie wiadomo, nikt się do mnie w tej sprawie nie zwracał, ale twoją decyzję pamiętam.

U mnie po staremu, starzeję się, pracuję, ile się da, żyję w wielkiej izolacji od ludzi i świata. Nasze władze nic nie nauczyły się błędów polskich i brną w głupotę coraz głębiej, tak że moja izolacja nic mi nie pomoże, bo niemiła rzeczywistość już nas łapie za gardła. Ponieważ w tym dla ciebie nie ma nic nowego, nie muszę cię powiadamiać.

Publiczność czytająca jednak interesuje się doświadczeniem polskim, tak że książki polskie czytają się jak gdyby były pisane dla nas, z mej pracowni Miłosza *Zniewolony umysł* oraz *Dziennik* Gombrowicza, ale inne też. Marksiści studiują trzy grube tomy Kołakowskiego.[88] Ja czasem przemycam też trochę poezji, ale nikt tym się teraz nie interesuje.

Słowem, o spokojnej starości nie mogę nawet marzyć.

Pozdrawiam cię serdecznie

Piotr

101

Belgrad, 26 maja 1985

Drogi Tadeuszu!

Wyszło wznowienie mej antologii, z wydawnictwa otrzymasz egzemplarz, okazuje się te moje przekłady (też *Zniewolony umysł*, *Dziennik*

---

[86] Jugosłowiański Teatr Dramatyczny nie wystawił *Pułapki*, która wciąż znajdowała się w „szufladzie" Trailović z wieczną zapowiedzią o jej wystawieniu.

[87] Tadeusz.

[88] Leszek.

Gombrowicza) – a więc może ja też jeszcze żyję. W przyszłym miesiącu pełnię 61 lata, nadążam za tobą.

Napisz, gdy otrzymasz ten egzemplarz.

Pozdrowienia

Piotr

102

Belgrad, 16 IX 1986

Drogi Tadeuszu!

Jeszcze trochę i myślę, iż będę miał zgodę na ogłoszenie trzeciego wyboru twoich wierszy u nas. To jest mój stary zamiar, jednak niełatwy do zrealizowania, z powodu naszej trudnej sytuacji gospodarczej. Wkrótce już będę miał pewność.

Dużo pozdrowień

Piotr

103

Belgrad, 8 listopada 1986

Drogi Tadeuszu!

Mam zgodę, będę robił zbiór twych wierszy. Na zgodę trzeba było czekać kilka dobrych lat, książka jednak ma się ukazać już w pierwszej połowie przyszłego roku. Mogę im to przygotowić, bo od lat, tłumacząc twoje wiersze dla czasopism, stukałem jeden egzemplarz na czysto, tak iż dużo tego mam naprawdę gotowego.

Trzon wyboru będzie jednak twój ostatni zbiór, *Na powierzchni poematu i w środku,* albo tomik *Regio*, *Opowiadanie traumatyczne* plus wiersze nowe, z czasopism i tego ostatniego zbioru.

Dla umowy z autorem Agencje Autorskie zazwyczaj żądają od tłumacza, aby podał spis treści przyszłego wyboru. Pozwól mi, abym tego nie robił. Po prostu, nad swoim wyborem trochę popracuję, obmyślę go, przejrzę też twoje *Wiersze zebrane,* może uznam za potrzebne wnieść pewną ilość wierszy też z twych tomików poprzednich.

Jako tytul podałem *Traumatska priča* (Opowiadanie traumatyczne), jeden z twych tytułów. Czy się zgadzasz?

Czy wnosić wiersz *Spadanie*, bo już go nie powtórzyłeś w *Na powierzchni*?

Gdy będę już miał gotowy wybór, prześlą ci spis treści w liście prywatnym, abyś go zaaprobował, może zasugerował zmianę w układzie, opuszczenia albo wniesienia jakiegoś z poszczególnych wierszy.

Wydawnictwo Narodna knijga z Belgradu przekaże sprawę umowy i autoryzacji do Agencji Autorskiej, a więc do naszej i polskiej biurokracji. To potrwa, ale ja już nad tym zaczynam pracować. Swoje sugestie prześlij jednak do mnie.

Dużo pozdrowień

Piotr

104

Belgrad, 26 lutego 1987

Drogi Tadeuszu!

Książka[89] jest w druku. Przesłałem jako dopełnienie nareszcie przełożony poemat *Na powierzchni wiersza i w środku.*

Dużo pozdrowień

Piotr

105

Belgrad, 28 października 1987

Drogi Tadeuszu!

Dziękując za książkę, chcę cię powiadomić, że w tych dniach trafiłem do szpitala… Podobno nic wielkiego, ale jeśli dają mi z dnia w dzień krew, chyba wrócę do domu całkiem podreperowanym.

Dużo pozdrowień

Piotr

106

Belgrad, 31 marca 1989

Drogi Tadeuszu!

Właśnie rozmawiałem z Haszą[90] – Vasko jest w szpitalu. Upadł na ulicy i złamał kość biodrową. Leży nieruchomy, i to jest bardzo bolesne, leczenie długo potrwa. Przekazałem twoje pozdrowienia.

---

[89] Tom wierszy.

[90] Popą.

On też nie był w Indiach, bo Hasza była niezdrowa, miał już bilet, nie pojechał.

Ja czekam, czy nareszcie u nas zakończy się druga wojna światowa – niedoczekanie moje.[91]

Pozdrawiam

Piotr

107

Belgrad

Drogi Tadeuszu!

Donosiciel [mojego] listu, dziennikarz i literat Milo Gliorijević, chce zrobić z tobą wywiad dla naszego bardzo wpływowego pisma „NIN" („Tygodnik Informacyjny"). Możesz mu powiedzieć coś ciekawego o swej pracy i poglądach.

Ja żyję w kompletnej izolacji – astma robi swoje. Przez całą zimę nie mogłem opuszczać pokoju, a więc wiem o świecie tylko tyle, ile może wiedzieć człowiek zamknięty w domowym więzieniu.

Całe szczęście, mogę jeszcze pracować, a więc przekłady się ukazują jak dawniej.

Ale już można oczekiwać wiosnę, a więc będę mógł wychodzić na spacery, aż do Kalemegdanu[92], aż do Dunaju! Zobaczę słońce, drzewa, wodę, trawę, będę mógł oddychać na otwartym powietrzu. Pojęcia nie masz, jaka to będzie rozkosz! Będę podobnym do żywych ludzi!

Mam nadzieję, że u ciebie wszystko dobrze.

Ściskam cię serdecznie

Piotr

108

Belgrad, 26 grudnia 1990

Drogi Tadeuszu!

Przekazałem Twoje pozdrowienia Vaskowi i Haszy, jednak listownie, bo bałem się niepokoić go telefonem; nie umiałbym z nim rozmawiać.

Ponieważ ukazało się w „P o l i t y c e" jego nowe zdjęcie – z okazji jakiejś nagrody, jaką go uraczyli – przesyłam ci to. Sam ocenisz, to jest już ktoś inny,

---

[91] W tym okresie narasta napięcie między republikami. Nacjonalizmy eskalują, zwłaszcza podsycane w 1989 przez Slobodana Miloševicia w Serbii i w Kosowie.

[92] Poturecka twierdza w Belgradzie położona niedaleko od domu Vujičicia. Miejsce tradycyjnego odpoczynku mieszkańców miasta i turystów.

człowiek zdeformowany chorobą: twarz obrzękła, zdeformowana; aby nie pokazywał głowy już bez włosów, jest w kaszkiecie.

Mówią, że jednak dowcipkuje, iż włosy mu odrosną pod ziemią, bo nieboszczykom odrastają włosy i paznokcie. Pocieszająco, iż dowcipkuje, ale brzmi makabrycznie.

Masz na tej samej stronie wiadomości o występach teatru z miasteczka Użyce[93], z Twoją *Pułapką*. Poprosiłem Agencję Autorską, aby się zajęła sprawą honorarium z tego teatru dla Ciebie oraz mnie, bo zagrali to, nie zwracając się o zezwolenie; małym zespołom jednak łatwiej płacić już po premierze.[94]

Pan Rogatko z W[ydawnictwa] L[iterackiego] przesłał mi dwa tomy Twej prozy, a więc nie przesyłaj tego sam.

Ja oddałem wydawcy z Nowego Sadu przekład pierwszego tomu *Historii estetyki* Tatarkiewicza, pozostaje mi jeszcze tłumaczenie tomów drugiego i trzeciego.

Dużo pozdrowień

Piotr

109

Belgrad, 26 sierpnia 1991

Drogi Tadeuszu!

Twój wydawca przesłał mi *Płaskorzeźbę*. Ja to już przełożyłem. Pertraktuję z wydawcą z miasta Niš, aby to ogłosił w przyszłym roku, powtarzając graficznie wydanie z Wrocławia – Twoje rękopisy oraz grafiki Tchórzewskiego[95] wraz z fotografiami Autora.

Mam nadzieję, iż nasza wojna domowa nie popsuje nam tego wydania. W każdym razie, nie pozwól, by to u nas robił ktoś inny.

Dowiaduję się z „Twórczości", iż ukazała się monografia Drewnowskiego[96] o Tobie. Czy możesz poprosić wydawcy, by mi przesłał egzemplarz?

Ja na wojnę domową odpowiadam pracą. Kończę tłumaczenie drugiego tomu *Historii estetyki* Tatarkiewicza, pierwszy tom jest w druku. Ukaże się w Nowym Sadzie.

Pozdrawiam bardzo serdecznie

Piotr

---

[93] Užice.

[94] *Klopka* (*Pułapka*) premiera w 1990 w reżyserii Aleksandra Lukača odbyła się w Teatrze Narodowym w Titovo Užice na południu Serbii. Inscenizacja ta zamyka wystawianie sztuk Tadeusza Różewicza w Jugosławii. Rozpoczęła się wojna.

[95] Jerzy – malarz, grafik, poeta.

[96] Tadeusz.

110

Belgrad, 2 stycznia 1992

Drogi Tadeuszu!

Nasza wojna wszystkie dobre plany niszczy. Nie będąc pewnym możliwości ogłoszenia *Płaskorzeźby* w normalnym wydawnictwie, wydrukowałem ją w całości w kwartalniku „Pismo". Przypuszczam, iż numer już dotarł do Ciebie.

W październiku ja też byłem w szpitalu, miałem dosyć ciężką operację – ale teraz czuję się dobrze.[97] Dlatego z opóźnieniem napisałem o Twym jubileuszu, ogłosiłem to w „Dzienniku" wychodzącym w Nowym Sadzie, jedna koleżanka z ambasady w Belgradzie miała Ci to dostarczyć.

Nie jestem Napoleonem, jestem tylko tłumaczem i muszę zawsze mieć głowę zdolną do pracy. W zeszłym roku ukończyłem też tłumaczenie drugiego tomu *Historii estetyki* Tatarkiewicza, tom pierwszy przełożyłem przed naszą wojną.

A więc, do Jugosławii, takiej jaka była, już nie przyjedziesz. Normalni ludzie o tym nie mogli nawet głosować, po upadku komunizmu wszędzie kwitną nacjonalizmy. To wstrętne, ale tak jest.

Widzę, iż Polacy odkryli poetę T.R., iż obarczyli Cię nawet tytułem doktora.[98] Myślę s[k]ądinąd, iż lepiej się czułeś, gdy byłeś mniej lubianym.

Dużo pozdrowień

Piotr

111

Belgrad, 22 sierpnia 1992

Drogi Tadeuszu!

Dziękuję za kartkę. Chorowałeś, jest Ci lepiej, a więc żyjesz jeszcze. Nie daj się!

Ja w zeszłym roku też miałem ciężką operację, okazuje się jednak, iż była zrobiona w sam czas, bo teraz zdrowotnie jestem całkiem dobrze. Wszystko u nas jest zagównane, ta wojna domowa jest prawdziwym nieszczęściem, jeszcze zagranica wnosi swoją dolą niesprawiedliwego mieszania się do naszego domowego zła – ale chociaż z chorobą nie mam w razie kłopotów.

Kultura w tym wszystkim cierpi jako najsłabsza, książki się nie ukazują, czasopisma umierają, wydawnictwa wegetują – a więc jestem jak „bezrobotny

---

[97] Obaj Panowie nieomal w tym samym czasie przeszli ciężkie operacje.

[98] Honoris causa. Różewicz odebrał dziewięć razy zaszczytny tytuł doktora honoris causa z polskich uczelni.

Lucyfer". Niby coś jeszcze tłumaczę, piszę, z niepewnością, czy to się ukaże i czy mi zapłacą.

Co najgorzej, z Polski nic do mnie nie dociera. Wiem, jak trudno jest być pisarzem polskim, być jednak tłumaczem dzieł pisarzy polskich o wiele jest trudniej.

Czytałem w „Kulturze" paryskiej ankietę o pisarzach niedocenianych i przecenianych, gdzie dużo dobrych słów jest o Tobie. O Iwaszkiewiczu też.

Właściwie, gdy odejdzie Giedroyć, nikt już nie będzie wiedział, iż był tłumacz Piotr Vujičić.[99]

Dużo pozdrowień

Piotr

Prześlij mi adres Adama Czerniawskiego![100]

Biserka ma stypendium w Pradze czeskiej. Właśnie otrzymałem od niej kartkę.

[Od listu nr 83 zaczyna się korespondencja złożona przez Tadeusza Różewicza w Ossolineum, za udostępnienie której serdecznie Mistrzowi dziękuję.]

Јадвига Собчак

ТАДЕУШ РУЖЕВИЧ И ПЕТАР ВУЈИЧИЋ – ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ ПРИЈАТЕЉСТВА

Резиме

Садашњи текст је увод у студију која показује необичне, уметничке и пријатељске везе пољског песника Тадеуша Ружевича и његовог српског преводиоца Петра Вујичића.

Анализа и интерпретација вишегодишње преписке оба песника, с обзиром на то да је и Петар Вујичић био песник, открива интелектуалну и дубоко људску повезаност. Разматрања Ружевичевог стваралаштва, животних судбина оба адресата, па чак и политичке условљености садржана су у писмима, дописницама и поштанским картама, на којима је Пољак увек писао.

Садашња преписка потиче из рукописног архива Матице српске и приватног архива Т. Ружевича – депонованог у Народном заводу Осолињски и у његовој кући у Вроцлаву, као и у незаменљивој ризници памћења и знања преводитељке Бисерке Рајчић, српске преводитељке која је после Вујичића преузела преводилачко жезло у Србији.

---

[99] Okres choroby Tłumacza przypadł na trudne lata wojny. Brakowało leków i właściwej opieki paliatywnej. Petar po okresie poprawy zdrowia po operacji przeżył nawrót choroby i w 1993 roku umarł. Chorym opiekowała się z poświęceniem tłumaczka Bierka Rajčić. Poeta wspomagał finansowo chorego Przyjaciela.

[100] Poeta, prozaik, krytyk literacki, tłumacz polskich autorów na język angielski, w tym Różewicza – poezje i dramaty.

Споразум писац–преводилац предмет је честих истраживања историчара књижевности, с тим што их у овом случају не повезује само поезија већ и драмско стваралаштво писца Картотеке и њене инсценизације у југословенским и српским позориштима.

Кључне речи: Тадеуш Ружевич, Петар Вујичић, преводи, пријатељство, преписка, Матица српска у Новом Саду и Осолинеум у Вроцлаву.

Jadviga Sobčak

TADEUSZ RÓŻEWICZ AND PETAR VUJIČIĆ – A HISTORY OF A FRIENDSHIP

Summary

This paper is an introduction to the study that describes an unusual artistic and friendly relationship between the Polish poet Tadeusz Różewicz and his Serbian translator Petar Vujičić.

The analysis and interpretation of the many years of correspondence between the two poets (since Petar Vujičić was also a poet) reveals an intellectual and deep human connection. The analysis of Różewicz's opus, the destinies of both people, even the political circumstances of the time, are found in the letters and postcards which the Pole always used in correspondence.

The currently analyzed correspondence is located at the manuscript archive of the Matica srpska and another part of it comes from a private archive of T. Różewicz, which is deposited at the National Ossoliński Institute and his house in Wrocław. A further source is the irreplaceable wealth of memories and knowledge of the translator Biserka Rajčić, a Serbian translator who continued translating Różewicz's work in Serbia after Vujičić.

The agreement between the writer and the translator is a topic of many research studies of literary historians, except that in this case these two are not connected only by poetry but also by the drama opus of the writer of *Kartoteka* and her pageants in Yugoslav and Serbian theaters.

Key words: Tadeusz Różewicz, Petar Vujičić, translations, friendship, correspondence, Matica srpska in Novi Sad, Ossolineum in Wrocław.

UDC 792(497.113 Novi Sad)

ВЕСНА КРЧМАР
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
vesnakr@EUnet.rs

Трагом документа
АКАДЕМСКО ПОЗОРИШТЕ „ПРОМЕНА“ АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ НОВИ САД

(I део)

САЖЕТАК: У намери да се сачувају од заборава и осветле прве године рада Академског позоришта „Промена“ у Новом Саду (1978) настао је овај текст. Неутралан позоришни посматрач покушава на основу документа, после три и по деценије, да исприча причу о значајној појави надахнутог истраживачког рада на пољу позоришне уметности студената режије и глуме и њихових професора, најбољих зналаца позоришта, у првим годинама рада Академије уметности у Новом Саду. Посматрају се представе *Марио и мађионичар* Т. Мана и *Јуда Искариотски* Леонида Андрејева у режији Милана Белегишанина, *Лудак и опатица* Виткјевича, *Јелка код Иванових* Александра Введенског у режији Хариса Пашовића, *Столице* по тексту Е. Јонеска у режији Слободана Мојака. Ту су још представе *Светионик* Јуџина О'Нила у режији Милана Белегишанина и *Емигранти* С. Мрожека у режији Бранислава Свилокоса, настале у току лета 1978. и 1979.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Академско позориште „Промена“, амбијентално позориште, авангардни театар, Милан Белегишанин, Харис Пашовић, Слободан Мојак, Бранислав Свилокос, *Марио и мађионичар*, *Јуда Искариотски*, *Лудак и опатица*, *Јелка код Иванових.*

Стицајем професионалних околности дошла сам, у току пролећа, у ситуацију да посегнем за документацијом која је сачувана на Академији уметности и чини садржај два регистратора на којима читамо Академско позориште „Промена“. У почетку је постојала само нејасна потреба да се та „грађа“ учини читљивом за студенте који су с много знатижеље отворили велика врата Позоришта „Промена“. У последњој фази схватила сам да је најсврсисходније испричати аутентичну причу у којој ће главни наратор

бити са̂м документ, без обзира на то да ли је оличен у исечку из новина, критици, интервјуу или неком званичном допису.

Ако се препустимо хронолошком току те приче, кренућемо од обавештења да је Академско позориште „Промена“ основано 1978. у Новом Саду у жељи да то буде „ново поимање театра, нов став према сценској уметности“, да би у дијалогу са професионалним позориштима остварили нешто што би се именовало као „новосадски позоришни идентитет“ у најширем смислу. Кроз заједничку иницијативу студената и професора Академије уметности, кроз живу позоришну делатност, студенти истражују театар и уче о њему. Конституисано је на професионалној основи у којој је укључено тринаест редитеља и тридесет два глумца, који су уједињени само да живе и стварају на сцени. Али субвенција је изостала. Свесрдну помоћ имали су од професора, највећих зналаца театра, попут професора Боре Драшковића, Бранка Плеше, Михаља Вирага и других. Помагала су им и професионална позоришта у граду – Српско народно позориште уступањем простора Веселог театра „Бен Акиба“, а Новосадско позориште помогло им је у реквизитима, костимима и другим неопходним средствима.

Позориште „Промена“ је формирано као отворено, јер ту глуме и режирају и студенти других факултета, али и професионални глумци, међу којима се у првим годинама посебно уочава име Мирка Петковића, глумца Српског народног позоришта. Већина представа које су касније освајале фестивале и смотре биле су дорађене и проширене испитне представе студената режије и глуме.

Марио и мађионичар Томаса Мана у адаптацији и режији Милана Белегишанина, као премијерно извођење, обележава званично отварање Позоришта „Промена“ 18. марта 1979. Сачуван је и шапирографисани позив који је упутила Академија као позив за свечани почетак. Публика је у тој представи треће лице, лице присутно и активно у сусретању Мађионичара и Марија. Уколико је она активнија, утолико се представа мења. Представа је доживела бројна гостовања – на Малом позорју 1979, МЕС-у 1980, у Атељеу 212… Критика бележи да је *Марио и мађионичар* најснажнији литерарни текст фестивала, повратак савременог театра литератури.

Непосредан контакт са публиком остварен је и у представи *Јуда Искариотски* Леонида Андрејева, руског новелисте, претече европског експресионизма. Представа *Јуда Искариотски* је награђена Статуетом „Одјека“ која је уручена на другом фестивалу – Сусрет професионалних позоришта Војводине. Награду је уручио у име редакције Џевад Карахасан. Посебне хвале упућене су истраживачком позоришном поступку, а од глумаца је посебно похваљен Драгомир Пешић у улози Јуде.

Сусрећемо још две представе које су своја премијерна извођења везале за летње месеце 1978. и 1979. године. То је прво *Светионик* Јуџина О'Нила, који је режирао Милан Белегишанин у сарадњи са Културним центром „Соња Маринковић". Следе *Емиранти* Славомира Мрожека у режији Бранислава Свилокоса у организацији Културног центра омладине. Глумачка остварења – Миодраг Петровић и Радован Кнежевић. Било је то театарско узбуђење у току лета 1979. *Столице* по Јонескувом тексту је режирао Слободан Мојак, али је остао у оквирима авангардног театра.

Са Виткијевичевим делом *Лудак и опатица* пажњу југословенске позоришне јавности привлачи млад студент режије Харис Пашовић. Била је то његова испитна представа, рађена у трећем семестру 1982. године. Посебно истиче педагошки метод професора Боре Драшковића, који има „најбољи могући начин рада са студентима". Студенти имају апсолутну слободу у одабиру текста и истраживачком раду. Представа се одвија у психијатријској болници. Игра се у затвореном простору са јако мало гледалаца, са истанчаним осећањем атмосфере и психолошке интерпретације.

Јелка код Иванових Александра Введенског је следећи велики успех Хариса Пашовића, остварен у сарадњи са студентима треће године глуме у класи Бранка Плеше и друге године глуме у класи професора Радета Марковића. На фестивалу у Сарајеву – МЕС 1983, представа је добила награду као најуспешнији експеримент фестивала, али и Награду за најбољу представу Информативног програма. Била је и на Битефу, и фестивалима „Млади отворени театар" у Скопљу и „Гавелине вечери" у Загребу. Редитељ је настојао да сруши подвојеност сцене и публике, да пронађе јединствен однос гледалаца и глумаца, трагајући за мизансценским решењима која ће тај однос изразити. Гледалац бира свој угао посматрања. Само тридесет гледалаца да би се приближио број глумаца и гледалаца. Критика бележи да је Харис Пашовић открио потпуно непознатог писца и пружио доказе о снажној редитељској имагинацији, смислу за функционисање и симболичко организовање простора. Режија је јасна и логична до краја. Игра се између два огледала. Завршава се општим покољем, колективном смрћу, па посетиоци код Иванових морају у тишини напустити њихов дом.

Ваља се, сада, после уводних напомена, препустити основној причи документа. То је угао посматрача који трага за писаним одразом позоришног чина. Стваоци представа Позоришта „Промена" имају своју, вероватно сасвим другачију и, несумњиво, емотивнију причу. Условно се можемо задовољити овом која следи:

* * *

Основано Академско позориште „Промена“ студената драмског одсека Академије уметности у Новом Саду

Најзад, „Промена“

Тренутно, Нови Сад има најстарије и најмлађе позориште у земљи! Прво је добро познато и у Новом Саду и надалеко ван њега. Међутим, друго је тек пред могућношћу да постане познато. То друго позориште основали су, уз помоћ својих професора, студенти драмског одсека Академије уметности. Име му је „Промена“, дакле, сасвим јасан назив као и жеља његових чланова да у, овакву или онакву атмосферу Новог Сада укључе једно ново поимање театра, нов став према сценској уметности, који би у дијалогу са остварењима два професионална позоришта коначно формирао оно што би се могло назвати новосадски позоришни идентитет, у најширем смислу.

Позориште „Промена“ конституисано је на професионалној основи, мада материјалне прилике углавном не погодују ономе што обично називамо професионализмом. Позориште нема своју зграду, нема никаквих материјалних средстава, нити један свој костим, реквизите … Но, „Промена“ има оно што, на жалост недостаје већини професионалних позоришта – жељу и потребу тринаест редитеља и тридесет два глумца да заједничким снагама живе у уметности, на даскама које ако живот не значе – онда не значе баш ништа. Сем тога, позориште има свесрдну помоћ професора Академије уметности, међу којима су врсни познаваоци театра, као што су Боро Драшковић, Бранко Плеша, Михаљ Вираг и други. Вољним да помогну показали су се и новосадска позоришта. Српско народно позориште бесплатно уступа салу Веселог театра „Бен Акиба“ за потребе и играње представа. Новосадско позориште помаже реквизитима, костимима и другим неопходним средствима.

Репертоар „Промена“ нема строго формиране критеријуме који би одлучивали да ли ће неко дело бити уврштено у њега или не. Једини, али за то неприкосновен критеријум јесте да дело мора поседовати сценско-литерарне квалитете да би било извођено. До лета публика ће вероватно видети десет премијера. У плану су: Крлежина легенда *Адам и Ева*, Руцантеова *Мушица*, Сторијев *Дом*, Софоклова *Антигона*. Међу планираним представама су и две југословенске премијере – *Брисани пут* Милице Новковић и *Солитер* Весне Јанковић.

С обзиром на чињеницу да је новосадска Академија двојезична институција, и само позориште ће деловати двојезично. За ову сезону, која ће трајати током лета, и неће имати уобичајане летње паузе, биће спремљена и једна представа на мађарском језику, а извешће је студенти који глуму уче на том језику.

Важан податак јесте и отвореност овог позоришта. У „Промени“ могу да глуме и режирају и студенти других факултета, као и професионални глумци. Тај принцип се већ остварује у представама које се припремају.

Већина представа које смо побројали дорађене су и проширене испитне вежбе студената режије и глуме. После показивања испитне вежбе студенти настављају рад проверавајући га сугестијама наставних професора. У току самог приказивања, представе „Промена“ доживљаваће, ако је потребно, измене. После представа публика ће разговарати са глумцима и редитељем, тако да се успоставља онај најдрагоценији и најотворенији контакт између оних који стварају уметност и оних за које се она ствара.

Позориште „Промена“ свечано је отворено 18. марта, премијером дела Томаса Мана *Марио и мађионичар*, драматизација и режија Милана Белегишанина. Први који је пожелео срећу младом позоришту био је великан југословенског театра Мата Милошевић.

Б.[ранислав] Свилокос, *Глас омладине*, 6. IV 1979.

Прве наговештаје везане за Академско позориште „Промена“ ваља проналазити у две летње представе – *Светионик* и *Емиранти* 1978. и 1979. године. Међу исечцима из новина, наилазимо на податак да су студенти новосадске Позоришне академије основали своје позориште. На репертоару је *Светионик* Јуџина О’Нила.

Светионик у Новом Саду

Групица студената Академије уметности у Новом Саду латила се похвалног, али и озбиљног и одговорног посла. Наиме одлучили су да оформе позориште без игде ичега! То су млади ентузијасти, жељни рада и афирмације. То је отворена група глумаца, којој може свако да приђе, али да је из фаха. Значи прихватају се студенти, завршени студенти глуме и у изузетним случајевима, изразити таленти.

Њих петоро [пети је режисер Милан Белегишанин, студент књижевности], одлучили су да употпуне позоришни живот града, да приђу публици, тражећи нове просторе, текстове, средину. Тако су припремили први пројекат *Светионик* од Јуџина О’Нила у оквиру Културног центра омладине „Соња Маринковић“.

Премијера је лепо примљена од доиста бројне публике, углавном младих, оних који се ту свакодневно окупљају, који воле уметност.

[На фотографији су потписани: Миодраг Петровић, Лидија Стевановић, Радослав Миленковић и Предраг Тодоровић у *Светионику*]

Експрес политика, 31. VIII 1978.

Реч критике

Жмиркави „светионик“

[Група студената драмског одсека новосадске Академије уметности извела једночинку Јуџина О’Нила *Светионик*]

… Редитељ ове једночинке, која у оригиналу носи назив *Тамо иде је крст обележен*, је студент треће године режије, у класи професора Боре Драшковића, Милан Белегишанин. Његова поставка, која се углавном служи класичним клишеима и опробаним геговима, није успела да искористи вишеслојност и полисемантичност текста, који је, нузгред, већ осакаћен лошим преводом. Снови, илузије, крајња тачка људског сазнања, подсвесно – су теме које ретко кога остављају равнодушним, но у презентацији новосадских студената нису имале нарочито деловање на публику, која се услед лоше сценографске замисли гушила у испарењима бројних петролејки.

Од глумачких креација издваја се својом уверљивошћу Нат Радослава Миленковића, док је Доктор Миодрага Петровића коректан али незапамтљив. Лидија Стефановић као Сју била је на моменте препатетична, Предраг Тодоровић у улози Оца је то стално. Он је и ликом, услед лоше шминке, најнеуверљивији.

Али треба признати и проблем неподесног простора за извођење ове једночинке са којом су се извођачи сукобили у сали Трибине младих.

И.[ванка] Акин, *Дневник*, 31. VIII 1978.

* * *

Наилазимо и на податак о игрању представе *Емигранти* Славомира Мрожека у режији Бранислава Свилокоса.

Култура у подруму

У Новом Саду током дугог топлог лета играће се једна представа *Емигранти* Славомира Мрожека у организацији Културног центра омладине и студената. Редитељ – студент новосадске Академије уметности Бранислав Свилокос. Глумци – дипломирани академци Миодраг Петровић и Радован Кнежевић. Сцена – подрум, некадашњи клуб Веселог театра „Бен Акиба“ у Новом Саду.

Присуствујемо премијери. Но, није реч само о једном позоришном пројекту, сведоци смо театарском одушевљењу тројице младих људи који се не мире са устоличеном сезоном позоришном, већ и ван ње, ето и током лета, намеравају да становницима Новог Сада понуде нешто од позоришног доживљаја.

Намеравају, а успели су. Успешно тумачећи Мрожеково дело о емиграцији, редитељ, а и глумци, начели су, а и окончали, потресну причу

о боравку двојице младих људи у туђини. О носталгији, тако познатој у времену садашњем, када сећање на станицу одакле се, трбухом за крухом, пошло, оспорава чињеница да се и тамо, ван граница, одвија живот за који се може ухватити. Не одричући се могућности за хуморно сценско тумачење Мрожекове теме, редитељ Бранко Свилокос наложио је глумцима, а они су то са разумевањем прихватили, да емигрантску причу подрже снажним искрама хумора. Тако је ова добра представа протекла као позоришни чин који плени и упозорава. Осим тога, и разгаљује.

Слободан Божовић, *Новости*, 5. VI 1979.

* * *

Почетак рада

Обавештавамо вас да ће се у недељу 18. марта 1979. године у 19.30 сати у сали позоришта „Бен Акиба“ одржати прва представа Академског позоришта „Промена“ која ће деловати у оквиру ваншколског ангажовања студената и наставника Одсека драмских уметности Академије уметности у Новом Саду. На програму је *Марио и мађионичар* Томаса Мана у адаптацији и режији Милана Белегишанина, студента режије, а у извођењу студената са Групе за глуму Академије уметности. Надамо се да ћете бити заинтересовани за овај културни догађај.

С поздравом,
Академија уметности Нови Сад

* * *

„Промена“ је основана 1978. године на заједничку иницијативу студената и професора Академије с циљем да кроз живу позоришну делатност студенти истражују театар и уче о њему. Без манифеста и програма који би априори искључивали једно, а залагали се за друго, вођена једино програмом који је садржан у имену овог позоришта „Промена“ је почела живети и живи данас позоришним животом чија су основна начела истинитост, страственост и делотворност. Све форме, начини, методи, путеви су могући и исправни ако сами собом доказују своју сврху. Овакво позориште доказало је своју исправност и доказује је свакодневно у пракси „Промене“. Студенти глуме и режије којим су се временом прикључили и професионалци и аматери, одиграли су досад значајан репертоар и задобили своју публику. У просторијама Академије уметности у Новом Саду играни су Есхил, Софокло, Руцанте, Стриндберг, Чашуле, Крлежа, Мрожек, Јонеско, Бекет… Ширу афирмацију „Промена“ је стекла представама *Марио и мађионичар* Томаса Мана, *Јуда Искариотски* Леонида Андрејева, *Столице* Јонескоа, *Лудак и опатица* Виткијевича. Поводом представа *Јуда Искариотски* и *Лудак и опатица* пољске критичарке E. Wysinska и Д. Ћирлић пишу: „… Када би све школске представе биле на таквом нивоу добро би се могло прорећи

о будућности позоришта у Југославији…“, а Јан Кот о *Лудаку и опатици*, између осталог каже „… ова представа ми се изузетно допала. Била је веома добро играна и веома добро замишљена, ваљда због тога што је играна једноставно као што је Виткијевич и написао … њоме се није тражила, као што се то у Пољској каже, рупа у целом …“

* * *

Марио и мађионичар

Театар с једном представом

(Са Миланом Белегишанином и Радославом Миленковићем, студентима новосадске Академије уметности)

Публика је у овом комаду треће лице, лице присутно и активно у сусретању мађионичара Ћиполе и Марија – допуњују се у објашњењима Белегишанин и Миленковић. – Уколико је она активнија, утолико се и представа мења, добија на темпу. Дакако искуства која смо на ранијим извођењима стекли, ослушкујући публику, уграђивали смо у представу, тако да је она стално расла. … *Марио и мађионичар* је наставио да живи после завршеног испита.

… После Сарајева Новосађани су позвани да учествују на сусретима у Нансију у мају, и идуће године у фебруару у Новој Горици. Представа бар до тог времена треба да се одржи поготово што је, како кажу новосадски академци, ово у Сарајеву било прво признање новосадској Академији и њеном раду.

Н.[евена] Симин, *Дневник*, 17. V 1980.

Реч критике

Гостовање Академског позоришта „Промена“ Нови Сад 1. и 2. марта

Представа *Марио и мађионичар* изведена је на Малом позорју 1979, на Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву 1980, а гостовала је и у београдском Атељеу 212. Млади редатељ Милан Белегишанин адаптирао је истоимену новелу Томаса Мана, повјеривши улогу опсјенара Ћиполе глумцу Радославу Миленковићу, а улогу Марија Драгомиру Пешићу, студенту треће године. Уз ову двојицу судјелују и скупине студената глуме измјешаних са публиком у дворани којима је задаћа изазвати забуну у гледатеља, а то им редовито и полази за руком. Манова новела обично се тумачи као најава доласка фашизма на власт, па се власт Ћиполе поистовјећује са Мусолинијем, а Маријо да симболизира народ. Ман је могуће и био видовит те давне 1930. године, али његова новела даде се читати као застрашујуће

упозорење за сваку врсту манипулације са човјеком. Иронични др Хергешић записао је за њу да „представља школски примјер како политика може наудити туризму“! Обојица младих глумаца својом су игром досегла високу разину стваралачког умијећа, а Радослав Миленковић као Ћипола задивио ме је дубином глумачке особности. То је зацијело глумац великих могућности.

Јуда Искариотски, друга представа Академског позоришта „Промена“, темељи се на тексту руског новелиста и драматичара Леонида Андрејева, претече еуропског драмског експресионизма. Лик издајника Јуде из Кариота тема је с варијацијама која се свјетском књижевношћу провлачи сусљедно од Библије све до Борхесове бриљантне новеле. Адаптатор и редатељ Милан Белегишанин театрализирао ју је са скупином младих глумаца на траговима већ помало посусталог тзв. „физичког казалишта“, с натрухама ритуала и наглашене симболике. Представа је то жустрих покрета, јаких звукова и мукле тишине у којој тијело глумца равноправно испуња простор с ријечју. На разини идеје заокупљена је синдромом борбе за власт и дакако издајом, сводећи је на једноставне обрасце и остављајући слободан простор скупној глумачкој игри. Премда ми се чини да представа истражује већ поприлично потрошене казалишне ресурсе, ипак јој се не може одрећи изазовност и допадљивост низа домишљених призора. Стога је и с правом одабрана за овогодишњи програм Фестивала малих и експерименталних сцена у Сарајеву. Захваљујући овоме гостовању, пружена је прилика загребачкој публици да упозна рад наставника и студената новосадске Академије. Рад који је свакако брижљив, истраживачки и вриједан поштовања.

Игор Мрдуљаш
Радио Загреб, Први програм, Емисија *Говоримо о казалишту*,
10. III 1981. u 16 h

Мађионичари речи

У поноћном програму, који није у званичној конкуренцији, веома је била запажена представа новодаских студената глуме. Они су, играјући комад *Марио и мађионичар* имали и режиране оцене из публике. Наиме, млади глумци су се измешали са посетиоцима па су са својих седишта у партеру „протестовали“ против комада и „ометали“ представу. Играли су то тако уверљиво да се чак и директор фестивала Лука Павловић, „упецао“ на ту њихову цаку. Плашећи се таквог понашања „необузданих“ гледалаца, директор је устао са свог места, почео да се свађа и да прети најбучнијим глумцима како ће га избацити из сале! А на оваквом фестивалу, ето, све је могуће, чак и да директор због добре игре глумаца не препозна експеримент.

Милан Митић, *Вечерње новости*

XXI фестивал малих и експерименталних сцена Југославије у Сарајеву

Театрализација позоришног чина

По концепцији представа *Марио и мађионичар* Т. Мана студената Новосадске академије уметности – Академско позориште Промена, режија и драматизација Милан Белегишанин, има додирних тачака за *Забављачима*, највише у формално-тематском смислу. Због тога она заврређује да буде анализирана иако припада пратећем програму.

За разлику од *Забављача* где је комуникација са гледалиштем на нивоу „примитивног“ обраћања публици која реагира искључиво смијехом, у *Марију* се инсистира на непосредном контакту, јер се глумци налазе у гледалишту а не на сцени. Почетна намјера стваралаца представе је да гледаоце што више изазову скривени глумци који звижде, добацују и љуте се због њеног тобожњег закашњења. Колико је овај „атак“ на гледаоце успио свједочи примјер двојице гледалаца (међу којима је и сам директор фестивала) који су изнервирани желели да удаље најбучнијег „гледаоца“ и да спријече Мађионичара (Радослава Миленковића) у намјери да погоди збир бројева који су изговарали прави и лажни гледаоци.

Замишљена оштроумно, врло конкретно и с извјесним ризиком, представа *Марио и мађионичар* за фестивал, па и шире, представља солидан примјер истраживања основних могућности театра као колективног чина и односа глумац – гледалац, гледалац – глумац.

Марко Ковачевић, *Борба*, 1980.

Округли сто

Театар о театру

… О представи новосадских студената, уз изречене похвале, констатовано је да је то врло важна представа која се десила на МЕС-у, без обзира на то да ли је у конкуренцији или не. По ријечима једног од дискутаната, Манов *Марио и мађионичар*, уједно је и најснажнији литерарни текст овогодишњег фестивала. Он је повратак савременог театра литератури, али и доказ да искуства која су донијела трагања авангарде, нису отишле узалуд.

Ове двије представе, [*Забављачи* и *Марио*…], закључено је, иако су различите и по теми коју третирају а и по редитељском поступку, добро је што су изведене у истом дану и на истом простору.

Д. Перван, *Ослобођење*, 1980.

Глумачки уздах и исплажен језик

Ако је та представа одјекнула као лирски уздах за истинским казалиштем [*Комедијаши*], чин одбране од анонимне силе што се поставља

између глумца и публике, представе која је за њом услиједила исте вечери на истој позорници била је агресија и изазов, језик исплажен гледалишту. Приказали су је студенти глуме из Новог Сада, чланови Академског позоришта „Промена“ у режији студента Милана Белегишанина (из класе Боре Драшковића) и успјели нешто што се након безброј сличних покушаја чини немогућим – шокирати тако да је директор фестивала Лука Павловић чак особно ушао у игру смирујући (глумљени) неред у гледалишту. Живот и сцена тако су се испремијешали у том успјелом трику на начин хепенинга, да представа према новели *Марио и мађионичар* Томаса Мана једноставно није могла надрасти властити почетни ефекат и докраја остварити свој драмски циљ. Но у доминантној улози Мађионичара и његове главне жртве (тискани програм, нажалост, не садржи њихова имена) наступили су глумци такве изражајне снаге и фасцинантне особности да их неће бити лако заборавити, док је осталих двадесетак дјеловало епизодама из гледалишта. Ухвативши се у коштац с једним казалишним обликом на измаку, театром физичке експресије и шока, новосадски су студенти показали неочекивану самосталност и способност најживље комуникације.

М.[арија] Гргичевић, *Вечерњи лист*, 1980.

* * *

Леонид Андрејев *Јуда Искариотски*

(*дипломска представа Милана Белегишанина, студента IV године режије у класи професора Боре Драшковића и стручног сарадника Радослава Лазића*)

Играју: Драгомир Пешић (*Јуда*), Мирко Петковић (*Исус*, *Ана*), Лидија Стевановић (*Марија*), Радослав Миленковић (*Јован*), Радоје Чупић (*Петар*), Михајло Плескоњић (*Тома*), Тихомир Станић (*Матеј*)

Адаптација и режија Милан Белегишанин

Премијера у врту Академије уметности (Ђуре Јакшића 7) у Новом Саду 21. VIII 1980. у 20 сати.

* * *

Реч критике

Јуда Искариотски

У позне ноћне сате Академско позориште „Промена“ у врту Академије уметности, играло је *Јуду Искариотског* у надахнутој драматизацији и режији Милана Белегишанина и зачаравајућој игри групе студената Академије и Мирка Петковића, глумца СНП. *Јуда Искариотски*, уз откуцавање сата са торња цркве и неочекивано завијање паса зазвучало је политички ангажовано, јер нуди решење… жртву да би се постигао узвишени циљ. (О неофицијелној театарској активности у Новом Саду ваља посебно говорити.) Врт Академије је по осамнаести пут био пун, сат са торња одбија минуте, дубоки руски

хорови (музика из 16–18. века) изазивају језу код гледалаца, а Распети Христ лебди у простору изнад зеленила… Горе у трећем висинском нивоу представе Јуда се веша. Чини се да делатност театра „Промена“ враћа веру у могућности театра и у овом времену конзумирања јефтиних разбибрига… *Јуду* без улазница гледа онолико гледалаца (углавном младих) колико може да поседа на стотинак столица и стоји око њих… Врт је пун иако избија поноћ… Изгледа да није важно место и време… важна је права ствар.

Око, Загреб, 23. VI – 2. VII 1981.

22. фестивал малих и експерименталних сцена Југославије

Синтеза различитих праваца

/Свака представа ове смотре – поетика за себе/

Класична драматургија и искуства авангарде

Најизраженија тенденција на овогодишњем МЕС-у била је већ споменута тежња за спајањем класичне драматургије са искуствима авангарде педесетих година, а најуспешније се остварила у представама Камерног театра ’55 из Сарајева *Лијепа Вида* (редатеља Слободана Унковског, по тексту Рудија Шелига). *Злочин и казна* Турске драме Театра народности из Скопља (редатеља Бранка Ставрева, по Батијевој драматизацији романа Достојевскога) и, више од свих, у представи *Јуда Искариотски* Академског позоришта „Промена“ (редатеља Милана Белегишанина који је драматизовао приповијетку Леонида Андрејева), због чега ће се на њезину примјеру илустрирати ова тенденција. *Јуда Искариотски* се, за разлику од већине представа у периоду „авангарде педесетих година (поготово онога тока авангарде који је илустриран Јонеском, дакле тока који је „самоосвјешћење медија“), није одрекао елемената традиционалне драматургије као што су заплет, психолошки и значењски дефинирани ликови, радња и јасно дефинирана „идеја представе“, а истовремено се наставља на традицију авангарде тиме што потенцира условности умјетничког система, користећи се њима као средствима говорења, извлачи у први план политичку идеју представе (чиме се повезује са оном струјом авангарде која је од умјетности тражила да буде у средишту свога комуникацијског система, да буде „живот сам“) и оставља систем представе довољно отвореним да се у њега логично инкорпорира сваки могући „инцидент“ који се може појавити у току извођења представе (о чему довољно говори „инцидент“ који се догодио при извођењу представе у Сарајеву – када је Радослав Миленковић, као тумач лика Јована Еванђелисте, премазао крвљу из ненамјерне посјекотине на руци, лице Драгомира Пешића – Јуде).

Џевад Карахасан, *Политика*, 10. април 1981, 13.

Потресно свједочанство људске патње

Много више дражи и почетног узбуђења својственог МЕС-у донијела је представа *Јуда Искариотски* Академског позоришта „Промена“, које нам је открило још један нови сарајевски, позоришни простор, двориште рестаурираног Морића-хана, али само на први поглед. У тренутку кад чланови новосадског позоришта ступе на хладну бијелу калдрму некадашњег хана, боси и голи до појаса, обучени само у традиционално-неконвеционалне фармерке, попут неких наших ливинговаца, осјетимо драж нечег новог, неиспитаног и самосвојног и неминовно се сјетимо њихове инвентивне и оригиналне представе *Марио и мађионичар*, која је на прошлогодишњем МЕС-у освједочила постојање овог аутентичног позоришног експеримента. Али, све што се даље одвија, занимљиво је претежно на плану форме и разигравања једног експресивног простора, упркос смишљеној Белегишаниновој адаптацији и сигурним редитељским рјешењима. Маштовита инсценација библијске приче о Исусу, апостолима и посљедњој вечери, сагледана из угла издајника Јуде, није довела до жељеног ефекта у цјелини и поред тога што су чланови овог позоришта демонстрирали напредак и већи степен зрелости у друштву. Драгомир Пешић (Јуда), Мирко Петковић, Лидија Стевановић, Радослав Миленковић, Радоје Чупић, Михајло Плескоњић и Тихомир Станић играли су своје улоге здушно и предано, нарочито у сегментима физичког театра, иако су били осуђени на непријемчивост која се увијек у позоришту појављује кад глумци тумаче идеје и филозофију ликова.

Давор Корић

Привлачности и разноликости

Похвале *Јуди Искариотском* у извођењу Академског позоришта „Промена“ из Новог Сада

Јуда Искариотски Академског позоришта „Промена“ Академије уметности из Новог Сада је добра и необична представа, експеримент у правом смислу. Талентовани и изузетно модерног сензибилитета редитељ из Сарајева Жељко Хајндл каже: „За мене је ово један од најбољих прилога овогодишњем фестивалу.“

Водитељ округлог стола Миро Јанчић је такође напоменуо да позориште „Промена“ доноси нове позоришне идеје и да је то колектив млад и уметнички озбиљан.

Нада Салом

Без узбуђења

Средишњи дио Фестивала малих и експерименталних сцена припао је углавном представама које би свако казалиште врло радо видјело у својој репертоарној понуди, прије свега због солидних и уиграних глумачких

екипа, али овом Фестивалу припадају више по својим коморним сценским датостима, него по истраживачкој страсти.

Изузетак од тога је била представа *Јуда Искариотски*, коју је по новели Леонида Андрејева адаптирао и режирао Милан Белегишанин, а извело Академско позориште „Промена“ из Новог Сада, и о којој смо писали приликом њеног недавног гостовања у Загребу. У Сарајеву су млади новосадски казалишни ствараоци пронашли изврстан простор за своју представу, двориште Морића-хана, играли су је, дакле, на отвореном, привукли велик број гледалаца, али нису водили рачуна само о једном – о буци и пјесми из оближњег ресторана, која је, унаточ њиховој чврстој самодисциплини, ипак деконцентрирала и њих и публику.

Далибор Форетић, *Вјесник*, 3. IV 1981.

Снага промјена

Гостујући двије вечери узастопце с двије своје представе пред пуном гимнастичком двораном СКУЦ-а, Академско позориште „Промена“, састављено од студената глуме и режије из Новог Сада показало је очигледан напредак у свом дјеловању.

Знатно успјелија од прошле године на Фестивалу малих сцена у Сарајеву запажене представе *Марио и мађионичар* Thomasa Manna била је на том гостовању нова представа истог редитеља Милана Белегишанина, који је адаптирао прозу *Јуда Искариотски* Леонида Андрејева и с изврсним Драгомиром Пешићем у насловној улози развио снажан драмски приказ голготског догађаја као својеврсног протомодела сваке револуције. Иако „Промена“ његује „театар окрутности“ који се злоупотребом у новије вријеме исцрпио, млади редатељ и глумци том методом постижу драмски учинак изванредне снаге и напетости.

М.[арија] Гргичевић, *Вечерњи лист*, 9. III 1981.

Потребна свежа крв

Овог пролећа један двадесетогодишњак имао је уморан изглед и био тмурног духа. Фестивал малих и експерименталних сцена Југославије, у својој трећој деценији, ове године провлачио се кроз иглене уши, без много позоришног узбуђења и једва издржао критике. Можда је најзначајније на протеклом Фестивалу што се показало да је стасала нова генерација гледалаца и критичара која је гласно изразила своју побуну против устаљених, незадовољавајућих форми и садржаја и нова генерација стваралаца, која је, на жалост, ту побуну изразила нешто тише. Али редом.

МЕС је почео *Сумраком*. […]

Ипак, није ђаво много црн…

Узбуђење на Фестивалу донела је представа *Јуда Искариотски* Академског театра „Промена“ из Новог Сада. Ова представа другачија у позоришном поступку од представе *Неко је убио пјесму*, али слична њој по смелом истраживачком духу и вери у театар која из ње зрачи жешће и јаркије него у осталим виђеним представама, једина на овом МЕС-у играна ван знаних позоришних простора у Сарајеву. Авлија оријенталне грађевине, Морића хана, била је те фестивалске вечери Јудеја из Андрејевљеве приповетке, сјајног литерарног дјела којег је Милан Белегишанин, драматург и редитељ осмишљено и маштовито преточио у позориште. Иако је нови простор помало „разблажио“ представу у односу на њене изведбе у матичном простору – врту Академије уметности у Новом Саду, чврста редитељска концепција, стожер представе глумац Драгомир Пешић у лику Јуде и сви остали, врло добри глумци, учинили су да снага представе продре у фестивалску публику

[…] Добро је што се на МЕС-у гласно чуо глас младости, публике, критике и стваралаца. Добро, јер и Фестивалу и нашем позоришту репрезентованом на овом МЕС-у потребна је млада крв.

Харис Пашовић, *Глас омладине*, 20. IV 1981.

* * *

Уручена Статуета „Одјека“

Статуету „Заједништво“, рад академског кипара Љупка Антуновића, коју редакција *Одјека* додјељује као награду за умјетнички догађај на Фестивалу малих и експерименталних сцена Југославије, ове године је, као што је раније објављено, добило Академско позориште „Промена“ из Новог Сада, поводом представе *Јуда Искариотски* Милана Белегишанина (по приповијести Леонида Андрејева) за „успјешну синтезу средстава и искустава различитих театарских традиција“, како је речено у образложењу „Одјековог“ жирија.

Уручење награде, коју су прије новосадских академаца добили Мирослав Крлежа, група „Поздрави“ под руководством Ивице Бобан, Покрајинско народно позориште из Приштине, Драмски театар из Скопља и Драма Словенског народног гледалишча из Љубљане, обављено је 16. маја, након извођења представе *Јуда Искариотски* коју је Академско позориште „Промена“ извело као гостујући театар у оквиру Сусрета војвођанских позоришта. Награду је у име Академског позоришта „Промена“ примио Милан Белегишанин, редатељ представе *Јуда Искариотски* и асистент на Драмском одсеку Академије уметности, у присуству великог броја културних и јавних радника Новог Сада. Поред редитеља Белегишанина, на награди се захвалио, честитајући свим студентима, декан Академије уметности у Новом Саду, професор Бошко Ковачек.

Награду је уручио у име редакције „Одјека“ Џевад Карахасан.

Одјек, бр, 11, 1981.

* * *

Лудак и опатица

Пут до једноставности

/Са Харисом Пашовићем о његовој представи *Лудак и опатица* коју ће сутра гледати главни селектор Фестивала малих и експерименталних сцена у Сарајеву Сеад Фетахагић/

Сутра ће главни селектор Фестивала малих и експерименталних сцена у Сарајеву Сеад Фетахагић имати у Новом Саду збиља напоран дан: за једно поподне треба да одгледа три представе предложене за фестивал – Булгаковљевог *Мајстора и Маргариту* у режији Милана Белегишанина, *Лудака и опатицу* Виткијевича у режији Хариса Пашовича и Руцантеову *Мушицу* у режији Петра Зеца.

Све су то представе младих редитеља, а Харис Пашовић, најмлађи међу њима, тек је студент друге године новосадске Академије уметности. *Лудак и опатица* је његова испитна представа на трећем семестру, па је – објективно – велики успех постигла самим тим што је једна од четири представе коју је војвођански селектор предложио за сарајевски фестивал.

Виткијевич данас и овде

– Ништа се страшно неће догодити ако наша представа не прође најужи круг селекције – каже Харис Пашовић. – Ово је свима нама већ довољно признање, а нескромно би било очекивати да у Југославији нема петнаест представа бољих од *Лудака и опатице*. Ако, ипак, прође, биће то радост за све нас, јер и представа коју ја потписујем као редитељ јесте заједничко дело свих оних који у њој на било који начин учествују.

Има нешто о методу рада Боре Драшковића, професора режије на новосадској Академији уметности, што одушевљава његове студенте и што их чини просто опчињеним личношћу свог старијег колеге. Харис Пашовић у томе није изузетак.

– Боро Драшковић је, мислим, одабрао најбољи могући начин рада са студентима. У избору текста за испитне представе и у току рада на представама имамо потпуну слободу. Ја сам тако предложио *Лудака и опатицу*, потом смо сви о том тексту разговарали, покушао сам да одбраним свој избор и – успео. Моја експликација заснивала се на томе да докажем актуелност Виткијевичевог текста, оправданост његовог играња овде и данас. Много сам тим поводом прочитао о њему, његовој естетици, његовом животу и мислим да по основној идеји – сукоб појединца и друштва, најуопштеније речено – *Лудак и опатица* треба да интересују данашњег позоришног гледаоца. Будући да се представа дешава у ћелији душевне болнице и будући да је она, по својој конотацији, и нека врста расправе о сукобу психијатријских школа, прочитао сам и многе психијатријске студије, од Јасперса до Ленга, а залазио сам и у душевне болнице.

Представа која се воли

У овој представи Хариса Пашовића, која се игра под фирмом академског театра „Промена“, улоге играју углавном професионални глумци. И уопште, све је у њој професионално, како каже млади редитељ, сем плаћања. Нико за оно што у *Лудаку и опатици* ради није примио ни динара. А свака од четири представе, колико их је до сада било пред публиком, одржала се тако да је неко донео од куће храну која се једе на сцени и што је Харис од своје газдарице доносио потребну реквизиту.

– Сви то радимо зато што волимо, а не зато што морамо и мислим да је то и за представу веома добро. Глумци, ионако презапослени, заиста нису морали да пристану на све ово, али, ето, јесу. Дошли су да ми помогну да урадим своју испитну представу и збиља су ми много помогли. Мислим да сам добио веома добру поделу, чак најбољу која се у Новом Саду могла добити за задатке у овој представи.

Улоге у *Лудаку и опатици* играју: Мирко Петковић, Верица Милошевић, Владислав Каћански, Александра Плескоњић, Владета Попов и аматери Драган Чомић, Радивоје Спасојевић и Душко Половина. Костимограф је Јасна Петровић. Харис нарочито истиче помоћ коју је имао у Софији Узелац, глумици из Пољске која је овде на специјализацији и која му је, у својству консултанта, много помогла у компликованом путу до једноставне представе.

Д.[аринка] Николић, *Дневник*, 9. фебруар 1982.

* * *

Реч критике

Лудак и опатица

Из емисије Радиоскоп Радио Београда, јуни 1982.

Јан Кот: Ова представа ми се изузетно допала. Била је веома добро играна и веома добро замишљена, ваљда због тога што је играна једноставно као што је Виткјевич и написао. Била је веома забавна, еротска и иронична, а истовремено њоме се није тражила, као што се у Пољској каже: рупа у целом, тј. нека псеудофилозофија. Виткацијев поднаслов „Нема зла које не би на горе изашло“ је у ствари, измењена пословица која каже да нема зла које не би на добро изашло. Може се рећи да је то један шекспировски наслов и истовремено једна велика иронија јер, у извесном смислу, комад не завршава неким општим пандемонијумом. У смислу наивног схватања интриге комад се завршава добро, упркос томе што бисмо за брак могли рећи да је нешто најгоре.

Дијалог, пољски театарски часопис бр. 5, 1982.

Двоглас из Новог Сада: Елжбијета Вишинска (Wysinska) и Дорота Ћирлић

/Извештај са 27. ЈПИ/

За време Фестивала имали смо могућност да видимо и представе студената Академије уметности. Између осталих изведене су *Јуда Искариотски* према приповеци Л. Андрејева и *Лудак и опатица* Виткјевича. За прву од ових представа прилагођено је двориште Академије које лежи између два крила зграде Академије и високих зидова у сенци цркве. Глумачке вежбе су биле у великој мери засниване на телесној експресији. Јуду је изванредно играо ситан момак ружног лица са унутрашњом напетошћу и невероватним ангажовањем, невероватни моменти: борба и стављење омче на врат на прозору највишег спрата.

Лудак и опатица, представа за јако мали број гледалаца, у затвореном простору. Изненадила је непогрешивим осећањем атмосфере и тананошћу психолошке интерпретације. Вођена једноставно од студената из класе професора Боре Драшковића, представа је из Виткација ослободила, без икаквих напора, аутентичну еротску напетост и различите нијансе хумора. Кад би све школске етиде биле на таквом нивоу добро би се могло прорећи о будућности позоришта у Југославији.

(одломак)

Превела Зофиа Узелац

Похвала искушењу

Академски театар „Промена“ из Новог Сада већ неколико година радује љубитеље храбрих позоришних експеримената својим занимљивим представама. У њима су виђени и несвакидашњи домети – више режије него глуме, и много искушења и грешке, што је потпуно у складу са тежином задатака које је млада екипа (студенти режије и глуме, као и професионалци у потрази за свежином коју другде не налазе) себи постављали. Моја је намера (и радо прихваћен задатак) да говорим о најновијем искушењу овог младог театра – представи *Лудак и опатица* Станислава Виткјевича – Виткација, у режији Хариса Пашовића, студента друге године режије у класи професора Бора Драшковића на Новосадској академији.

[…] Девето извођење представе и разговор с публиком који је затим одржан моћи ће се чути и као радио-драма у режији Александра Давића (такође студента друге године режије) у једном од за то предвиђених термина на Радио-Новом Саду. Разговор је био изузетно интересантан, чему је највише допринео надахнут суд професора пољског језика и књижевности доц. Др Леха Пажђерског који се није устручавао да каже како се и у Пољској Виткијевич не би овако храбро и лако, а с успехом интерпретирао. Похвалио је и бригу за многе ситнице које су иначе могле резултирати у, за познаваоца неопростиве, омашке: правилно изговарање појединих имена умесна употреба карактеристичних деминутива итд. За успех на овом „мање видљивом“

плану режисер је у првом реду захвалан пољској глумици Зофији Узелац за њену несебичну помоћ.

Покушајте да дочитате и шта ће режисер рећи о комаду и о глумцима: „Виткијевич је за живота слабо игран, сада се игра и слави много више. Мене фасцинира као свестрана личност – сликар, филозоф, писац. Антиципирао је многе ствари које се сада обистињују у позоришту и у животу. У овој драми он на својствен – бизаран начин, залажући се за уметничку и сваку другу слободу, осуђујући све врсте спутавања индивидуалне од друштва – строја које сваког побуњеника претвара у свој точкић, изриче ставове блиске погледима антипсихијатријског покрета који је актуелан тек последње две деценије (а драма је написана 1923). У позоришном смислу Виткјевич је претеча театра апсурда (насталог педесетих година). Његова нежно-убиствена оштрина, интелигенција – то је оно што нас је све њему привукло.

Мој рад са глумцима је однос узајамног поверења. То су људи различитих година, различитог искуства: професионалци и аматери. Срећа је дружити се и радити с њима.“

Ана Девић, *Глас омладине*, 13. IV 1982.

* * *

Сшолице

Сшолице Слободана Мојака (по Јонесковом тексту) би се веома корисно могле успоредити са представом *Јуда Искариошски* истог театра (Академског позоришта „Промена“), као представа потпуно супротна по „доживљају казалишта“, средствима којима је реализирана и „говору“ који нуди. Мојак је, наиме, остао у оквирима онога „авангардног тока“ (авангарде педесетих година) који до крајности доводи условност умјетничког знака и затвореност у себе система умјетничког дјела (тако да роман, у тој „авангардној струји“ постаје строј за самопроизводњу глумачких гестова, како би се могла направити „казалишна парафраза“ Ricarduove дефиниције романа), веома успјешно се користећи његовим средствима и могућностима. О томе довољно говори чињеница да је старцима „одузео лица“ веома наглашеним маскама, простор освијетлио обојеним („иреалним“) свјетлом, од глумаца тражио да играју крајње успореним и стилизованим гестом, успоре говор и одузму му синтаксичку и граматичку „коректност“ … Тако је остварена изванредно досљедна представа, „чиста“ у својој симболистичкој опредијељености јер су глумци успјешно остварили своје задатке (поготово незаобилазни Мирко Петковић који игра у све три представе о којима се овдје говори), а редитељ нигдје није нарушио „чистоту“ и досљедност своје концепције: али представа која остаје у оквирима споменутог тока „авангарде педесетих година“, дакле представа која, попут Ricarduovog романа, остаје „строј за само-производњу глумачких поступака“.

Џевад Карахасан, *Одјек*, април 1981, 11.

* * *

Јелка код Иванових

Позорје младих, 28. ЈПИ 1983.
Јелка код Иванових

Режија Харис Пашовић

Класа редовног професора Боре Драшковића

Лица: Александар Алач (*Пећа Перов, једногодишњи дечак*), Бојан Будимац (*Волођа Комаров, 25-годишњи дечак*), Александра Плескоњић (*Соња Острова, 32-годишња девојчица*), Љиљана Јакшић (*Миша Пестрова, 76-годишња девојчица*), Весна Ждрња (*Дуња Шустрова, 82-годишња девојчица*), Ненад Вујановић (*Пузирјов отац*), Каталин Ладик (*Пузирјова мајка*), Гордана Ђурђевић (*Пас Вера*), Марија Опсеница (*Дадиља*), Владислав Каћански (*Дрвосеча Фјодор*), Тијана Максимовић (*Служавка Варја*), Предраг Момчиловић (*Полицајац, полицијски пристав, поп, доктор, судац*), Лидија Стевановић (*Полицајац, редарка, болничарка, тужилац*), Бане Петрић, Миша Илић (*Полицајци, болничари*), Радивоје Спасојевић, Биљана Ловре, Миша Гајић, Никола Ивошевић, Ирена Степић, Драгиња Вогањац, Татјана Станивуковић (*Кувари, слуге, учитељи латинског и грчког језика*), Харис Пашовић (*Слуга, Стјепан Николаев*).

Јелка код Иванових

Ансамбл *Јелке код Иванових* сачињавају студенти III године у класи професора Бранка Плеше и II године у класи проф. Рада Марковића, професионални глумци и вишегодишњи пријатељи *Промене* којима позориште није професионална делатност. Редитељ Харис Пашовић, студент IV године режије за позориште, филм, радио и телевизију у класи проф. Бора Драшковића. Режирао је представу *Лудак и опатица* или нема зла које не би горе изашло Станислава Игнација Виткјевича. Са глумцима из класе проф. Плеше учествовао је у раду Салашког позоришта, другог Академског позоришта новосадске Академије уметности, режијом Ајде село да селимо према народним мотивима. Салашко позориште је путујући театар који своје представе на српскохрватсклом и мађарском језику игра лети у селима Војводине. Представа *Јелка код Иванових* је на Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву 1983. добила Награду за најуспешнији експеримент Фестивала и Награду за најбољу представу информативног програма. Представа је учесница БИТЕФ-а 17, Фестивала *Млад отворен театар* у Скопљу и *Гавелиних вечери* у Загребу.

Редитељ Харис Пашовић:

Гледалац у позоришту нема довољно (доброг) мјеста. Приликом подјеле улога њему се, недопустиво често додијељује она стереотипна

– улога господина из партера. Присиљен на улогу која му много пута не одговара, он сједи у својој фотељи – окову традиције, дријемајући покаткад, уосталом, као сваки немотивисани учесник представе, као учесник без задатка. Тиме је, под плаштом позоришног наслијеђа, одузето право да се игра, да се побуни, да утиче на ток догађаја којем је посветио своје вријеме. Игра, магија и изненађење замењени су досадном навиком.

Не мора се по сваку цијену срушити уобичајена подвојеност сцене и публике, али не смије се заборавити оно битно: у свакој представи наћи прави, јединствени однос гледаоца и глумца и трагати за мизансценским рјешењима која ће тај однос изразити. У противном надвладава клише који глумце и гледаоце раздваја у посебне резервате.

У *Јелки код Иванових*, поред глобалног рјешења улоге гледалаца у представи, покушали смо пронаћи и посебне положаје за публику у појединим њеним дијеловима. Гледалац се тако бори за своје мјесто у свакој сцени, сам бира план и ракурс посматрања, директно утиче на темпо – ритам представе, додирује се с глумцима, користи сценографске елементе и друге предмете у представи. Циљ је да осјети свој задатак и своју мисао-емоцију и енергију укључи у догађаје *Јелка код Иванових*. Намјера је да повјерује у обред који се одвија и осјети да га се он тиче.

Зашто само 30 гледалаца? Потребан је приближан број глумаца и гледалаца да би се остварила неопходна интимност потребна за ову представу. Постоји нека чудесна равнотежа и напетост у оваквој равноправности. Настаје неки диван занос кад смо сучељени ријешени на искреност.

* * *

Реч критике

Позорје младих

Игра ероса и смрти

Проблематизујући игру ероса и смрти, искушења људског одрастања и непристајања на одрастање, механизме породичног (друштвеног жрвња чији ход открива питања доминације, поноре апсурда и отуђења, драма бриљантног припадника последње совјетске авангардне групе „Обериу“ пружила је студентима новосадске Академије уметности захвалан основ да уз помоћ неколицине професионалних глумаца и пријатеља сачине сложен и ефектан сценски догађај, подједнако снажан по енергијама садржаја и значења које ослобађа и по предоченој мери способности да се у постављању и освајању игре (још једном) буде свој и нов.

Највиднији део одговорности за нужност изрицања оваквог суда сноси Харис Пашовић, студент режије у класи професора Боре Драшковића, чије су читање и особена сценска концепција поставке комада Введенског уродили низом успелих замисли, од којих се првенствено намећу решавање простора игре и активирање односа извођача и публике. Ни дислоцирање

простора игре, ни пробијање баријера на релацији – публика, дакако, нису новине, већ давно упознате форме модерног театарског језика, но ништа мање стога не плени мера у којој је Пашовић – уз примерено ангажовање и жар глумачког ансамбла – успео шетњу кроз смрћу заражену кућу Иванових да преведе у колективни ритуал високог театарског (и других) напона из кога су његови једнократни учесници иступили са неподељеном свешћу о вишеструкој вредности збивања чији су сведоци и учесници били током трајања представе.

[…] Од студената новосадске Академије нешто запаженије роле остварили су Предраг Момчиловић, Александар Алач, Гордана Ђурђевић, Марија Опсеница и Ненад Вујановић, док су пун прилог интензитету и другим квалитетима представе такође пружили Каталин Ладик, Александра Плескоњић, Владислав Каћански, Лидија Стевановић, итд.

В.[ладимир] Копицл, *Дневник*, 2. VI 1983.

Реч на Округлом столу критике на 28. играма 1. јуна 1983.

Дорота Ћирлић, критичар, театролог, сарадник часописа *Диалог* из Варшаве:

Први пример на овогодишњим Стеријиним играма, на „великом“ и позорју младих, да су се сви актери једне представе међусобно поштовали, почевши од редитеља до публике, која је активно играла у представи – то је синоћња *Јелка код Иванових*. Режија је јасна, логична од почетка до краја. Једино што мислим да није логично је сам завршетак. Јер, ако већ тако сјајно редитељ користи публику да је она равноправан глумац у представи онда онај аплауз на крају не припада више тој представи, он је позајмљен из неке друге приче. После колективне смрти ми смо као гости код Иванових морали у тишини напустити собу. Ја сам, рецимо, орахом угасила свећу која је стајала испред мене. Нисам осетила да треба да тапшем. Јер, доживела сам нешто страшно и ужасно, колективну смрт на крају. Гледала сам повремено глумце који нису били у центру пажње. И они су стално глумили. То је изванредно. Ова девојка која је играла пса стално је глумила. То је било одлично. Друго, речи су се чуле, мада сте имали тежак простор. Успели сте оно што већина театара на великом Позорју није успела. Ретко сам чула све што је речено у тим представама, а код вас сам све чула.

Из *Билтена* 9, на 28. играма, стр. 3.

* * *

Постоји званичан допис Фестивала малих и експерименталних сцена, Сарајево, 7. марта 1983. који је упућен Академији уметности у коме обавештавају да је „представа *Јелка код Иванових* Александра Введенског у режији Хариса Пашовића уврштена у Информативни програм 24. МЕС-а, који ће се одржати од 6. до 16. априла 1983. у Сарајеву. Представа је на

репертоару 8. априла у 23.15 сати и у суботу 9. априла у 20.30 и 23.00 сата. Укупно се изводе три представе.

Представа у НП „Промена“

Малоградјанска сахрана

/Александар Введенски: *Јелка код Иванових*, у режији Хариса Пашовића/

… Нигде у свету није учињено више да се Введенски отргне од заборава. Харис Пашовић је Јелку код Иванових замислио по свим просторијама Академије уметности у Новом Саду – у цветној башти, мемљивом подруму, пустом дворишту и хладној учионици. Као и све необичне авангардне драме, и Јелка код Иванових има само једну основну екстраваганцију – остало је, као тобож, све нормално: у породици Иванових намах је убијена кћерка, али малограђански ритуал кићења божићње јелке мора да се обави упркос свему. И он се обавља.

Тим метафоричним кићењем јелке упркос свему изречен је сав малограђански егоизам, све робовање филистарском ритуалу, целокупни суштински презир према туђој смрти, који можда и није везан за једно одређено класно друштво, већ је још недовољно откривена антрополошка човекова карактеристика. Сахрана девојчице која се преплиће са кићењем јелке, са суђењем и са еротским животом родитеља постаје, као у Брехтовој Малограђанској свадби, метафора малограђанског и људског живљења и умирања.

Харис Пашовић је ову своју амбијенталну представу режирао са маштом и доследношћу. Један од најдуховитијих проналазака ове представе је што је у једном тренутку довео публику у ситуацију да из дворишта, с једног великог стола, воајерски прати шта се дешава у соби. Публику благо малтретирају стражари, одводећи нас из амбијента у амбијент.

Искусна глумица модерних тежњи Каталин Ладик као Пузирјова мајка сасвим се лепо уклопила и успешно предводила велику екипу млађих глумаца који нису увек успели да превазиђу своје младалачке године у улози старијих ликова, али су добро служили једном јасном и вредном концепту савременог позоришта.

Јован Ћирилов, *Политика*, 13. VII 1983.

Дневник једног наивног гледаоца

Академско позориште Промена, Нови Сад, Југославија
Александар Введенски *Јелка код Иванових*, режија Харис Пашовић

… Амбијентално позориште изискује и од редитеља и од глумаца више него и једно суверено баратање театарским кодовима, посебно онима који одређују врсту контакта с публиком. Једноставније, претерано једноставно

речено, у оквирима конвенције традиционалне сцене-кутије за директно обраћање публици, на пример, глумац располаже једном класом сигнала од којих је један и излажењена рампу. Амбијентално позориште те конвенције руши, али их смјеста мора замијенити новим и непрестано се за њих борити, под претњом да постане нечитљиво. Укључивање гледаоца у свет игре и његово искључивање мора функционисати беспрекорно, без колебања, недоумица и застоја, а оно је утолико деликатније што је повратна спрега између гледаоца и глумца овде јача него у било којој другој врсти позоришта.

Харис Пашовић није само открио нама досад потпуно непознатог писца него је пружио доказе о својој снажној редитељској имагинацији и неоспорном смислу за функционисање и симболичко организовање простора, што је, лако ћемо се сложити, један од најважнијих предуслова за добро амбијентално позориште. Онај други предуслов, суверено баратање кодовима контакта, није још у потпуности испунио. Као уосталом, ни многи славнији и искуснији редитељи од њега.

Милан Буњевац, *Одјек*, 15–30. X 1983.

* * *

Наставак следи у другом броју *Зборника*. Због обима материјала, нисмо све представе могли да обрадимо у првом делу!

Vesna Krčmar

STUDENT THEATER "CHANGE" OF THE ACADAMY OF ARTS IN NOVI SAD

(Part one)

Summary

The unexpected discovery of interesting materials about the Student Theater Change speaks persuasively about the golden age of the Academy of Arts in Novi Sad. It is difficult to believe that this research, this theater enthusiasm embodied in extraordinary plays that participated in all the relevant festivals in Yugoslavia, can be repeated in the foreseeable future. We have also been stripped off our great Yugoslavia.

Of special value is also the stratified and diverse theater reception by the relevant critics coming from different centers: Zagreb, Sarajevo, Belgrade, Skopje, and even Polish theatrologists who were regular guests at "Sterijino Pozorje". This theater nucleus contained in Change had started a chain reaction of theater innovations.

An extraordinary teaching method of the professor Bora Drašković created young directors who entered the world of directing with a wide range of aspirations and scenic productions. The list in chronological order is: Branislav Svilokos (who unfortunately died prematurely), Milan Belegišanin, Haris Pašović, Slobodan Mojak… Theater Change was formed as an open theater in which through live theater action the students could study theater and learn about it under the mentorship of their professors, excellent theater experts.

In the first part of the paper we follow the theater successes starting from the *Immigrants*, *The Lighthouse*, and then officially – through *Mario and the Magician*, *Judas Iscariot*, *The Madman and the Nun and Christmas at the Ivanovs.* Some of these plays visited an amazing number of festivals, this new research of a unique relationship of the audience and actors, as well as the search for the mise-en-scene solutions that can express this relationship. The value of some of the plays, such as *Christmas at the Ivanovs* is mostly tangible in its anticipation power. Who could even imagine that the collective death, the massacre at the end of the play in 1983, would become in some 10 years, a part of our reality. Theater has this power! That is why it is so great and so powerful.

Key words: Student theater "Change", environmental theater, avant-garde theater, Milan Belegišanin, Haris Pašović, Slobodan Mojak, Branislav Svilokos, *Mario and the Magician*, *Judas Iscariot*, *The madman and the Nun*, *Christmas at the Ivanovs*.

UDC 78.071.1:929 Globokar V.
012 Globokar V.

Драгана Стојановић Новичић,
Винко Глобокар, Музичка одисеја једног емигранта,
Факултет музичке уметности, Београд, 2013, 231 стр.

Драгана Стојановић Новичић се континуирано бави Глобокаровим (Vinko Globokar) стваралаштвом од 2002. године. Од тада, ауторка је подробно радила на овој теми боравећи у Базелу, у Швајцарској, где јој је био омогућен приступ, између осталог, и документима везаним за овог стваралаца, похрањеним у Фондацији Паул Захер (Paul Sacher Foundation). Такође, од 2007. године, била је у прилици да лично упозна Глобокара и да у више наврата води са њим интервјуе, како у Базелу тако и у Жужембергу, у Словенији, у композиторој породичној кући. То и јесте посебност књиге, која нам пружа увид у неке занимљиве податке до којих је ауторка дошла непосредним контактом са Глобокаром, а студија је обогаћена и фотографијама овог уметника, одабраним из ауторкине приватне архиве.

У *Музичкој одисеји једног емигранта*, ауторка нам даје исцрпне информације у вези са Глобокаровим радом, уз критичке осврте и проблематизацију његових основних поетичких постулата. Наиме, овај уметник се на специфичан начин односи према свом инструменту и према самој музици, посматрајући своју делатност као вид субверзивног социјалног ангажмана. Та субверзивност није заснована на чистој негацији и заузимању критичког става *per se* према друштвеном систему, већ на идеји својеврсног музичког хуманизма, који имплицитно напада репресивну владајућу идеологију. Након поглавља „Утирање снова“, у коме се упознајемо са Глобокаровим првим успесима и професионалним односима са Ренеом Лајбовицем (René Leibowitz), Лучаном Берином (Luciano Berio) и Џоном Кејџом (John Cage), ова питања су на различите начине дотакнута у свим осталим деловима студије. У другом поглављу, „Лична стаза, студије о храбрости“, сазнајемо облике уметникове побуне, која је експлицитно започета крајем осамдесетих и почетком деведесетих година XX века. Тада је и искристалисана идеја да је *Глобокарово тело постало тромбон*, чиме се сугерише да је музика – његов глас, а инструмент – орган, и *vice versa*, те да самим тим Глобокарова субверзивност као мислећег субјекта јесте и иманентност његовог уметничког израза. Екстрамузичка идеја, тако, последично утиче и на сам ауторов однос према музичкој супстанцији. Она, у оквиру његове поетике, губи свој примарни смисао садржан у звучном квалитету *тонскої гибања*, а акценат је стављен на

њен подтекст који је, заправо, уздигнут на онај основни значењски ниво. То значење је увек везано за неки облик социјално ангажоване поруке коју Глобокар проноси кроз своје композиције, у којима и звуци и гестови имају једнаку, субверзивну улогу. Према ауторки, оваква платформа одредила је и уметников однос према „Институту за истраживање и координацију акустике/музике“ (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), с обзиром на основну идеју ове значајне инстутиције о перманентном раду на изналажењу нових звукова, без запитаности о сврсисходности те делатности. Такође, његова поетика је утицала и на развијање негативног става према Дармштату као центру авангардне музике, али и према функцији диригента, медијима, институционализацији било које врсте и чврстом хијарархијском односу унутар света уметности, али и шире. Управо стога, њему је близак џез, као музика која не садржи круте оквире. Оно што га је посебно у том смислу привлачило, а произашло је из џеза, јесте импровизација. Њу је истраживао са ансамблом Њу фоник арт (New Phonic Art), али и касније током свог целокупног стваралаштва, у коме импровизација постепено постаје све важнији чинилац. Сам наслов другог дела другог поглавља, „Импровизујмо, размишљајмо, комуницирајмо, Глобокарове звучне копрене“, указује нам на то шта уметник поставља као основну компоненту чина импровизације.

У поглављу „Мало више лудости“, ауторка нам кроз студије случаја, о делима *Крик са Алпа* (*Cri des Alpes*) и *Коло* (*Kolo*), приближава овакве његове ставове и осврту на практичне примере. Ове композиције, међутим, сведоче и о специфичном Глобокаровом односу према музичким традицијама, као и према различитим културама којима је он припадао, и припада, као емигрант: гост и домаћин у свакој од њих. Као што ауторка бележи и излаже нам у последњем поглављу, „Емигрантска севдалинка“, конципираном у виду записа разговора са композитором, Глобокар сматра да је, како сам каже, он „апсолутно емигрант“ (стр. 146). Овај интервју само потврђује ауторкине наводе о комплексности и интригантности ове личности, којој у потпуности одговарају речи са последње странице ове књиге: „Позоришна артикулација социјалне тематике исказана на бази звучних калеидоскопа јесте могућа дефиниција Глобокаровог креативног акта. У контекстуалном погледу, његов је опус део авангардних токова европске музике друге половине двадесетог века. Ипак, он се као уметник често и супростављао естаблишменту, а поготово водећим личностима које су желеле да усмеравају развој музике. Тако је постао и део естаблишмента, али и његова непостојана карика“ (стр. 165).

Радош Митровић
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности
radosh.mitrovic@gmail.com

UDC 78(=163.41)(091)

КА НОВИМ СТРАНИЦАМА ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ МУЗИКЕ

Serbian Music: Yugoslav Contexts / Српска музика: југословенски контексти, уредници Мелита Милин и Џим Семсон, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 2014.

Темељна идеја монографије *Serbian Music: Yugoslav Contexts / Српска музика: југословенски контексти* јесте сагледавање српске музике и музичког живота кроз призму сложене мреже значења какву је подразумевала некадашња вишенационална држава. Мелита Милин и Џим Семсон (Jim Samson), уредници публикације, сматрали су да би, у том смислу, најделотворније било указати на карактеристичне, појединачне тачке датог феномена – флуидног баш као и релације (или прожимања) српског идентитета са југословенским идентитетом. Циљ јесте „давање видљивости“ музици у Србији, али се тиче и преиспитивања осећања припадности које везујемо за национализам тематизован „кроз одсуство конгруенције нације и државе током трајања Југославије“ (Семсон). Зборник је, подвлачимо, први своје врсте штампан на енглеском језику. Овај драгоцени прилог афирмацији српске музике обухвата радове шесторо домаћих и троје иностраних истраживача: није ограничен на уметничку музику, већ се протеже и на терен популарног стваралаштва. Концентрисан је на период бивствовања Југославије, при чему су укључена и истраживања која нуде увид у доба које јој је претходило, такође и у просторе који функционишу као њен музички епилог.

Разматрање „Serbian Music in Western Historiography“ („Српска музика у западној историографији“), прилог је грчке музиколошкиње Кети Роману (Katy Romanou). Вероватно најзанимљивија поставка њеног текста је да се „национализација музичке историографије догодила пре национализације Балкана“: феномен чији су корени везани за почетак XIX века ефекте има у распарчавању опште музичке историје Европе на историје нација које се „такмиче“, у окренутости својој традицији, у смањењу занимања за достигнућа других култура. Такву појаву – у југословенском контексту – потврђује излагање које следи.

Полазећи од *Историјског развоја музичке културе у Југославији* (1962) Драготина Цветка, Јосипа Андреиса и Стане Ђурић Клајн, најамбициознијег у домену издања која обрађују ово поље, Мелита Милин ће се у својој студији „Writing National Histories in a Multinational State“ („Писање националних историја у мултинационалној држави“) усредсредити на немогућност успеха подухвата стварања обједињене историје музике (чак и у случају испред наве-

деног наслова који није ништа друго до збир три сепаратне историје). Став поткрепљује чињеницом да су југословенски народи били лишени сопствених држава током дугог временског периода. Стога није чудан изостанак здруженог деловања историчара музике – које је замењено представљањем сопствених, фрагментираних националних музичких историја као континуираних и самосвојних наратива. Југославија је, дакле, обављала функцију заједничког „кишобрана“ југословенских народа, а музичка историја постаје материјал погодан за проучавање партикуларних националних/етничких саморепрезентација, укључујући и њихово понекад опсесивно позивање на припадање заједничком – европском – наслеђу.

Биљана Милановић („Disciplining the Nation: Music in Serbia Until 1914“ / „Дисциплиновање нације: музика у Србији до 1914“) бави се праксама композитора и извођача у контексту идеолошке и политичке артикулације нације до почетка Првог светског рата. Наведено питање конкретизовано је кроз многоструку музичку делатност Стевана Мокрањца, са *Руковешима* у фокусу истраживања. Иако првобитно осмишљене као пројекције српске нације, *Руковеши* и те како сведоче о кретању ка југословенском идентитету, што говори о флексибилности и ширини Мокрањчевог концепта, такође и о динамичности, покретљивости и, коначно, о релативности саме категорије националног.

Реконструисањем политичког портрета Петра Коњовића из прве половине двадесетог века, Катарина Томашевић открива читаоцу специфично поимање југословенства овог композитора („Imagining the Homeland: The Shifting Borders of Petar Konjović’s Yugoslavisms“ / „Замишљање отаџбине: померајуће границе југословенства Петра Коњовића“). Ауторка опажа подстицаје које млади Коњовић добија из стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца и непосредних контаката са Тихомиром Остојићем, потом, студија у Прагу, где ће развијати политичке погледе из прогресивних идеја Томаша Масарика, инклинирања ка Загребу као обећавајућем југословенском културалном (али и административном) центру… То ће се у његовом (музичком) вокабулару одразити кроз употребу термина *југословенскої* као *нашеї*, односно, у стилском померању ка (словенској) модерни, како прецизира Катарина Томашевић. Јер, „по Коњовићу, Срби су само једно племе унутар југословенске нације“. Речју, југословенство овог композитора је најближе „интегралном југословенству“ као наднационалној идеји приступања породици култура европских нација, процеса чији је важан сегмент управо (уметничка) музика.

„The Inter-war Correspondence Between Miloje Milojević and Slavko Osterc“ („Међуратна преписка Милоја Милојевића и Славка Остерца“), Јернеја Вајса (Jernej Weiss), пружа увид у музичке амбиције двојице композитора, али и у релације са другим колегама; говори о функционисању музичких друштава (нарочито International Society for Contemporary Music, чији су обојица били чланови) и музичког живота у срединама којима су припадали, укључујући и општу културалну климу Словеније и Србије тог доба.

„Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music“ / „Византијски дискурси у савременој српској музици“ Ивана Мудија (Ivan Moody) разматрани су на примерима партитура које извориште проналазе у наслеђу Византије. Иако текст

обухвата шири темпорални оквир (од „поствизантијске манифестације“ у хорском репертоару Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца до данас), Муди се концентрише на стваралаштво друге половине XX и почетка XXI века, односно, на одабрана дела Љубице Марић, Милорада Маринковића и Ђуре Живковића.

Ана Петров („A Window Towards the West’: Yugoslav Concert Tours in the Soviet Union“ / „Прозор према Западу: југословенске концертне турнеје у Совјетском Савезу“) води читаоца у доба када је Југославија била „источна верзија Запада“ за земље источноевропског блока. Некадашња држава је такав статус заслужила популарном музичком продукцијом, а концертне турнеје по Совјетском Савезу – почев од шездесетих, све до пред крај осамдесетих година прошлог века, са Ђорђем Марјановићем и Радмилом Караклајић као „богом“ и „богињом“ југословенске поп музике – јесу парадигма овог феномена. Ана Петров проблематизује рецепцију одређених музичара као „западних“ упућивањем на више чинилаца: на историју односа Југославије и Совјетског Савеза, на начине организовања поља културе двеју земаља, као и на специфичну улогу коју је популарна музика имала у тада актуелној политици.

„Плутајуће слике југословенства на страницама породичних музичких албума“ („Floating Images of Yugoslavism on the Pages of Family Music Albums“) тема је коју отвара Срђан Атанасовски. Кренувши од одређења појма национализма (не као затворене позиције коју усваја субјект већ у смислу процеса, политичке стратегије), аутор разматра идеологију југословенства на примерима сачуваних збирки композиција намењених кућном музицирању – као самосвојних репрезената културалних модела и механизама из времена успостављања југословенског идентитета.

„Музика изгубљене генерације: српски композитори-емигранти“ („Music of the Lost Generation: Serbian Émigré Composers“) Иване Медић репрезентује, по речима Мелите Милин, темпорални „постлудијум“ за седам деценија дуг период постојања Југославије. Ивана Медић, наиме, уочава растакање српске музичке сцене које коинцидира са распадом Југославије. Бројни уметници, међу којима је више од четрдесет композитора, одлучују се за статус емиграната. Ивана Медић дефинише узроке одласка (потреба да се избегну рат и сиромаштво, политичка репресија, изолованост и слично), разликујући групе стваралаца чија је емигрантска позиција била привремена, од оних који су се у иностранству настанили без намере да се врате. Управо инкорпорирање потоњих у актуелне (домаће) музичке токове, оснаживање осећања да „још припадају“, било би продуктивно за нове странице историје српске музике.

Марија Ћирић
Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
marijamciric@yahoo.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

Адам, Адолф (Adam, Adolphe) 102
Адижес, Исак (Adizes, Ichak) 76
Ајзенштајн, Сергеј Михајлович (Эйзенштейн, Сергей Михайлович) 72, 127
Акин, Иванка 292
Алач, Александар 306, 308
Алексјејев, Ацо 241
Аменгуал, Бартелеми (Amengual, Barthélemy) 66
Андерсон, Шервуд (Anderson, Sherwood) 79
Анджејевски, Јежи (Andrzejewski, Jerzy) 259, 273
Андреис, Јосип 315
Андрејев, Леонид Николајевич (Андреев, Леонид Николаевич) 287, 288, 293, 295, 297, 298, 300, 301, 304
Андрејевић, Милица *167–176*
Аненков, Јуриј Павлович (Анненков, Юрий Павлович) 68, 69, 73
Антешевић, Небојша *109–136*
Антуновић, Љупко 301
Арлен, Харолд (Arlen, Harold) 105
Аронофски, Дарен (Aronofsky, Darren) 81, 82
Атанасовски, Срђан *191–210*, 317
Атила, Јожеф (Atilla József) 263

Бабац, Марко 62
Бабељ, Исак Емануилович (Бабель, Исаак Эммануилович) 272
Бабовић, Глиша 198
Базин, Жермен (Bazin, Germain) 101
Бајић, Исидор 171, 177–190, 191–210
Бајрон, Џорџ Гордон (Byron, George Gordon) 102
Бакуњин, Михаил Александрович (Бакунин, Михаил Александрович) 133
Балајев, Сардар (Balayev, Sardar) 122
Баланшин, Жорж (Balanchine, George) 99
Барачки, Ненад 40, 42
Барбијери, Марија (Barbieri, Maria) 112, 120, 123, 133
Батаковић, Душан Т. 193, 194
Бати, Гастон (Baty, Gaston) 298
Баум, Френк (Baum, Frank) 105
Бекет, Семјуел (Beckett, Samuel) 293
Белегишанин, Милан 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 310, 311
Белеслијин, Аксентије 169
Белеслијин, Илија 168
Бенби, Емануел (Benbihy, Emmanuel) 85, 89
Бендикс, Рецина (Bendix, Regina) 199
Беренс, Волфганг (Behrens, Wolfgang) 130
Берио, Лучано (Berio, Luciano) 313
Берић, пијанисткиња 181
Бернштајн, Леонард (Bernstein, Leonard) 105
Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludwig van) 111, 150
Бец, Франц (Betz, Franz) 111
Бинички, Станислав 151
Бјаколо, Емево (Biakolo, Emevwo) 38
Блажек, Драгутин 38
Блем, Валтер (Bloem, Walter) 60
Блодек, Виљем (Blodek, Vilém) 150
Бобан, Ивица 301
Богдановић, Димитрије 15, 19
Богдановић, Лукијан 183
Бодри, Станислас (Baudry, Stanislas) 79

Божовић, Слободан 293
Бољарић, Гаврило 38, 182
Борхес, Хорхе Луис (Borges, Jorge Luis) 295
Бошковић Стули, Маја (Bošković-Stulli, Maja) 192
Брага Перецки, Адријана (Braga Peretzki, Adriana) 113
Бражњиков, Максим Викторович (Бражников, Максим Викторович) 21, 25, 29
Брехт, Бертолт (Brecht, Bertolt) 130, 309
Брзак, Драгомир 145
Брзозовски, Кораб Станислав (Brzozowski, Korab Stanisław) 263
Брижан, Ален (Brigand, Alain) 86
Бројгел, Питер (Brueghel, Pieter) 68
Будимац, Бојан 306
Букуров, Милан 172
Булатовић, Миодраг 276, 277
Булгаков, Михаил Афанасјевич (Булгаков, Михаил Афанасьевич) 112
Буњевац, Милан 310
Бусе Бергер, Ана Марија (Busse Berger, Anna Maria) 39
Бушетић, Тодор 199

Вагнер, Катарина (Wagner, Katharina) 112
Вагнер, Рихард (Wagner, Richard) 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136
Вагнер Паскуер, Ева (Wagner-Pasquier, Eva) 112
Вајс, Јернеј (Weiss, Jernej) 316
Вајт, Џорџ В. (White, George W.) 193
Васиљевић, Зорислава 39
Васић, Александар 140, 141
Вахтангов, Јевгеније (Вахтангов, Евгений) 69
Вачауски, Енди (Wachowski, Andy) 80, 81
Вачауски, Лана (Wachowski, Lana) 80, 81
Вашингтон, Џорџ (Washington, George) 125
Введенски, Александар Иванович (Введенский, Александр Иванович) 287, 289, 307, 308, 309
Вебер, Карл Марија (Weber, Carl Maria Friedrich) 146, 150
Венерузо, Стефано (Veneruso, Stefano) 84
Веселиновић, Јанко 145
Веселиновић, М. В. 194
Веселиновић, Рајко Л. 167–176
Виловац, Јован 184
Вилсон, Роберт (Wilson, Robert) 115
Вираг, Михаљ (Virág Mihály) 288, 290
Виткјевич, Станислав Игнације – Виткаци (Witkiewicz, Stanisław Ignacy – Witkacy) 229, 234, 287, 293, 294, 302, 303, 304, 305, 306
Витман, Волт (Whitman, Walter Walt) 54
Вишинска, Елжбијета (Wysińska, Elżbieta) 293, 303
Воган, Дејвид (Vaughan, David) 102, 105
Вогањац, Драгиња 306
Воглер, Хенрик (Vogler, Henryk) 221, 231, 233, 256
Волк, Петар 62
Вранић, Јелена 171
Врбашки, Милена 193
Ву, Џон (Woo, John) 84
Вујановић, Ненад 306, 308
Вујичић, Петар 211–268
Вукобратовић, Михајло 105
Вуковић, Ненад 270
Вукотић, Никола 201
Вучковић, Радован 61
Вучо, Александар 52

Гавриловић, Никола 38
Гавриловић Славко 168
Гајдел, Ф. М. (Geidel, F. M.) 195
Гајић, Миша 306
Галеацо, Ђан (Galeazzo, Gian) 100
Галчињски, Константи Илдефонс (Gałczyński, Konstanty Ildefons) 271
Гарашанин, Илија 193
Гарднер, Иван Викторович (Гарднер, Иван Викторович) 16
Гарсија, Родриго (García, Rodrigo) 82
Гебелс, Хајнер (Goebbels, Heiner) 115
Гери, Патрик (Geary, Patrick) 193
Гете, Јохан Волфганг (Goethe, Johann Wolfgang) 112, 113, 185
Глигоријевић, Мило 281

Глобокар, Винко (Globokar, Vinko) 313–314
Гловацки, Урош 242
Гоголь, Николај Васиљевич (Гоголь, Николай Васильевич) 66, 73
Гомбрович, Витолд (Gombrowicz, Witold) 248
Грба, Недељко 110, 111
Грбин, Тимотеј Тима 173
Гргичевић, Марија 297, 300
Гргурова, Милка 149
Грегор Делин, Мартин (Gregor-Dellin, Martin) 110
Грифит, Дејвид (Griffiths, David) 54
Грол, Милан 145, 146
Грчић, Јован 168, 178, 181, 185
Гуно, Шарл Франсоа (Gounod, Charles--François) 150
Гутман, Роберт В. (Gutman, Robert W.) 110
Гушчин, Стеван 42

Давић, Александар 304
Дајнерт, Андрес (Deinert, Andreas) 113
Даниловац, Јован вид. Живковић, Јован
Де Сад (De Sade) 257
Девић, Ана 305
Делиб, Лео (Delibes, Clément Philibert Léo) 102
Делик, Луј (Delluc, Louis) 58, 61, 62, 75
Делпеш, А. 60
Дена де Гијебон, Жан Клод (Denat de Guillebon, Jeanne-Claude) 128
Денић, Александар 109, 113, 114, 115, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 136
Dermee, P. 51
Детриц, Џон (Deathridge, John) 111
Дилак, Жермен (Dulac, Germaine) 62
Дима, Александар (Dumas, Alexandre) 113
Димитријевић, Стеван М. 192
Динуловић, Светислав 145
Докић, Јован 152
Донингтон, Роберт (Donington, Robert) 111
Доницети, Гаетано (Donizetti, Gaetano) 69, 148
Достојевски, Фјодор Михајлович (Достоевский, Фёдор Михайлович) 130, 259, 298
Доубек, Хуго 150
Драгашевић, В. 201
Драгићевић Шешић, Милена 84, 86, 87, 90
Драшкић, Љубомир 223
Драшковић, Бора 242, 288, 289, 290, 292, 297, 302, 304, 306, 307
Древновски, Тадеуш (Drewnowski, Tadeusz) 282
Душков, Милан 243

Ђоковић, Предраг 37
Ђорђевић, Владимир Р. 178, 184, 199, 206
Ђорђевић, Јован 142, 153
Ђурђевић, Гордана 306, 308
Ђурић Клајн, Стана 156, 180, 184, 197, 198, 315

Еб, Фред (Ebb, Fred) 106
Еминовић, Малика (Коштана) 200
Енсти, Томас (Ensti-Gatri, Tomas) 72
Енценсбергер, Ханс Магнус (Enzensberger, Hans Magnus) 271
Епстајн, Жан (Epstein, Jean) 60, 62
Естковски, Еварист (Estkowski, Ewaryst) 232
Есхил (Αἰσχύλος) 293

Ждрња, Весна 306
Живановић, Александар 34
Живковић, Драгиша 95
Живковић, Ђура 317
Живковић, Јован 36, 37, 40, 43
Жмиховска, Нарциза (Żmichowska, Narcyza) 263

Зајц, Иван 150
Закс, Ханс (Sachs, Hans) 111
Замјатин, Јевгениј Иванович (Замятин, Евгений Иванович) 68
Зец, Петар 302
Зечевић, Слободан 97
Зиберт, Патрик (Seibert, Patric) 129, 130, 133
Зих, Јан (Zych, Jan) 268
Злобец Ђеникаж (Zlobec, Dziennikarz) 221
Зундхаусен, Холм (Sundhaussen, Holm) 192

Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik) 112
Иванић, Иван 200
Ивашкјевич, Јарослав (Iwaszkiewicz, Jarosław) 216, 273
Ивковић, Ана 200, 201, 203
Ивошевић, Никола 306
Игњатовић, Александар 131
Игњатовић, Јаков 102
Изабела Арагонска 100
Илић, Војислав 147
Илић, Драгутин 201
Илић, Миша 306
Илић, Пера Ж. 200, 201
Иличић, Фотије 149
Ингарден, Роман (Ingarden, Roman) 248, 249
Инс, Томас (Ince, Thomas H.) 54
Ињариту, Алехандар Гонзалес (Iñárritu, Alejandro González) 78, 81, 85, 91

Јакоб, Жил (Jakob, Gilles) 84
Јаковљевић, Андрија 25
Јакшић, Љиљана 306
Јанаћ, Невена 245
Јанковић, Весна 290
Јанковић, Даница 97
Јанковић, Љубица 97
Јанковић, Славко 39
Јанковић Бегуш, Јелена 105, 106
Јанчић, Миро 299
Јаремјанки, Марија (Jaremianki, Maria) 237
Јароцки, Јежи (Jarocki, Jerzy) 272
Једлински, Раја 225, 227, 230
Јенко, Даворин 139–166
Јеремић Молнар, Драгана 111, 133
Јовановић, Зоран Т. 146, 147
Јовановић, Јован Змај 180
Јовановић, Милан 159, 161
Јовановић, Сретен 75
Јовановић, Тоша 149
Јовановић Морски, Милан 146
Јокин, Прока 173
Јонеско, Ежен (Ionescu, Eugen) 287, 289, 293, 305
Јуткевич, Сергеј (Юткевич, Сергей) 71, 72, 73

Кајзар, Хелмут (Kajzar, Helmut) 274
Кало, Жак (Callot, Jacques) 68
Кандер, Џон (Kander, John) 106
Кантор, Тадеуш (Kantor, Tadeusz) 115
Канудо, Ричото (Kanudo, Ricoto) 58, 60, 61, 62
Карађорђе 192
Карађорђевић, Александар, кнез 193
Караклајић, Радмила 317
Карановић, Срђан 113
Карапавловић, Ксенија *93–108*
Карахасан, Џевад 288, 298, 301, 305
Караџић, Вук Стефановић 35, 192, 193
Каспер, Рајнер (Casper, Rainer) 113
Каспрович, Јан (Kasprowicz, Jan) 234
Касторф, Франк (Castorf, Frank) 109, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 127, 129, 130, 131, 134, 136
Каћански, Владислав 303, 306, 308
Кафка, Франц (Kafka, Franz) 113
Квопис, Кен (Kwapis, Ken) 85
Кеџ, Џон (Cage, John) 313
Кенпињски, Зђислав (Kępiński, Zdzisław) 260
Кертис, Ричард (Curtis, Richard) 79, 80, 85
Кжемињски, Станислав (Krzemiński, Stanisław) 229, 230
Кирхнер, Хана (Kirchner, Hanna) 264, 269
Кисел, Маркус (Kiesel, Markus) 111
Клаић, Братољуб 94, 96
Кларк, Мери (Clarke, Mary) 102, 105
Клер, Рене (Clair, René) 60
Кличковић, Данијела *177–190*
Кнежевић, Јов. Јан. 179
Кнежевић, Радован 289, 292
Ковачевић, Марко 296
Ковачек, Бошко 301
Ковијанић, Гаврило 144, 147, 153
Коен Џеан, Селма (Cohen Jeanne, Selma) 100
Козаков, Јури (Kozakow, Juri) 259
Козинцев, Григорије Михајлович (Козинцев, Григорий Михайлович) 65, 69, 70, 71, 72, 73
Кокановић Марковић, Маријана 196, 201
Колаковски, Лешек (Kołakowski, Leszek) 278

Коморницки, Мари (Komornicki, Marii) 263
Кондић, Јулијана 181
Коњовић, Петар 139, 140, 177, 194, 316
Копола, Френсис Форд (Coppola, Francis Ford) 77
Кора, Бруно (Corra, Bruno) 69
Кореиро, Луиз (Koreeiro, Louis) 85
Корић, Давор 299
Кос, Динко 62
Костић, Лаза 10
Кот, Јан (Kott, Jan) 250, 276, 303
Котур, Душан 185
Кошничар, Софија *93–108*
Крејмер, Стенли (Kramer, Stanley) 85
Кризицки, Георг (Крыжицкий, Георгий) 72, 73
Кристо (Christo; Христо Јавашев) 128
Крлежа, Мирослав 290, 293, 301
Крстић, Драга 96
Крстић, Петар 151, 203
Крул, Јенс (Crull, Jens) 113
Крчмар, Весна *287–312*
Куба, Лудвиг (Kuba, Ludvík) 199
Кук, Дејвид (Cook, David) 76, 77, 79
Кустурица, Емир 84
Кухач, Фрањо 184, 185, 199
Кушеј, Мартин (Kušej, Martin) 113

Ладик, Каталин 306, 308, 309
Лазар Хребељановић, кнез 192
Лазић, Радослав 297
Лајбовиц, Рене (Leibowitz, René) 313
Леви Строс, Клод (Lévi-Strauss, Claude) 94
Леман, Ханс-Тис (Lehmann, Hans-Thies) 114, 115, 116
Лемањски, Јан (Lemański, Jan) 263
Ленартович, Теофил (Lenartowicz, Teofil) 232
Ленг, Роналд Дејвид (Laing, Ronald David) 302
Лењин, Владимир Иљич Уљанов (Ленин, Владимир Ильич Ульянов) 125
Лербије, Марсел (L'Herbier, Marcel) 60
Лесинг, Готхолд Ефраим (Lessing, Gotthold Ephraim) 112
Лец, Станислав Јежи (Lec, Stanisław Jerzy) 242
Ли, Спајк (Lee, Spike) 84
Лили, Жан Батиста (Lully, Jean-Baptiste) 101
Линколн, Абрахам (Lincoln, Abraham) 125
Лисер, Бартон (Liser, Burton) 94
Ловре, Биљана 306
Лоренс, Артур (Laurents, Arthur) 105
Лотман, Јуриј Михајлович (Лотман, Юрий Михайлович) 94
Лудвиг, баварски краљ 110, 11
Луј XIII 101
Луј XIV 99, 101
Лукач, Александар 282
Лукић, Дарко 83
Лунд, Катја (Lund, Katia) 84

Мајер, Ханс (Mayer, Hans) 67
Мајербер, Ђакомо (Meyerbeer, Giacomo) 148
Максимовић, Тијана 306
Макуљевић, Ненад 193, 204
Малата, Оскар 150, 151
Малетић, Ђорђе 141, 149
Малецки, Гжегож (Małecki, Grzegorz) 245
Малић, Здравко 229
Ман, Томас (Mann, Thomas) 109, 133, 134, 287, 288, 291, 293, 294, 296, 297
Мандалијан, Анџеј (Mandalian, Andrzej) 264, 268
Мандић, Биљана *33–50*
Манојловић, Коста 182, 199, 201
Манчић, Михаил 201
Мао Цедунг 125
Марђанов, Константин (Марджанов, Константин) 69, 70, 71, 72
Маринети, Филипо (Marinetti, Filippo Tommaso Emilio) 68, 69, 72
Маринковић, Јосиф 194
Маринковић, Милорад 317
Марић, Љубица 317
Марјановић, Ђорђе 317
Марковић, Марина *167–176*
Марковић, Олга 149
Марковић, Раде 289, 306
Маркс, Карл (Marx, Karl) 125
Масарик, Томаш (Masaryk, Tomáš) 316
Масе, Виктор (Massé, Victor) 150

Матерна, Амелија (Materna, Amalie) 111
Матић, Светозар 192
Матовић, Ана 145, 148, 153, 199, 201
Мегвајер, Грегор (Maguire, Gregory) 105
Медић, Ивана 105, 106, 317
Межан, Јанез 155
Меирељес, Фернандо (Meirelles, Fernando) 78
Мејерхољд, Всеволд (Мейерхольд, Всеволод) 67, 68, 69, 70, 73
Меклинток, Николас (McClintock, Nicolas) 85, 86, 89
Менделе, Ное (Mendelle, Noe) 84, 88
Милановић, Биљана 171, 172, 316
Миленковић, Радослав 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299
Милер, Френк (Miller, Frank) 82
Милер, Хајнер (Müller, Heiner) 112, 115, 130
Милер, Хенри (Miller, Henry) 257
Милетић, Гојко 134
Милетић, Миливој 42
Милетић, Светозар 180
Милин, Мелита 315–317
Милингтон, Бери (Millington, Barry) 110, 111
Милојевић, Милоје 140, 191, 192, 193, 199, 316
Милош, Чеслав (Miłosz, Czesław) 276, 278
Милошевић, Верица 303
Милошевић, Мата 291
Милошевић, Слободан 281
Миљак, Ивана *51–64*
Минкус, Лудвиг (Minkus, Ludwig) 102
Минц, Рудолф (Münz, Rudolf) 112
Минц, Тадеуш (Minc, Tadeusz) 261, 278
Мирковић, Лазар 15
Мисаиловић, Миленко 117, 124, 132
Митић, Милан 295
Митровић, Радош *313–314*
Мићињски, Тадеуш (Miciński, Tadeusz) 263
Михајловић, Цве. 201
Мицкјевич, Адам (Mickiewicz, Adam) 227
Мишић, Љиљана 100, 103
Моверне, Николас (Mauvernau, Nicolas) 86
Мојак, Слободан 287, 289, 305, 310, 311
Мокрањац, Стеван Стојановић 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 191, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 205, 206, 209, 316, 317
Молнар, Г. 180
Момчиловић, Предраг 306, 308
Морар, Станко 182
Морен, Едгар (Morin, Edgar) 76
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 66, 67, 69
Мрдуљаш, Игор 295
Мрожек, Славомир (Mrożek, Sławomir) 242, 259, 287, 289, 292, 293
Муди, Иван (Moody, Ivan) 316, 317
Мулић, Зоран 102
Мурнау, Ф. В. (Murnau, F. W.) 68
Мусињак, Леон (Moussinac, Léon) 60, 61, 62
Мусолини, Бенито (Mussolini, Benito) 294

Нигринова, Вела 150, 159
Николић, Александар 192
Николић, Даринка 303
Николић, Милош 39
Никон, патријарх 15, 19
Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich) 132
Нишлић, Димитрије В. Ст. 152
Нобел (Nobel), породица 120
Нобел, Алфред (Nobel, Alfred) 120
Нобел, Лудвиг (Nobel, Ludvig) 120
Нобел, Роберт (Nobel, Alfred) 120
Новак, Јелена 116
Новковић, Милица 290
Нусинова, Наталија (Noussinova, Natalia) 65, 66, 70, 71
Нушић, Бранислав 144, 152, 163, 200

Њумен, Ернст (Newman, Ernest) 110

О'Брајан, Тим (O'Brien, Tim) 79
О'Нил, Јуџин (O'Neill, Eugene Gladstone) 287, 289, 291, 292
Обер, Данијел (Auber, Daniel François Esprit) 69
Оберњак, Кароль 141
Обреновић, Александар, краљ 147
Обреновић, Драга, краљица 147
Обреновић, Милан, краљ 153

Обухова Зелињска, Ирина Владимировна (Обухова-Зелиньская, Ирина Владимировна) 69
Огњановић, Светозар Ф. 195
Одран, Едмон (Audran, Edmond) 150
Оливер, Филип (Olivier, Philippe) 111, 114
Онг, Валтер (Ong, Walter) 33, 36
Опсеница, Марија 306, 308
Орешковић, Желимир 258
Остерц, Славко 316
Остојић, Тихомир 38, 167–176, 181, 182, 185, 316

Павле, патријарх 41
Павловић, Александар 192
Павловић, Лука 295, 297
Павловић, Миодраг 241
Павловић, Мирко 41
Павловић, Раја 145, 146, 194, 195, 199
Пажђерски, Лех 304
Пајкић, Небојша 61, 62
Пачу, Јован 185
Пашовић, Харис 287, 289, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311
Пашћан, Светолик 198, 200
Пејовић, Роксанда 145
Перван, Д. 296
Перић, Ђорђе 194, 199, 201
Перичић, Властимир 180, 194
Перишић, Драгослава 66, 67, 68
Перковић, Ивана *33–50*, 171
Петковић, Мирко 288, 297, 299, 303, 305
Петренко, Кирил (Петренко, Кирилл Гарриевич) 113
Петрик, Франтишек 171
Петрић, Бане 306
Петров, Ана 317
Петровић, Даница 171, 172, 184
Петровић, Живојин 144, 147, 148, 150
Петровић, Јасна 303
Петровић, Миливоје 33, 34
Петровић, Милутин 257
Петровић, Миодраг 289, 291, 292
Петровић, Никола 150
Петровић, Петар Његош 227
Пешић, Драгомир 288, 294, 297, 298, 299, 300, 301
Пикасо, Пабло (Picasso, Pablo) 68
Писажи, Звјонзек (Pisarzy, Związek) 269
Плескоњић, Александра 303, 306
Плескоњић, Каталин 308
Плескоњић, Михајло 297, 299
Плетнева, Е. В. 21
Плеша, Бранко 288, 289, 290, 306
Покорни, Фрањо 151
Полит, Михајло 180
Половина, Душко 303
Попа, Васко 211, 216, 218, 221, 222, 224, 231, 244, 252, 257, 259, 260, 261, 263, 264, 268, 269, 280, 281
Попов, Владета 303
Попов, Чедомир 140, 192
Поповић, Александар 168, 223, 243, 244
Поповић, Влада 177
Поповић, Миодраг 192
Поповић, Стеван 180, 181
Поповски, Анте 239
Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Прокофьев, Сергей Сергеевич) 102
Пуњи, Чезаре (Pugni, Cesare) 102
Пушибрк, Васа 168, 171, 182
Пшибишевски, Станислав (Przybyszewski, Stanislaw) 229
Пшибош, Јулијан (Przyboś, Julian) 251

Равел, Морис (Ravel, Maurice) 99
Радић, Томислав 229
Радичевић, Бранко 153
Радлов, Сергеј Ернестович (Радлов, Сергей Эрнестович) 68, 69, 70, 71, 73
Разевска, М. (Raszewska, M.) 211
Разумовски, Дмитриј Васиљевич (Разумовский, Дмитрий Васильевич) 12
Рајбле, Волфганг (Raible, Wolfgang) 36, 37
Рајковић, Ђура 145
Рајчић, Бисерка 211, 212, 213, 214, 215, 218, 253, 256, 263, 284, 285
Рашић Радуловић, Милева 145
Рашковић, Ана *9–32*
Реш, Драгутин 141
Рикарду (Ricardu) 305
Ристић, хаџи Серафим 193
Рихтер, Ханс (Richter, Hans) 111
Робинс, Џером (Robbins, Jerome) 106
Родригез, Роберт (Rodriguez, Robert) 82

Розен, Кристофер (Rosen, Christopher) 85, 91
Рокфелер (Rockefeller), породица 120
Роману, Кети (Romanou, Katy) 315
Ротшилд (Rothschild), породица 120
Руварац, Димитрије 192
Ружевич, Станислав (Różewicz, Stanisław) 225, 235, 252
Ружевич, Тадеуш (Różewicz, Tadeusz) 211–286
Рузвелт, Теодор (Roosevelt, Theodore) 125
Руцанте, Анђело Беолко (Rucante, Angelo Beolco) 290, 293, 302
Рушкуц, Богдан 259

Сакс, Милан 181
Салом, Нада 299
Сангвинети, Едоардо (Sanguineti, Edoardo) 269
Сандауер, Артур (Sandauer, Artur) 272
Сарајлић, Изет 229, 258, 270
Свилокос, Бранислав 287, 289, 291, 292, 293, 310, 311
Свинарски, Конрад (Swinarski, Konrad) 268
Семпер, Готфрид (Semper, Gottfried) 110
Семс, Џереми (Sams, Jeremy) 105
Семсон, Џим (Samson, Jim) 315–317
Серјогина, Наталија Семенова (Серёгина, Наталья Семеновна) 12
Сетимели, Емилио (Settimelli, Emilio) 69
Симић, Стеван 204
Скабаланович, Михаил Николајевич (Скаббаланович, Михаил Николаевич) 10
Скарга, Пјотр (Skarga, Piotr) 263
Скот, Ридли (Scott, Ridley) 84
Скот, Џордан (Scott, Jordan) 84
Сопчак, Јадвига (Sobczak, Jadwiga) *211–286*
Софокло (Σοφοκλης) 290, 293
Спасић, Велисав 180, 181
Спасојевић, Радивоје 303, 306
Спотс, Фредерик (Spotts, Frederic) 110, 112
Срејовић, Драгослав 129
Сремац, Стеван 147, 204
Ставрев, Бранко 298
Стајић, Васа 174, 180
Стајић, Мита 195, 199
Стајлс, Џорџ (Stiles, George) 105
Стајлс, Шерман (Stiles, Sherman) 105
Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Сталин, Иосиф Виссарионович) 125
Станивуковић, Татјана 306
Станиславски, Константин (Станиславский, Константин) 69
Станић, Тихомир 297, 299
Станковић, Бора 203
Станковић, Корнелије 40, 141, 171, 182, 185, 192, 317
Станојевић, Станоје 182
Стаф, Леополд (Staff, Leopold) 231, 232
Стевановић, Животије 41
Стевановић, Јелица *139–166*
Стевановић, Лидија 291, 292, 297, 299, 306, 308
Степић, Ирена 306
Стефан Милутин Немањић, краљ 194
Стефановић, Адам 193
Стефановић, Димитрије 26
Стивенс, Роберт (Stevens, Robert) 105
Стоберски, Зигмунт (Stoberski, Zygmunt) 236
Стојановић, Душан 61, 62
Стојановић Новичић, Драгана 313–314
Стојковић, Боривоје 140, 149
Стојковић, Бранимир 84, 86, 87, 90
Стојковић, Данило Дане 204
Стојменовић, Драган *65–74*
Стори 290
Стравински, Игор Фјодорович (Стравинский, Игорь Фёдорович) 102
Страњаковић, Драгослав 193
Стратимировић, Стеван 192
Страувен, Ванда (Strauven, Wanda) 68, 69
Стриндберг, Јохан Август (Strindberg, Johan August) 293
Стрит, Брајан (Street, Brian) 38
Суботин, Стојан 257
Супе, Франц фон (Suppé, Franz von) 150

Тајге, Карел (Teige, Karel) 60
Тајшановић, Никола 38
Тарантино, Квентин (Tarantino, Quentin) 80, 82, 118

Тасић, Христодор 34
Татаркјевич, Владислав (Tatarkiewicz, Władysław) 282, 283
Тенорио, Кристијан (Tenorio, Christian) 105
Теодоракис, Микис (Θεοδωράκης, Μιχαήλ (Μίκης)) 102
Теодосије Хиландарац 9, 10, 12, 15, 20
Тешић, Гојко 51, 61
Тиквер, Том (Tukwer, Tom) 80, 81
Тодоровић, Предраг 291, 292
Токин, Бошко 51–64
Толстој, Лав Николајевич (Толстой, Лев Николаевич) 102
Томашевић, Катарина 171, 173, 316
Томашевски, Михаил (Бонч-Томашевский, Михаил) 66
Томић, Јаша 180
Томић, Сенка *75–92*
Топаловић, Мита 182, 185
Траиловић, Мира 223, 240, 243, 245, 246, 250, 256, 269, 270, 275, 276, 278
Трауберг, Леонид Захарович (Трауберг, Леонид Захарович) 65, 69, 70, 71, 72, 73
Трир, Ларс фон (Trier, Lars von) 83
Трифковић, Коста 102
Трифуновић, Богдан 193
Трихт, Исла ван (Tricht, Isla van) 115
Турлаков, Слободан 141
Тучи, Ђузепе (Tucci, Giuseppe) 94
Тхожевски, Јежи (Tchórzewski, Jerzy) 282

Ћирилов, Јован 270, 278
Ћирић, Марија *315–317*
Ћирић, Милан 171
Ћирлић, Дорота 293, 303

Узелац, Зофиа/Софија 303, 304, 305
Унковски, Слободан 298
Успенски, Борис Андрејевич (Успенский, Борис Андреевич) 20

Фелоуз, Џулијан (Fellowes, Julian) 105
Фербанкс, Даглас (Fairbanks, Douglas) 54
Фетахагић, Сеад 302
Фибах, Јоаким (Fiebach, Joachim) 112
Филиповић, Корнел 229, 230, 232, 233, 256
Филиповић, Миленко С. 192
Фирстенберг, Аделине фон (Fürstenberg, Adelina von) 87
Флег, Едмонд (Flagg, Edmund) 55
Фокнер, Вилијам (Faulkner, William Cuthbert) 79
Фор, Ели 58, 60, 61, 62
Форетић, Далибор 300
Форман, Милош (Forman, Milos) 77
Фос, Боб (Fosse, Bob) 106
Фрејзер, Џејмс Џорџ (Frazer, James George) 95
Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 131

Хајндл, Жељко 299
Хамбургер, Кете (Hamburger, Käte) 94
Харбург, Едгар Џап (Harburg, Edgar Yipsel) 105
Харм, Рудолф (Harm, Rudolf) 60
Харт, Вилијем (Hurt, William) 54
Хартфорд, Роберт (Hartford, Robert) 112
Хауард, Памела (Howard, Pamela) 131
Хендриковски, Марек (Hendrykowski, Marek) 80
Хергешић, Иво 295
Херманис, Алвис (Hermanis, Alvis) 115
Херцфелд, професор 184, 185
Хигинс, Ник (Higgins, Nick) 88
Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf) 122
Холцмен, Вини (Holzman, Winnie) 105
Хонекер, Ерих (Honecker, Erich) 125
Хофман, Ернест Теодор (Hoffmann, Ernst Theodor) 66, 67, 68, 73
Христић, Стеван 102
Хусаковски, Богдан (Hussakowski, Bogdan) 245

Цакић, Срђан 123
Цвејић, Бранко 26
Цветић, Милош 149
Цветко, Драготин 140, 144, 145, 146, 147, 148, 315
Цветковић, Сава 144
Цвијић, Јован 194
Целер, Карл (Zeller, Carl) 150
Церманович, Александрина 129

Чајковски, Петар Иљич (Чайковский, Пётр Ильич) 102
Чаплин, Чарли (Chaplin, Charlie) 54

Чареф, Мехди (Charef, Mehdi) 84
Чашуле, Коле 293
Чехов, Антон Павлович (Чехов, Антон Павлович) 113, 130
Чешко, Бохдан (Czeszko, Bohdan) 260
Чижек, Драгутин 164
Чимароза, Доменико (Cimarosa, Domenico) 69
Чобановић, Матеј 169
Чомић, Драган 303
Чортановић, Павле 192
Чупић, Радоје 297, 299

Џармуш, Џим (Jarmusch, Jim) 81
Џеферсон, Томас (Jefferson, Thomas) 125
Џојс, Џејмс (Joyce, James Augustine Aloysius) 79
Џоплин, Џенис (Joplin, Janis) 118

Шаламу Бјержицка, Катарина (Šalumun--Biedrzycka, Katarina) 237
Шапчанин, Милорад 143, 144
Шварц, Стивен (Schwartz, Stephen) 105
Шекспир, Вилијем (Shakespeare, William) 102, 105, 112, 130
Шелиго, Руди 298
Шијан, Слободан 62
Шилер, Јозеф (Szeiler, Josef) 115
Шкорић, Ирена 88
Шпадијер, Ирена 15
Штајнер, Рудолф (Steiner, Rudolf) 70
Шуваковић, Мишко 114, 115, 116, 131
Шумаревић, Светислав 142, 153
Шумахер, Ернест (Schumacher, Ernst) 112
Шчедрин, Родион Константинович (Щедрин, Родион Константинович) 102

Регистар сачинила
Тадјана 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 парентеза* и *Цитирана 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.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт) 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,…) објављују се црно-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.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик.* 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик.* 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик.* 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.:

(Murphy 1974: 95)	за библиографску јединицу:	Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (Murphy 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др*.:

(Ивић, Клајн и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник.* 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана 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 абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абецедним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана 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 развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском питању.* 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.). *Ресава (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 избеглице 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 књиге.* Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књижески.* 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.

Рукопис

Презиме, име. *Наслов рукописа* (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.

Прилог у серијској публикацији:
Прилог у часопису:

Презиме, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

Презиме, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге.* <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.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

Презиме, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов периодичне публикације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

Toit, A. „Teaching Info-preneurship: students' perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклопедије.* <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„Wilde, Oscar.” *Encyclopedia Americana.* <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику 53/2015*

Мирјана Веселиновић Хофман
Драгана Јеремић Молнар
Зоран Т. Јовановић
Каталин Каич
Љиљана Мишић
Ивана Перковић
Даница Петровић
Живко Поповић
Душан Рњак
Татјана Суботин Голубовић
Катарина Томашевић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: 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. 53/2015 закључило 14. август 2015.
За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник 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 омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање