



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

72

Editorial board

- Zoran MAKSIMOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Theatre Museum of Vojvodina)
Aleksandar VASIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Jernej WEISS, PhD (Slovenia)
(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)
Jadwiga ŚOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Łódź, Department of Slavic Languages)
Vera OBRADOVIĆ LJUBINKOVIĆ, PhD
(Faculty of Arts, University of Priština, with temporary headquarters in Zvečan)
Srđan RADAKOVIĆ, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Miroslav Miki RADONJIĆ, PhD
(Sterijino Pozorje, Novi Sad)
Marijana PRPA FINK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Danka LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, PhD
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

NOVI SAD
2025

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

72

Уредништво

др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)

главни и одговорни уредник

др Александар ВАСИЋ

(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)

заменик главног и одговорног уредника

др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН

(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)

др Ивана ПЕРКОВИЋ

(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)

др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК

(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)

др Катарина ТОМАШЕВИЋ

(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)

др Јернеј ВАЈС (Словенија)

(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)

др Јадвига СОПЧАК (Пољска)

(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

др Вера ОБРАДОВИЋ ЉУБИНКОВИЋ

(Факултет уметности Универзитета у Приштини – са привременим седиштем у Звечану)

др Срђан РАДАКОВИЋ

(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)

др Мирослав Мики РАДОЈИЋ

(Стеријино позорје)

др Марина МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ

(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)

др Маријана ПРПА ФИНК

(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)

др Данка ЛАЈИЋ МИХАЛЛОВИЋ

(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)

НОВИ САД

2025

МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA

DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Матѿице срѿске за сценске уметнѿсти и музику (CIP78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) покренут је 1987. године као часопис оријентисан претежно ка историјским, естетичким и теоријским проучавањима позоришне и музичке, као и филмске уметности. Објављују се искључиво оригинални научни радови – из театрологије, музикологије, етномузикологије, историје и теорије филма. Посебна пажња посвећена је питањима развоја ових уметности на простору Југоисточне и Средње Европе, претежно унутар културе Срба и других културом повезаних народа у региону. Зборник је отворен за ауторе различитог научног интересовања, за сараднике у земљи, из центара са територије бивше Југославије и из иностранства. Отворен је и према млађим сарадницима, којима се пружа прилика да своје прве радове објаве управо у Зборнику. Све радове који стигну у редакцију оцењују два стручна рецензента, а по потреби и више њих. Зборник се штампа на српском језику ћириличним писмом, са резимеом на енглеском. Рукописи које аутори пошаљу на једном од светских језика штампају се у оригиналу, са резимеом на српском. Садржаји часописа компонују се у три рубрике: 1. научне студије, 2. архивска грађа, мемоарски прилози, 3. прикази и некролози. Приликом утврђивања Садржаја Зборника, текстови су распоређени хронолошки и тематски, у зависности од материје коју сарадници обрађују. Прве две рубрике Зборника имају сажетке, кључне речи и резиме. Сви објављени текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији, а сваки број садржи именски регистар. Зборник излази редовно, два пута годишње у обиму од око 25 ауторских табака. Часопис доспева разменом у око 100 библиотека у свету. Бесплатан приступ интернет издању у PDF формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) was launched in 1987 as a journal oriented mainly towards historical, aesthetic and theoretical studies of theatre, music, and film. Only original scientific works are published – in the fields of teatrology, musicology, ethnomusicology, and history and theory of film. Special attention is paid to the issues of the development of these arts in the regions of Southeast and Central Europe, predominantly within the culture of Serbs and other nations in the region linked through common culture. The Journal welcomes submissions from authors of broad scientific interests – domestic authors, as well as the authors from the countries of former Yugoslavia

and from abroad. It also welcomes contributions from young authors, who are given the opportunity to publish their first papers in the Journal. All papers are evaluated by two expert reviewers, and if necessary by more than two reviewers. The Journal is printed in Serbian language and Cyrillic script, with summaries in English. Manuscripts sent by authors in one of the world languages are printed in the original language, with a summary in Serbian. The Journal is divided into three sections: 1. scientific studies, 2. archival materials, memoir papers, and 3. reviews and necrologies. When determining the Contents of the Journal, the texts are arranged chronologically and thematically, depending on the topic being addressed. The first two sections of the Journal include abstracts, keywords, and summary. All published texts are assigned a UDC number according to the international library classification, and each volume contains an index of names. The Journal is published regularly, biannually, containing up to 25 author sheets. The Journal is exchanged with around 100 libraries in the world. Free online access to PDF version of the Journal is provided on the website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-zn-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Балетско образовање изван балетских средишта: искуства и перспективе . .	9
LJUBICA M. RISTOVSKI, PhD	
Ballet Education Outside Ballet Centres: Experiences and Perspectives	16
Др САЊА В. РАДИНОВИЋ	
Дело Косте П. Манојловића на „таласима сећања“	17
SANJA V. RADINOVIĆ, PhD	
The Oeuvre of Kosta P. Manojlović on the “Waves of Memory”	38
Др ЛУКА С. КЕЦМАН	
Драме Ивана Негришорца	41
LUKA S. KECMAN, PhD	
Plays by Ivan Negrišorac	51
Др МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ	
Управљање колективним креативним процесом на филму – критички приказ добрих пракси	53
MILJAN M. VOJNOVIĆ, PhD	
The Collective Creative Process Management in Film Industry – A Critical Overview of the Best Practices	68
Мср ТАТЈАНА Д. МРЂА	
Из рукописне заоставштине Карела Направњика – <i>Музички диктирај</i>	69
TATJANA D. MRĐA, MA	
From the Manuscript of Karel Napravnik: <i>Musical Dictation</i>	95
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ	
Позориште и филм – линије сусретања и раздвајања	97
GORAN T. GAVRIĆ, PhD	
Theatre and Film – Lines of Convergence and Divergence	109
Др АНА К. МИЛОВАНОВИЋ	
Глумачки оживљена лутка у програмима намењеним деци Телевизије Београд (1958–1990)	111
ANA K. MILOVANOVIĆ, PhD	
The Actor-Animated Puppet in Television Belgrade’s Children’s Programmes (1958–1990)	125

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др МИЛОШ М. МАРИНКОВИЋ О активностима и заоставштини Академског камерног оркестра / Београдског гудачког оркестра „Душан Скворан“	127
MILOŠ M. MARINKOVIĆ, PhD On the Activities and Legacy of the Academic Chamber Orchestra / Belgrade String Orchestra “Dušan Skovran”	145

IN MEMORIAM

Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ Каталин Каич (1943–2024)	147
Мр ИВАНА Б. ИЛИЋ КИШ Добрила Новков (1947–2025)	151

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др ВЕРА С. ОБРАДОВИЋ ЉУБИНКОВИЋ „Нежне промене“ у Балету Српског народног позоришта у Новом Саду: <i>Причај ми о љубави</i> , прва премијера у сезони 2024/2025	155
Мср ВИОЛЕТА Р. МИТРОВИЋ Откривалачки дух српске театрологије (Милена Кулић, <i>Позоришне њриче: од средњеј века до дубровачке драме</i> , Ново Милошево: Банатски културни центар, 2023)	159
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	163
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	171
РЕЦЕНЗЕНТИ	177

ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ

Академија уметности Нови Сад*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

БАЛЕТСКО ОБРАЗОВАЊЕ ИЗВАН БАЛЕТСКИХ
СРЕДИШТА: ИСКУСТВА И ПЕРСПЕКТИВЕ

САЖЕТАК: Поводом 100 година балета Удружење балетских уметника Србије организовало је интердисциплинарни научни скуп „Век балета у Србији: историја и нове перспективе“. Објединивши и историју и перспективе, овај стручни рад обрађује настанак једне балетске школе изван балетских средишта и указује на значај формирања малих школа балета као један од праваца у даљем развоју балетске уметности код нас, јер је основно балетско образовање предуслов за професионалну каријеру и уметност балетских играча.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: балетско образовање, балетска школа, кризни период у култури, домети Балетске школе „Раичевић“.

„Играње, као и глума, то је трагедија вечног везана за пролазно. У часу постанка већ је и час нестанка.“ (Исидора Секулић у: *БАЛЕТ: ПРВИХ ПЕДЕСЕТ ГОДИНА: 1950–2003* 2004: 5)

Позоришна уметност је уметност тренутка, јер се свака представа уникатно дешава у тренутку сусрета са публиком и то је основна карактеристика свих облика позоришне уметности без обзира на то да ли је реч о драмској, оперској или балетској представи. Ниједна представа није иста, јер су њене нијансе различите и зависне од остварене комуникације са публиком. А то се дешава зато што све те представе изводе глумци, певачи или балетски играчи непосредно пред публиком, и тај директни контакт је разлог што је позориште преживело и преживеће сва технолошка достигнућа, која су се десила и која ће се још стварати.

* ljubica.ristovski@gmail.com

Према енциклопедијском тумачењу, балет је сценски плес (*Енциклопедија Британика* 2005: 99) где се упоредо користе формална академска техника, музика, костими и сценографија, иако позоришна форма, музика у балету није обухваћена појмом примењена музика који се употребљава у драмском позоришту, већ „са гледишта европске културе представља изразит музички облик“ (Варткес 1981: 31). Андре Левинсон у свом тексту наглашава да је у „западном свијету управо такозвани класични плес – термин који означава плесни стил што се темељи на традиционалној балетној техници – превладао над свим другим техникама“ (Левинсон у: Коен 1988: 139) које су се појавиле током историјског развоја балетске уметности. Позоришне представе – драмске, оперске и балетске, спадају у високу уметност, а социолошкиња Александер наводи да „Димађо указује да је утврђивање разлике између високе и ниске уметности био корак ка стварању модела ‘високе културе’“ (АЛЕКСАНДЕР 2007: 367), те истиче његов суд „да су и балетске, позоришне и оперске трупе усвојиле институционализовани – модел високе културе“ (Исто 367). Могућност да се нешто види, као и место где се то приказује, како тврди Вилијамс, „помаже да се утврди шта публика сматра уметношћу, а шта оним што није уметност. Балет је, на пример, вид уметности и на њега обично указују познати костими које носе извођачи – балетске сукње, трикои и балетске патике – и одређени, конвенцијама утврђени, покрети који се изводе уз симфонијску музику. Уз то, обично се изводи у позоришту“ (Исто 412).

Када говоримо о балету, или култури уопште, Голубовић и Јарић истичу да је култура социјална, она је концептуализација и вербализација идеја, норми и типова понашања; она је динамичка и мења се у животном периоду и у историјском времену; она је плуралистичка и интерактивна и преноси се едукацијом, али не простим преношењем научног искуства. По њима, култура је и пројекција животног пута „и означава шта индивидуе и друштва могу, али и шта треба да чине да би се развијали у људском простору“ (Голубовић, Јарић 2010: 13). Позоришна уметност, односно балетска уметност, може се препознати у свим наведеним карактеристикама културе, али је едукација у балету далеко најважнија. Неопходно је образовање младих играча али и њихове публике јер у балету „конвенције уистину стварају значење, али оне морају да буду заједничке и публици и уметницима. Балерина покретима свога тела може да побуди емоције, зато што је њена публика упућена у конвенције балета“ (АЛЕКСАНДЕР 2007: 417–418).

Балетска уметност је специфична и по томе што од играча од најранијих дана захтева константни тренинг који се заснива на традиционалној балетској техници. Техника балетског играча је „физички напор који трајно оплемењује лепота. Техника није неко додатно појачање ове

уметности, нити је пуко средство смишљено да би се на лак начин постигло одобравање, она је сама душа плеса, она је плес сам“ (Левинсон у: Коен 1988: 139). Педагошкиња балета А. В. Никифорова истиче важност изградње тела под којом се подразумева „поставка ногу, рад ногу у свим положајима класичног балета, рад леђа, положај и рад руку“, а то, по њеном мишљењу, „представља чврсту основу, омогућујући слободно и суверено владање телом у класичном балету“ (Никифорова 2005: 9). Током година тело балетског играча „се развија тако да може без напора урадити било који покрет“ (Исто 11). Никифорова напомиње да се мора „владати мишићима, навикавати их на давање отпора у правцу пода и ка страни отпора“, те да је за такав став „неопходан рад тела ако се желе постићи изузетна издржљивост и правилно дисање“ (Исто 12). Педагошкиња Никифорова износи мишљење да је неопходан континуирани, дугогодишњи, систематичан и посвећени рад на обликовању тела како би се постигли изузетни уметнички резултати. У својој књизи цитира своју професорку балета Ваганову, да се апло (aplomb) „изграђује током свих година школског живота и завршава на крају обуке“ (Исто 12), те да термин апло (aplomb) треба унети као појам, као основно правило – „јер је правилно постављање тела основа за све кораке, а правилно играње базира се на тој основи“ (Исто 12).

Таленат за плес није везан за географску ширину, нити за један или два града, нити се јавља само у срединама где постоје адекватне школе, већ играчки бисер може да се нађе и у најмањим срединама. Питање је само како ће се деца образовати ако немају могућности да похађају основне балетске школе без којих није могуће наставити школовање да би се професионално бавило балетом.

Након Другог светског рата, прве балетске школе код нас основане су у Београду и Новом Саду, углавном у првобитној функцији обнављања оба балетска ансамбла. Балетска школа „Лујо Давичо“ основана је 1947. године, као прва државна школа у тадашњој Југославији са циљем да се школују играчи и обнови ансамбл Народног позоришта у Београду. Школа данас има издвојена одељења у Чачку и Крагујевцу.

„Балетска школа Нови Сад“ основана је 1947. године, најпре као балетски одсек у оквиру драмског студија Српског народног позоришта а већ 1948. године основана је и средња балетска школа.

Балетска школа „Димитрије Парлић“ у Панчеву почиње са радом 1979. године, а званично са самосталним радом 1995. године.

Процес оснивања балетске школе у Суботици брачни пар Милица и Војислав Раичевић започели су 1989. године, а Основна балетска школа „Раичевић“ отворена је 2. септембра 1990. године и од самог почетка ради по програму који је прописало Министарство образовања Републике Србије.

Прве године рада Основне балетске школе „Раичевић“ поклопиле су се са ратовима на простору бивше Југославије (1991–1995), као и са највећом инфлацијом (1992–1994). Међутим, школа је и поред тога опстала, а само њени оснивачи знају како су преживели то трагично раздобље. „Током деведесетих година прошлог века дошло је до великих миграција становништва те је велики број Суботичана отишао из земље, одатле се, и поред насељавања, бележи да град има око 50.000 мање становника. Није занемарљив ни утицај беле куге, што је вишедеценијски проблем Суботице“ (Ристовски 2017: 198).

Говорећи о периоду почетка деведесетих, неопходно је напоменути да су „културни модели увек у одређеном односу према друштвеној стварности, економској и политичкој динамици“ (Драгићевић-Шешић 1994: 183), па су крупна дешавања, ратови, економске промене, преокрети и кризе, утицала на све грађане, а културни модели „преузели су обрасце ратног времена, подредили своје вредности, стилове, начине изражавања ратним захтевима“ (Исто 184), што се морало одразити у првом периоду рада школе најблажим обликом – смањеним интересовањем за школовање младих балетских играча. А деведесете у Суботици карактерисало је „уништено поверење и изграђен модел живљења поред и између социјалних група и заједница (а не и доброг дела грађана). Срећа што се свих ових година у Суботици није догодило живљење једних против других, трећих“ (Ковачевић у: *КУЛТУРНА ПОЛИТИКА ГРАДА СУБОТИЦЕ* 2009: 10).

Када је основана Основна балетска школа „Раичевић“, постојале су балетске школе у Београду, Новом Саду и Панчеву, у градовима који су удаљени од Суботице, најмање 100 километара,¹ што је онемогућавало децу да их уписују, јер су сувише мала да се одвајају од куће или нису имала материјалних могућности да путују неколико пута недељно на часове.

Према Попису становништва из 1991. године у Војводини је било 117.292² деце узраста од 5 до 9 година, а према Попису становништва из 2022. године у Војводини је било 85.624 деце, док је у местима: Суботица, Бачка Топола, Мали Иђош, Сомбор, Апатин, Озаци, Ада, Кањижа, Нови Кнежевац, Сента и Чока било 18.350 деце узраста од 5 до 9 година. Та места преферирају Суботицу јер им је ближа од других средина где постоје балетске школе. То је велики број потенцијалне талентоване деце која би могла да се школују да постоји довољан број основних балетских школа, јер од деведесетих година када је основана Основна

¹ Нови Сад 100 км, Београд 180 км, Панчево 208 км.

² Попис је рађен у тадашњој држави СР Југославији по другачијем принципу у односу на касније пописе па нисмо у могућности да издвојимо податке о броју деце у општинама које су на северу земље.

балетска школа „Раичевић“ није отворена ниједна нова основна балетска школа класичног балета.

Као и за балет, и за музику је неопходно претходно образовање од ране младости, па смо упоредили број основних балетских и основних музичких школа на територији Војводине и дошли до података да постоје 21 музичка школа и 3 балетске школе, што говори да је код нас у земљи присутан „специфичан својеврстан отпор стратешком мишљењу и планирању у свим областима јавног деловања“ (ПАУНОВИЋ 2011: 49). Министарство културе је 2007. године објавило циљеве културне политике, а само су два циља везана за уметничко образовање: „развој стваралаштва и уметничке продукције и подизање партиципације у свим културним делатностима широм територије Србије кроз програме децентрализације и инклузије“ (Исто 49). У ствари само је други циљ онај који би се односио на стварање могућности едукације и проширивање мрежа балетских школа, али конкретних програма и остварења није било.

Ученици Основне балетске школе „Раичевић“ раде по програму Агрипине Ваганове, коју сматрају оснивачем совјетског система балетске педагогије. По њој, „структура наставног сата је у адађу, где ученик савладава основне позе, окретање тијела и главе... Адађо започиње најлакшим покретима. С временом постаје све сложенији и разноликији. У завршним разредима тешки елементи уводе се један за другим“ (Ваганова у: Коен 1988: 189). По завршетку школовања ученици Основне балетске школе „Раичевић“ добијају диплому са којом равноправно могу да конкуришу за пријем у средње балетске школе у земљи и иностранству. Балетска школа „Раичевић“ је од оснивања па наредних осам година радила као издвојено одељење Балетске школе Нови Сад, а 1998. године, добијањем решења од Министарства просвете, наставља самосталан пут.

Милица Раичевић је основала и деветнаест година веома успешно водила школу у најтурбулентнијим околностима, а 2009. године школу наставља да води Наталија Раичевић, школована балерина и професорка класичног балета, са дипломом париског универзитета.³

Наталија Раичевић је са школовања у Паризу донела софистицирани стил који се огледа у чистоти извођења балетске технике зачињен шармом по којем се препознаје француска балетска школа. Цео систем покрета класичног балета и његове терминологије састављен је у Француској, који карактерише висока техника, префињен стил, меки, лагани и грациозни покрети и наглашени манири (*НАШИХ 30 ГОДИНА* 2021: 21).

³ Institute „Janine Stanlowa“ CND – Centre national de danse Paris (Институт „Јанин Станлова“ под патронатом Националног центра плеса)

У школи се негује филозофија:

Балет је још много тога, само никако није зона комфора. То је уметност коју чине лепота и суровост, дисциплина и контрола, строгост и истрајност, и као таква, свуда у свету се на исти начин спроводи. Балетска уметност, професија препуна одрицања и самопрегорног рада, узвраща лепотом која се препознаје већ са првим отварањем завесе (Исто 10).

Сваке године школа организује балетске концерте или балетске представе за Божић или Ускрс, а од 2009. године играју се балети по оригиналном либрету и музици прилагођени узрасту деце од 4 до 14 година. Током 30 година постојања ове школе диплому о завршеном четворогодишњем балетском образовању стекло је 111 ученика. Након основне балетске школе средњу Балетску школу Нови Сад уписало је 16 ученика, Средњу балетску школу „Лујо Давичо“ у Београду уписала су два ученика, а факултете у Будимпешти, Паризу, Монте Карлу, Роттердаму, Кану и Минхену завршило је 11 ученика. У периоду од 1998. до 2021. године ученици Основне балетске школе „Раичевић“ освојили су 27 награда на такмичењима.

Бивши ученици ове школе су: Бојана Зајовић, солисткиња Балета СНП, Соња Батић, солисткиња Балета СНП, Диана Радић, солисткиња Балета Словенског народног гледалишча у Љубљани, Никола Стаменовић у ансамблу Балета СНП и неколико њих су наставници класичног балета и савремене игре.

Ови таксативно наведени резултати Основне балетске школе „Раичевић“ у Суботици поткрепљују раније изнете чињенице да је основно балетско образовање неопходно како би се појавило много више балетских уметника и из средина које се не могу називати балетским срединама. То доказује да се таленат за балет може пронаћи и у мањим срединама али да је потребно да се будући балетски играч формира у складу са важећим протоколима у формирању балетског става и положаја тела да би средњошколско образовање формирало комплетног играча класичног балета. Иако је школа основана у тешким временима и пролазила разне околности и догађаје који су обележили раздобље од деведесетих година прошлог века, школа је успела да однегује и формира бројне играче и наставнике и допринела даљем развоју класичног балета у нашој земљи.

Перспективе

У својој књизи *Општа социологија уметности* професор Ранковић износи мишљење да се „однос уметности и друштва сагледан у историјској пројекцији, претвара у проблем односа развоја друштва и

развоја уметности. На највишем нивоу општости јављају се следећа његова основна одређења:

- а) прво, према коме су развој друштва и развој уметности паралелни,
- б) друго, према коме се развој друштва и развој уметности разилазе
- в) и треће, противречно одређење, које комбинује претходна два, заступајући час прво, час друго, у зависности од емпиријског материјала на који наилази током истраживања (Ранковић 1983: 101).

У односу друштва и уметности код нас данас можемо закључити да је њихов развој сепаратан, да колико год се наше друштво развијало то се није односило и на развој уметности, чак супротно. Уметност се у нашим школама изучава у две дисциплине – ликовна и музичка уметност, о позоришној уметности – драмском и балетском стваралаштву, не учи се уопште. Развој уметности подразумева едукацију уметника, али и публике, затим отварање нових балетских трупa, стварање услова за рад ансамбала – припремање и извођење представа, прилагођавање и изградњу објеката и сл.

Уметност балета сматра се најтежом у позоришној пирамиди.

Колико год била неухватљива и пролазна позоришна уметност, она глумцима омогућава да се њоме баве читавог живота, док балетском уметнику то није доступно јер је његова уметност зависна од физичке спреме и година живота. Балетски уметници најкасније око 40. године живота завршавају играчке каријере, јер тело више не може да изнесе тешке напоре извођења балетских нумера. Они се окрећу кореографској креацији или остају чланови балета који чекају пензију јер је бенефицирани радни стаж давно укинут, а они не испуњавају услове за одлазак у пензије. Зато је неопходно да се поново уведе бенефицирани радни стаж за балетске уметнике.

У Србији је доба кризе, транзиције и турбулентних околности у култури, период који траје већ неколико деценија, али је такође и чињеница да је у култури уопште, па и у позориштима, али и балету, кризно доба увек доносило већу продукцију представа, већу упосленост радника и много нових решења/облика финансирања, организовања и едукације, јер креативност коју поседују уметници у овој земљи, може бити креативност за коју се каже да ће бити покретач друштвених и економских промена, само их треба саслушати и уважити њихове предлоге.

ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДЕР, Викторија. *Социологија уметности*. Београд: Клио, 2007.

БАЛЕТ: ПРВИХ ПЕДЕСЕТ ГОДИНА: 1950–2003. Приредила Весна Крчмар. Нови Сад: Српско народно позориште, 2004.

- ВАРТКЕС, Баронијан. *Музика као примењена уметност*. Београд: Универзитет уметности, 1981.
- ГОЛУБОВИЋ, Загорка, Исидора Јарић. *Култура и преображај Србије*. Београд: Службени гласник, 2010.
- ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, Милена. *Неофолк култура*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994.
- ЕНЦИКЛОПЕДИЈА БРИТАНИКА. Сажето издање. Књига 1. Београд: Народна књига – Политика, 2005.
- КОЕН, Селма Џин. *Плес као казалишна уметност*. Загреб: Цекаде, 1988.
- КУЛТУРНА ПОЛИТИКА ГРАДА СУБОТИЦЕ. Свеска бр. 1, белешке са скупа. Суботица: Фокус, 2009.
- НАШИХ 30 ГОДИНА. Монографија о Основној балетској школи „Раичевић“. Суботица: Балетска школа „Раичевић“, 2021.
- НИКИФОРОВА, А. В. *Основи класичног балета*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- ОПШТИНЕ И РЕГИОНИ У РЕПУБЛИЦИ СРБИЈИ 2023. Београд: Републички завод за статистику, 2023.
- ПАУНОВИЋ, Невена. „Уметничко образовање: Програми и модели – Велика Британија, Холандија, Русија и Србија.“ У: *Dositheus – развој људских ресурса у култури*. Зборник радова. Уредила Милена Драгићевеић Шешић. Београд: Academica – Академска група, 2011, 31–54.
- ПОПИС СТАНОВНИШТВА 1991. ПО СТАРОСТИ, ПОЛУ И НАЦИОНАЛНОЈ ПРИПАДНОСТИ. Београд: Републички завод за статистику, 1994.
- РАНКОВИЋ, Милан. *Општа социологија уметности*. Београд: Светозар Марковић, 1983.
- РИСТОВСКИ, Љубица. *Креирање идентитета позоришта*. Нови Сад: Музеј позоришта Војводине – Заједница професионалних позоришта Војводине, 2017.

Вебографија:

- <https://prosveta.gov.rs/prosveta/srednje-obrazovanje/umetnicke-skole/baletske-skole/>, 13.03.2024.
- <https://prosveta.gov.rs/prosveta/srednje-obrazovanje/umetnicke-skole/muzicke-skole/>, 13.03.2024.
- <https://baletska.com/>, 14.03.2024.
- <http://www.ldavico.edu.rs/>, 14.03.2024.
- <https://www.stat.gov.rs/oblasti/stanovnistvo/>, 15.03.2024.

Ljubica M. Ristovski

Ballet Education Outside Ballet Centres: Experiences and Perspectives

Summary

On the occasion of 100 years of ballet, the Association of Ballet Artists of Serbia organized an interdisciplinary scientific conference A Century of Ballet in Serbia: History and New Perspectives. Integrating both history and future outlooks, this paper discusses the establishment of a ballet school outside major ballet centers. It highlights the significance of forming smaller ballet schools as a crucial direction for the further development of ballet art in Serbia, emphasizing that basic ballet education is a prerequisite for a professional career and the artistry of ballet dancers.

Keywords: ballet education, ballet school, crisis period in culture, achievements of “Raičević” Ballet School.

САЊА В. РАДИНОВИЋ

Факултет музичке уметности у Београду*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

ДЕЛО КОСТЕ П. МАНОЈЛОВИЋА НА
„ТАЛАСИМА СЕЋАЊА“

САЖЕТАК: Актуелни талас наглашеног интересовања за прошлост – или *memory boom*, како га је именовао амерички историчар Џеј Винтер – покренуо се у време наступања постмодерне, побуђен разноликим подстицајима (уп. WINTER 2007). Његово присуство у науци одају тзв. студије сећања, нарастајући корпус литературе из различитих дисциплина посвећене овим питањима (БАЈОВИЋ 2012: 94), којој доприносе и истраживачи из Србије. Упркос његовом значају, дело Косте П. Манојловића, једне од најзаслужнијих личности за међуратни развој музичке културе у Србији и Краљевини Југославији, било је видно запостављено у написима наших музиколога и етномузиколога све до 1990. године, првенствено из политичких разлога. Након тога, управо са покретањем актуелног *memory boom*-а, долази до обрта и постепеног увећања броја радова о Манојловићу како се примичемо данашњем времену. На основу дијахронијског осврта на постојеће прилоге, у саопштењу се разматрају разлози који су произвели подизање овог „таласа сећања“ у српској музикологији и етномузикологији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Коста П. Манојловић, репресија комунистичког режима, *memory boom*, студије сећања, постмодерно доба.

У хуманистичким наукама постоји небројено много примера који потврђују чињеницу да истраживачка мотивација за неко тематско и проблемско усмерење не мора увек проистацати из науке „саме по себи“, већ да је могу генерисати (и) разни други, „спољашњи“ подстицаји. У данашњем времену, сведочанства ове врсте обично су последица великих изазова глобализације, који непрестано покрећу питања важности културе и политике друштвеног памћења/сећања¹ – у научном, уметничком, економском, политичком и ширем јавном дискурсу. Актуелни

* radinovicsanja62@gmail.com

¹ Према појединим ауторима, ови термини нису синонимима, већ се памћење односи на „складиштење садржаја прошлости“, док сећање представља „актуелизовање сачуваних садржаја“ (БАЈОВИЋ 2012: 93).

талас наглашеног интересовања за прошлост, или *memory boom*, како га је назвао амерички историчар Џеј Винтер (Jay Winter), покренуо се крајем 1970-их и почетком 1980-их година, у време наступања постмодерне, побуђен разноликим подстицајима (уп. WINTER 2007). Када је реч о науци, његово присуство одају тзв. студије сећања, нарастајућа литература из различитих дисциплина посвећена овим питањима (BAJOVIĆ 2012: 94), којој доприносе и истраживачи из Србије. У српској музикологији и етномузикологији, овај тренд се углавном одвија „спонтано и неосвешћено“, мада би се можда могло рећи да је одржавање међународне конференције *Musical Culture & Memory*, коју је 2006. организовала Катедра за музикологију ФМУ у Београду, означило и његово „званично“ ступање на нашу научну сцену.²

Наглашено окретање минулом добу, феномен коме данас сведочи-мо, није, међутим, посве нов – на размеђи XIX и XX века одвијали су се друштвени процеси који су дали сличан исход у виду појачаног интересовања за прошлост. Како наводи културолог Тијана Бајовић, и један и други талас проистекли су из кризе – претходни из кризе модерне, а актуелни из кризе постмодерне – при чему се кључна разлика међу њима очитује у другачијем одређењу према прошлости, односно у другачијој „визији будућности“. Јер, док је криза модерне тражила решење у обрачуну са традиционалним вредностима и обрасцима, који су били сматрани препрекама друштвеном развоју, криза постмодерне створила је „*drugi talas, obeležen žigom traume, krivice i pokajanja*“, који „*odjekuje pozivima da se krivica prizna, a greške isprave: prošlosti se pribegava kao utočištu*“ (BAJOVIĆ 2012: 91–92).

Свестрано музичко деловање Косте П. Манојловића (Крњево, 4. децембар 1890. – Београд, 2. новембар 1949), једне од најистакнутијих и најзаслужнијих личности за развој музичке културе у Србији и Југославији до средине XX века, донело је велике, прекретне и утемељујуће резултате на многим пољима. У потпуној несразмери са том чињеницом и бројем протеклих година након његове смрти, до сада му је у српској музикологији и етномузикологији посвећена недовољна пажња. На срећу, овакво стање ствари није данас исто као у почетку – постепена позитивна промена уочава се са приближавањем актуелном времену, а посебно од краја XX века наовамо. Трансформацију о којој је реч и коју ће настојати да представи текуће саопштење могуће је довести у везу управо са присуством постмодернистичког „таласа сећања“ у нашој научној средини.

* * *

² Пратећи зборник радова објављен је две године потом (уп. MARKOVIĆ, MIKIĆ 2008).

Пуно професионално деловање Косте П. Манојловића у Србији и југословенској краљевини почело је 1919. године, након повратка у домовину са студија у Оксфорду,³ и трајало је три деценије, до краја његовог живота. За просперитетним међуратним раздобљем, у коме је имао могућност да се у потпуности исказује и развија, уследило је време неминовне стагнације током Другог светског рата. После тога, поживео је још неколико горких поратних година у периоду строгог комунистичког режима. У ратно и послератно време, упркос неповољној друштвеној клими, прогонима и ослабљеном здрављу, успео је да оствари неке од својих најзначајнијих професионалних резултата.

Као човек који је претходно имао истакнуто место у јавном животу Краљевине, који се након рата није приклонио новоуспостављеном политичком режиму и који је отворено остао привржен тада грубо скрајнутој Српској православној цркви, Манојловић је већ 1944/45. постао мета насртаја експонената комунистичке власти у наставничким редовима Музичке академије – дакле, чим је отпочела послератна обнова рада ове институције.⁴ Принудно је пензионисан већ 1946. године и готово преко ноћи постао *persona non grata*, окарактерисан као представник тзв. старе реакције (уп. МЕРЋ 2017). Као што се редовно дешавало у таквим случајевима, и његова ширира породица морала је да понесе ову стигму, која је, иако се временом постепено смањивала, потрајала све до 1980-их година.⁵ У деликатно послератно време, када се због погрешних речи лако могла изгубити имовина, слобода, па и живот,⁶ и сам Манојловић допринео је оваквом развоју догађаја, јер се није довољно потрудио да савлада свој бунтовни карактер и сакрије антипатије према комунистима из академског колегијума. Често им је противуречио, првенствено онда када су при управљању Академијом бескрупулозно наступали са позиција недодирљиве политичке моћи. Убрзо су почеле да се проносе гласине о његовом опасном реакционарном ставу, што је на крају довело до поменутог исхода 1946. године (МЕРЋ 2017:

³ Заправо, своје прво запослење имао је и пре школовања у иностранству, у приватној гимназији у Ћуприји, где је као наставник музике радио до јануара 1911. године. После повратка са студија у Енглеској, одлуком министра просвете и вера био је постављен за привременог учитеља музике у Богословији Светог Саве, у којој је предавао црквено и хорско певање (МАНДИЋ, ПЕРКОВИЋ 2022: 306, 309).

⁴ Неки од тих професора су таквим и сличним иступима настојали да искажу лојалност новим властима и тако се заштите од евентуалних притисака, док су други били истински политички острашћени (уп. МЕРЋ 2017).

⁵ Према сведочењу Манојловићеве унукe Марије Димитријевић, која ме је о томе у приватном разговору информисала 2017. године.

⁶ Одједи ове диктатуре осећали су се све до краја 1980-их година, тј. све док је на снази био чувени члан 133 Кривичног закона СФРЈ, о тзв. вербалном деликту, који је повлачио казну затвора и до 10 година за лица која би речју на било који начин довела у питање владајући комунистички режим.

213–225).⁷ Манојловићев потоњи краткотрајан, али значајан ангажман спољног сарадника Музиколошког института САН (1949)⁸ био је својеврсна компензација за ову неправду, испослована понајвише залагањима првог директора ове институције, композитора Петра Коњовића (1883–1970), претходно његовог колеге са београдске Музичке академије (који је 1947. и сам имао прилику да осети репресију комунистичког режима, након прве изведбе своје опере *Кнез од Зење*⁹).

У послератном раздобљу све до 1990. године, Манојловић је релативно мало помињан у српској музикологији и, нарочито, етномузикологији. Ово је приметно чак и у вези са самом Музичком академијом, упркос томе што је њеном оснивању 1937. године кључно допринео, што је њоме управљао као први ректор у почетном двогодишњем периоду постојања и што је она била његова матична институција, из које је и отишао у пензију. Тако, у споменицама објављеним поводом 20, 40 и 50 година постојања Музичке академије, односно Факултета музичке уметности (од 1973, после преименовања), једва да се о њему може пронаћи понеки пасус (уп. *ДВАДЕСЕТ* 1958; *ЧЕТРЕДЕСЕТ* 1977; *ПЕДЕСЕТ* 1987). Неспорно, томе је доприносила атмосфера немог заобилажења „незгодних тема“ и „сумњивих личности“, која се осећала свугде и која је трајала дуго, а најинтензивније током прве две деценије по окончању рата, хранена оправданим страхом од репресије према онима који би себи дозволили да јавно одступе од владајућег комунистичког једноумља.¹⁰ Не треба заборавити, тадашњи друштвени живот у југо-

⁷ Ово је веома подсећало на још једну велику неправду и понижење које је Манојловић доживео на Музичкој академији 1939. године, „када је, у поступку без преседана, био смењен са свог положаја канцелара и морао да га уступи Коњовићу“. После Манојловићевог пензионисања 1946, већина колега са Академије прекинула је контакте са њим, у страху од реакције комунистичких „музичких богова“, како их је Манојловић подругљиво називао (Медић 2017: 225). Према закључку Иване Медић, разлози за Манојловићево уклањање са Музичке академије били су и лични и политички. Особине његове личности и одбијање да се приклони идејама и захтевима нове комунистичке управе донели су му много непријатеља. Надаље, био је и ученик и професор на Богословији, није учествовао у НОБ-у, нити био члан КПЈ, а и одбио је (за разлику од педесетак својих колега) да потпише петицију против генерала Драже Михаиловића, у време великог судског процеса који се против њега водио те исте године. Напокон, Манојловић је био склоњен можда и зато да би се направило место за неког млађег и политички „подобног“ професора (Медић 2017: 226). Када се све побројано има у виду, негативно етикетирање и губљење радног места 1946. било је још и најблажа међу последицама које су га могле снаћи у беспошtedном поратном времену.

⁸ Манојловић је са Институтом сарађивао само непуних годину дана, али је ипак одиграо кључну улогу у конципирању деловања његовог Историјско-архивског одељења (Vesić, Lalić, Mihaljović 2018: 65–66).

⁹ Ово Коњовићево уметничко остварење већ је сутрадан проглашено за реакционарно и убрзо је скинуто са репертоара, а његов аутор смењен са своје дотадашње позиције ректора Музичке академије на место секретара Музичког одељења САН (Korbel 1951: 141).

¹⁰ Ради пуног разумевања друштвене климе у раном послератном времену (током трајања тзв. друге фазе револуције), потребно је имати у виду да су тада многи људи били жртве комунистичких „црвених чистки“ и без праве кривице. Јер, у њима нису страдали само

словенској држави обликовале су стална присмотра и цензура. Чланови Комунистичке партије Југославије (скраћено КПЈ), којих је било свугде, будно су пратили стање „морално-политичке подобности“ у сваком колективу, па тако и на Музичкој академији.¹¹

Околности почињу да се мењају 1980-их година, после смрти Јосипа Броза Тита (1892–1980) и са наступом демократизације друштва. Као што је добро познато, дато раздобље подударно је почецима постмодерне, паду Берлинског зида (1989), те распаду Комунистичке партије Југославије (1990) и државне заједнице СФРЈ (1991). Управо од тада приметан је одређени заокрет у вези са приснијом заинтересованошћу научне јавности за Манојловићев укупан допринос српској и југословенској музичкој култури – посебно од 1989. и 1990, што су биле године његових великих јубилеја (40-годишњице смрти и 100-годишњице рођења). Поврх тога, ова научна актуелизација упадљиво кореспондира постмодернистичком „таласу сећања“ који је предмет наших интересовања. Наредна ретроспектива написа о Манојловићу, насталих од средине XX века до данас, полази од стања у деценијама које су претходиле рађању овог феномена.

Осврћи на Манојловићево дело настали и пре њосимодернистичког „таласа сећања“

Непосредно после Манојловићеве смрти, над његовим именом била је надвијена тишина, нарушавана повремено и дискретно. Прво

ратни злочинци и колаборационисти већ и идеолошки непријатељи новоуспостављеног режима, они за које се само процењивало да би то могли постати, па чак и они који су били мета личних обрачуна или похлепе због своје велике имовине. Ови обрачуни, често спровођени без званичног суђења и осуде, интензивно су се одвијали од октобра 1944. па све до 1955. године, а спорадично и након тога. Спроводиоли су их припадници чувене ОЗНЕ, под будним оком Александра Ранковића (1909–1983) и Слободана Пенезића Крцуна (1918–1964). О свему томе углавном се ћутало до 1990-их година. Широј јавности и данас је углавном непознато да је у Србији у овим догађањима страдало око 60.000 људи (у непосредним ликвидацијама око 33.000), чија су тела закопана у преко 200 тајних гробница. Први парастос одржан је тек 3. 11. 2019, за више од 1500 стрељаних код Краљеве чесме у Лисичјем потоку, наомак Белог двора (а ни тада без покушаја опструкције од стране противника ревизије историје). Више детаља вид. на: <http://www.zlocininadsrbima.com/Novost.aspx?Naslov=Izv%00%B5st%00%-B0%D1%98-iz-Lisici%D1%98%D0%B5g-P%D0%BEt%D0%BEk%D0%B0-02.11.2019>; <https://www.youtube.com/watch?v=ZRpY2wzm6SI>; <https://catenamundi.rs/vidici/kako-je-ozna-streljala-po-srbiji/>; <https://jadovno.com/druga-faza-revolucije/>. Послератни злочини комуниста постали су тема истраживања тек пре неколико деценија, и њоме се највише баве историчари Бојан Димитријевић, Милош Тимотијевић, Срђан Цветковић и Немања Девић (претежно сарађујући са издавачком кућом Catena mundi). Међу малим бројем до данас објављених студија издваја се коауторско дело упечатљивог наслова *ОЗНА – Репресција комунистичког режима у Србији 1944–1946. (Документи)* (уп. Цветковић, Девић 2019).

¹¹ Завршна испољавања ове климе била су присутна све до краја 1980-их, о чему могу и лично да посведочим, будући да сам у тој деценији на поменутој институцији студирала, а потом и засновала радни однос.

оглашавање стручне јавности о њему био је суздржано интонирани некролог који му је написала музиколог Стана Ђурић Клајн (1905–1986) и који је објављен 1950. године, на непуне две странице у часопису *Музика*. Завршен је оценом из које се може ишчитати да је у дато време Манојловићева доследна приврженост националним вредностима виђена готово као мана – као израз његове нежеље, или чак немоћи, да ухвати корак са тада напредним стваралачким токовима:

Коста Манојловић својим готово романтичарским заносом идејама национализма у уметности, које је примењивао у сваком свом послу, испунио је целокупни свој животни пут. Тесно везан за прошлост наше музичке историје, он каткада није успевао од ње да се одвоји толико да би могао дубље сагледати проблеме наше савремене стварности. Али његова страсна радљивост и оданост послу и задацима, и резултати који су из тога исходили, чине да је Манојловић оставио за собом пример музичког труда који потоњим генерацијама може да послужи за узор (Ђурић-Клајн 1950: 110).¹²

Основано је претпоставити да ова дистанцирана оцена Стане Ђурић Клајн није била подстакнута само Манојловићевим скромнијим, имплицитно „анахроним и реакционарним“ уметничким дометима, већ и осведоченом левичарском оријентацијом ове ауторке. Јер, било је опште познато да је Манојловић проscribeвана личност, чврсто везана за српски етнос, православну веру и српско традиционално културно наслеђе – за све оно што су комунисти још за време Другог светског рата почели интензивно да потискују и етикетирају као израз српског национализма, четништва и приклањања монархистичкој опцији (са којом је иначе КПЈ била у оштрој конфронтацији још од 1920, откад јој је био забрањен рад у Краљевини¹³).

Недуго потом, 1954, донекле је умањена послератна неправда нанета Манојловићу, можда зато што он тада већ пет година више није био међу живима, па су, према неком чудноватом „окидачу носталгије“ својственом колективној свести наших људи, његов лик и дело почели да бивају сагледавани у објективнијем светлу. А можда и због тога што је од средине 1950-их година, услед познатих промена на спољнопо-

¹² У истом броју *Музике* објављен је и Манојловићев текст о Мокрању (уп. Манојловић 1950: 81–98), чијем је лику и делу, као што је добро познато, овај аутор приступао као највећи, најватренији и доживотни апологета, па је тиме у овој публикацији, заједно са некрологом, колико-толико заокружен кроки о његовом музичком деловању и постојаном изворишту надахнућа.

¹³ Основана је у Београду 1919. под првобитним називом Социјалистичка радничка партија Југославије (комуниста). После забране деловања из 1920, остала је у илегалу све до почетка Другог светског рата.

литичком плану, у Југославији постепено почела да јача културна размена и са Западом и са Истоком. Према констатацији Мелите Милин, „То је било и време када је уметничка музика у Југославији престала да се сматра потенцијалном опасношћу за владајући социјалистички режим, док је права опасност – с правом – уочавана у пољима књижевног, позоришног и филмског стваралаштва“ (MILIN 2017: 57). Како год да било, те 1954. године, београдска музичка школа, која је отпочела са радом још 1939. као издвојено одељење Музичке школе „Станковић“, понела је Манојловићево име, које јој припада и данас.¹⁴

Назнаке постепеног ублажавања гарда према овом заслужном човеку виделе су се у то доба и на другим местима. Тако, у споменици *Двадесет година Музичке академије у Београду: 1937–1957*, објављеној 1958, налазимо један сасвим другачији, крајње афирмативан пасус Стане Ђурић Клајн, тада на овој институцији већ увелико у звању доцента, ангажованог за предмет Историја југословенске музике:

Захваљујући особитим квалитетима првога ректора Косте П. Манојловића, својствима необично погодним за дужност које се прихватио, његовој неуморној радиности, његовом изразитом смислу за вођење административних послова, његовој педантности у извршавању свакога посла који му је повераван, његовом домаћинском па чак и очинском старању о целом том сложенем апарату што га је чинила материјална опрема и духовна припрема једне нове просветне установе, захваљујући најзад патриотском одушевљењу које је уносио у сваку грану своје многоструке делатности – захваљујући свима тим чињеницама, Музичка академија је започела свој рад на солидним основама, што се и данас, после двадесет година, још увек осећа (Ђурић-Клајн 1958: 8).

Овакав, далеко објективнији став о Манојловићу, споменута ауторка потом ће испољити и у својим наредним радовима, почев од капиталне студије „*Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji*“, у којој му је посветила неколико страница (уп. ĐURIĆ-KLAJN 1962: 681–684).¹⁵

Више од Стане Ђурић Клајн, Манојловићем се у разматраном раздобљу бавила музиколог Јелена Милојковић Ђурић (1931–2019), у распису од 1961. до 1985. године. Низ од четири значајна написа о његовим разновидним доприносима развоју музичке културе у Србији и Југославији објавила је у часопису *Zvuk* (уп. MILOJKOVIĆ-ĐURIĆ 1961; 1967; 1969; 1985). Одабир теме првог од њих као да је био последица још увек

¹⁴ Школа је 1957. пресељена у Земун. Детаљније о њеном историјату може се видети на званичној страници: <https://kostaman.edu.rs/istorijat-muzicke-skole-kosta-manojlovic/>.

¹⁵ Ова студија је деценију касније поново објављена – тога пута у Београду, као самостална публикација и под измењеним насловом *Историјски развој музичке културе у Србији* (уп. Ђурић-Клајн 1971).

присутне бојазни због могуће цензуре. Наиме, у овом тексту, чији наслов гласи „Jedno pismo Vojislava Vučkovića Kosti Manojloviću“ (уп. МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ 1961), представљено је афирмативно Вучковићево обраћање Манојловићу поводом његових заслуга за оснивање Музичке академије у Београду. Јасно је да цензори, у то време врло активни и неприкосновени, на такав чланак нису могли ставити никакву примедбу или забрану, с обзиром на Вучковићев веома велики углед борца за комунизам, који је због свог идеолошког одабира изгубио и живот, 1942. године.¹⁶ Наредна два текста Јелене Милојковић Ђурић, којима овај претходни као да је прокрчио пут – „Zapisi narodnih pesama kompozitora Koste P. Manojlovića“ и „Doprinos i uloga Koste P. Manojlovića u razdoblju između dva svetska rata“ (уп. МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ 1967; 1969) – донела су прву опширнију писану реч о Манојловићу.¹⁷ Први од та два рада јесте прегледни чланак који у хронолошко-тематском поретку представља најважније Манојловићеве доприносе на плану прикупљања, архивирања, објављивања и научне обраде музичког фолклора, а дотиче се на крају и уметничке. Већ у почетном пасусу, истакнуто је да се Манојловић приклонио Мокрањчевом мишљењу „da se srpska umetnička muzika može podići samo na osnovu srpske narodne muzike“ (МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ 1967: 8). Добар део текста посвећен је Манојловићевим разматрањима утицаја српске фолклорне музике на црквену. Исто тако без зазора, а у складу са одређењима која су важила у Краљевини Југославији, помињана су његова бављења „Рашком облашћу“, као и „Српским Југом“, некадашњом административном целином чији су оквири већим делом подударни границама послератне Социјалистичке Републике Македоније, завичаја тада новоконструисаног македонског народа. Други поменути текст, објављен 1969, на 20-годишњицу Манојловићеве смрти, вероватно је управо и настао из потребе да се тај јубилеј, макар и незванично, обележи. Адекватан по дужини и садржају, напис се може сматрати закаснелим, али достојним омажом овом изузетном човеку. Тежиште излагања стављено је на Манојловићев уметнички рад, са наглашавањем чињенице да су његово креативно усмерење условили не само лични афинитети и доживотна задивљеност Мокрањцем и његовим делом, већ и то што су овог музичког ствараоца и друге професионалне околности, и постојеће стање музичке културе, још од

¹⁶ Композитор Војислав Вучковић (1910–1942) био је члан КПЈ још од 1933. године. Крајем 1942. ухапшен је у Београду као илегалца и ислеђиван у затвору Специјалне полиције, где је због задобијених повреда убрзо преминуо.

¹⁷ Роксанда Пејовић (1929–2018) запажа да се у овим текстовима начин писања Јелене Милојковић Ђурић одмакао од начина биографске обраде Петра Коњовића и Властимира Перичића (1927–2000), а приближио ономе који је повремено био својствен Стани Ђурић Клајн (ПЕЈОВИЋ 2005: 95).

младих дана постојано упућивале на хорски израз заснован на народном наслеђу.¹⁸ У наставку текста пружен је осврт и на остале важније Манојловићеве доприносе изграђивању музичке културе у земљи, посебно на његова неуморна залагања у оснивању и почетним годинама рада београдске Музичке академије. У том контексту, наглашена је и набавка фонографског апарата и плоча у сврху фолклористичких снимања (МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ 1969: 574–575), што је у Србији у датом времену представљало важан корак ка модернизацији етномузиколошког теренског рада и стварању научне документације. Последњи у низу ове групе текстова Јелене Милојковић Ђурић наменски је настао 1985. године, поводом обележавања 95-годишњице Манојловићевог рођења. Мада уз продубљенију научну мисао него раније, ауторка није исписала посве нови текст, већ је донела својеврсни спој својих претходних радова обогаћен новим сегментима, пре свега у вези са политичким контекстом и културном климом међуратног времена, оног у којем је Манојловић постигао највише својих остварења (уп. МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ 1985). Пажњи се намеће чињеница да распон од 25 година у коме су настали сви поменути текстови Јелене Милојковић Ђурић није само исечак времена који рефлектује њено постепено научно сазревање, већ је то и период у коме се може пратити њена промена става од бојажљивог до сасвим ослобођеног, у односу на личност која, и поред свих својих заслуга, и упркос постепеном смањивању политички изнуђеног отпора средине, ипак није била нарочити миљеник послератне епохе. Таква промена приступа могла је имати подстицаја и у нетипичном професионалном и животном путу Јелене Милојковић Ђурић, која је своје свестрано образовање добрим делом стицала у иностранству, а од 1960-их година тамо почела и да живи,¹⁹ што јој је омогућило да слободно

¹⁸ Јелена Милојковић Ђурић наглашава да је Манојловић „kao stvaralac i kompozitor čitavog života delao u okvirima težnji iz svoje mladosti. Njegovo delo i njegova htenja bili su u stvari širenje i dovršavanje ideja koje potiču iz ranog doba njegova života. [...] Otuda u njegovom stvaranju pretežno vokalna, i to horska muzika“ (МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ 1969: 571). Подсетићемо, Манојловићева веза са хорским музичким изразом отпочела је у младости, још док је био члан Првог београдског певачког друштва. У њему је потом постао диригент (1919–1931), а ову своју уметничку делатност наставио је у отцепљеном певачком друштву „Мокрањац“ (1931–1939). Многа од Манојловићевих хорских дела управо су и писана за ова два певачка друштва. Са хорским стваралаштвом он је био у додиру и као секретар Јужнословенског певачког савеза (1924–1932).

¹⁹ Одсек за историју музике и музички фолклор београдске Музичке академије уписала је 1950, следеће године и германистику на Филозофском факултету у Београду, где се упоредо бавила и другим језицима. Студије је средином 1950-их наставила у Шведској и тамо 1958. стекла диплому, са главним предметима Словенски језици и књижевност, Упоредна етнологија и Музикологија. Потом је у Београду уписала последипломске музиколошке студије, које је окончала 1963, бавећи се византолошким питањима. Током 1960-их била је сарадник Музиколошког института САНУ, после чега се са супругом преселила у САД, где је предавала у разним градовима. Усавршавала се потом и у Берлину, изучавајући упоредну

делу је према сопственој научној савести, далеко од могућих политичких притисака и условљавања.

Осим претходно размотрених музиколошких написа о Манојловићу, до почетка 1990-их година било је још понеких, од којих у овој прилици вреди споменути њему посвећено поглавље у капиталној студији Властимира Перичића из 1969. године *Muzički stvaraoci u Srbiji* (уп. PERIČIĆ, KOSTIĆ i dr. 1969: 244–250), као и краће лексикографске прилоге у југословенској *Muzičkoj enciklopediji* (MANOJLOVIĆ 1974: 525–526) и *Leksikonu jugoslavenske muzike* (MANOJLOVIĆ 1984: 563–564). Они нису нарочито бројни, али су барем неоптерећени „идеолошким замућеностима“, посебно онда када се у њима указује на Манојловићеве уметничке домете, који, из различитих објективних и субјективних разлога, ипак нису досегли висине најуспешнијих стваралаца његове епохе.

И док су се музиколошки прилози о Манојловићу до 1990. године ипак појављивали у каквом-таквом континуитету, реч етномузиколога била је знатно ређа – као што су, уосталом, тада били ретки и сами етномузиколози, а још ређа њихова упуштања у историјска питања. Извесни помени постоје у оквиру тематски шире конципираних радова. Неки од њих били су савим узгредни (вид. нпр. ПЕТРОВИЋ 1973: 223–226), поједини нешто исцрпнији и значајнији. Тако се у свом прегледном чланку „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке“, објављеном у *Гласнику Етнографског музеја* из 1960. године, Драгослав Девих (1925–2017) осврнуо на Манојловићев допринос из четири угла: побројао је и укратко коментарисао његове етномузиколошке радове који се тичу територије Србије; пописао је његову необјављену грађу из архива Музиколошког института САНУ и Етнографског музеја у Београду; предочио је резултате његових фонографских снимања изведених под окриљем Етнографског музеја и Музичке академије; дао је осврт на начин и исход његових теренских истраживања, на приступ мелографији и публиковању сакупљене грађе (ДЕВИЋ 1960: 105, 107–109, 115). Овај Девихев текст још увек је драгоцен у нашем времену. Настао је седам година пре већ помињаног рада Јелене Милојковић Ђурић из 1967. и донео је први обухватан поглед на Манојловићева етномузиколошка постигнућа.

У 1973. години појавила су се још два прилога. Један, који је сачинила Ана Матовић, значајан је због своје информативности у вези са подацима који су по природи ствари теже доступни јавности. Објављен

књижевнот, музичку и уметничку авангарду, и упоредну етнологију. Докторирала је 1981. на историјском одељењу београдског Филозофског факултета, са темом *Музика као гео српске културе између два светска рата*. Године 2006, постала је члан ван радног састава САНУ, у Одељењу историјских наука. Била је историчар, антрополог и музиколог, а себе је дефинисала као „историчара културе“ (Милин 2020).

је у зборнику радова Музиколошког института САНУ *Српска музика кроз векове*, под насловом „Рукописне збирке народних мелодија у Музиколошком институту“. Из њега се сазнаје да део архивског инвентара Института за који је заслужан Манојловић потиче из четири институције, Етнографског музеја, Музичке академије, Радио-Београда и самог Музиколошког института САНУ, и да се састоји од његове картотеке народних мелодија коју је стварао у три првопоменуте установе, као и од институтског фонда откупљених рукописних збирки, који је и почео да се формира управо његовим залагањем (МАТОВИЋ 1973: 296–300, 302, 304–305). Други рад, до данас још увек најобимнији етномузиколошки прилог о Манојловићу, јесте дипломска студија Љиљане Јовић *Kosta Manojlović – melografi i etnomuzikolog*, одбрањена на Музичкој академији (уп. ЈОВИЋ 1973). Захваљујући ауторкином увиду у породичну заоставштину Манојловићевих наследника, у раду су изнете многе до тада непознате чињенице – детаљи из Манојловићеве биографије, подаци о свим местима у којима је спроводио теренски рад (у Србији, Македонији, Црној Гори, Босни и Херцеговини, Албанији), попис 1389 необјављених песама из његових 79 теренских бележница (које су такође похрањене у породичној библиотеци његових потомака) (уп. ЈОВИЋ 1973: 62–130),²⁰ те исцрпан попис садржаја Манојловићеве фонографске збирке са Музичке академије (настале од 1939. до 1941), изведен на основу пратећих картона са метаподацима о начињеним снимцима (уп. ЈОВИЋ 1973: 133–159).

*Најиси о Косџи П. Манојловићу из времена
јосџмодернисџичкој „џаласа сећања“*

Неспорно је, са протоком времена однос према Манојловићу постепено се мењао и „отопљавао“, а прилози о њему постајали су бројнији и исцрпнији, са врхунцем који је достигнут до средине 1970-их година. Али прави преокрет наступио је тек поткрај следеће деценије. Први повод пружила је 50-годишњица оснивања Музичке академије, прослављена 1987, када је у факултетским просторијама откривена Манојловићева биста, чиме му је одато признање за немерљив допринос настанку ове институције (што се данас уобичајено препознаје и као најдрагоценије завештање које је подарио свом народу). Следили су Манојловићеве велике јубилеје, 40-годишњица смрти (1989) и, још значајнија, 100-годишњица рођења (1990), која је достојно обележена објављивањем

²⁰ Ова грађа бележена је од 1924. па до, вероватно, 1935. (за последњих неколико свежа изостаје податак о години настанка) (уп. ЈОВИЋ 1973: 129–130).

првог њему посвећеног тематског зборника, *U spomen Koste P. Manojlovića (kompozitora i etnomuzikologa)*, насталог пером професора и студената, под пажљивим уредничким старањем професора Властимира Перичића. Публикацију чини шест текстова, од којих су прва два написали реномирани музиколози Јелена Милојковић Ђурић и професор Роксанда Пејовић: „Kosta P. Manojlović u međuratnom razvoju muzičke kulture“ (уп. МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ 1990: 7–100); „Kosta Manojlović kao esejista i kritičar“ (уп. РЕЈОВИЋ 1990: 101–142). Преостали радови, један етномузиколошки и три музиколошка, били су студентска остварења Љиљане Јовић, Соње Станимировић, Ане Стефановић и Татјане Марковић: „Kosta Manojlović – melograf i etnomuzikolog“ (уп. ЈОВИЋ 1990: 143–202); „Stilska karakterizacija solo-pesama Koste P. Manojlovića“ (уп. СТАНИМИРОВИЋ 1990: 203–224); „Duhovna muzika Koste Manojlovića“ (уп. СТЕФАНОВИЋ 1990: 225–282); „Horovi Koste Manojlovića“ (уп. МАРКОВИЋ 1990: 283–340). Обухватна и исцрпна студија Јелене Милојковић Ђурић, оправдано постављена на сам почетак зборника, још увек је и најобимнији музиколошки напис о Манојловићу, чије дело је разматрано кроз хронолошки след догађаја из његове биографије, са мноштвом података који су до тада били непознати јавности, а расветљен је и шири културни контекст његовог времена. Рад Љиљане Јовић заправо је дорађена и за публикување прилагођена верзија њене дипломске студије (вид. раније), док се музиколошки прилози баве дотад недовољно разматраним аспектима Манојловићеве биографије, те његових уметничких, научних, списатељских и разновидних стручних постигнућа.

Премда је непосредан повод за објављивање ове публикације дао Манојловићев стогодишњи јубилеј, није претерано рећи да је њена појава у извесном смислу била и израз постепеног ослобађања и демократизације мишљења у српској музикологији и етномузикологији, процеса који су се иначе одвијали на свим пољима друштвеног живота у државној заједници СФРЈ и обележили деценију након смрти Јосипа Броза. Познато је, ови преображаји друштвене свести кулминирали су са коначним распадом КПЈ и повратком вишестраначком политичком систему 1990. године. Њихове спољнополитичке оквире чинила су превирања уочи пада Берлинског зида (1989), после којег је дошло до окончања блоковске поделе света (1. јула 1991), до распада СССР-а и званичног завршетка Хладног рата (25. децембра 1991). У контексту тих крупних светских прегруписавања, грађански рат и распад СФРЈ 1991. године били су логичан исход, који је предосећала већина Југословена читаву деценију уназад. Талас национализма, који је тада покренут у свим југословенским републикама, био је кључни замајац наступајуће промене. Подстицали су га с једне стране политички интереси великих сила и нерешени унутрашњи међунационални конфликти из прошлости,

а с друге природна потреба сваког од југословенских „народа и народности“ да на згаришту комунистичке идеологије „братства и јединства“ збије своје сопствене редове и потражи ново кохезивно идеолошко уточиште у засебном историјском наслеђу и наративима. Отуда у друштвено-хуманистичком пољу и нагли пораст броја студија посвећених националним темама, ревизији прошлости, редефинисању сопственог националног идентитета, атрибуцији и ревалоризацији културних достигнућа, и томе слично. Њима је могуће придружити и зборник радова о Кости П. Манојловићу из 1990. године – као мали пример промене у начину размишљања о одређеном делу српских музичкокултурних вредности и човеку чијом су заслугом настале.

После размотрене прекретне публикације, која је означила почетак постмодернистичког „таласа сећања“ у вези са Манојловићем и од које нас сада деле три и по деценије, појавило се до данас пар десетина научних написа, у којима је, из нових углова и са новодосегнутих научних нивоа, приступано Манојловићевом музичком завештању, засебно или у склопу шире конципираних тема.

Искорак у односу на претходне радове доносе они који га сагледавају као важног истраживача наше црквене музике, за коју је он с правом сматрао да је изграђена под снажним утицајем народне. Најранији из ове групе написа, „Српска црквена музика као предмет музиколошких истраживања“, остварила је Даница Петровић (1945–2024) 1995. године (уп. Петровић 1995), која се Манојловићу убрзо вратила својим пригодним текстом „Педесет година од смрти Косте П. Манојловића“, објављеним у православном часопису *Црква 1999. Календар Српске православне њаиријарије* за 1998. годину (уп. Петровић 1998).

Важни музиколошки и етномузиколошки истраживачки преокрети настали су потом у ХХI веку. Први од њих везан је за студију Катарине Томашевић *На раскршћу Исиока и Зайага. О дијалоју њтрадиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)* (уп. Томашевић 2009), у којој се Манојловићево уметничко стваралаштво први пут помније сагледава „из шире перспективе, са акцентом на интеракцији локалних, националних и интернационалних естетских струјања у домену музичке продукције“ (Vesić, Peno 2017: 13).

Посебно значајну новину са становишта етномузикологије донео је корпус радова посвећених садржају и дигитализацији Манојловићевих драгоцених међуратних фонографских збирки из Музиколошког института САНУ и са Музичке академије, првих и јединих које су остварене у српској музичкој фолклористици.²¹ Написало их је неколико

²¹ Истраживачка фонографска снимања српске музичкофолклорне грађе вршена су у Србији и ван ње током целе прве половине ХХ века, али су их спроводили страни истра-

истраживача из ових институција, који су били непосредно ангажовани на пословима дигитализације и/или проучавања Манојловићеве звучне заоставштине – Данка Лајић Михајловић, Јелена Јовановић, Марија Думнић, Растко Јаковљевић и Сања Радиновић у сарадњи са Миланом Миловановићем (1971–2021), који је био независни истраживач и стручњак за звучну конзервацију и архивистику: „Фоно збирка Музиколошког института САНУ“ (уп. Лалић-Михалловић 2010); „Траг музике урезан у воску: колекција фонографских снимака из Музиколошког института САНУ“ (уп. Лалић-Михалловић 2017); „Историјат сакупљања теренских звучних записа традиционалне музике у Музиколошком институту САНУ“ (уп. Лалић-Михалловић, Јовановић 2014); „Дигитализација грађе Фоноархива Музиколошког института САНУ“ (уп. Думнић, Јаковљевић 2014); „Kosta P. Manojlović's Collection of Folk Songs from Kosovo in the Audio Archive of the Faculty of Music in Belgrade“ (уп. RADINOVIĆ, MILOVANOVIĆ 2016); „Истраживачка фонографска снимања српске музичкофолклорне грађе (доприноси и контекст њиховог настанка)“ (уп. Радиновић, Миловановић 2025). Захваљујући побројаним прилозима, укупном истраживању Манојловићевог дела придодато је ново важно поглавље, које претходно, из техничких разлога, није могло бити отворено.²² У случају ове групе написа, постмодернистичком „таласу сећања“ подстицај је очигледно дао развој информационих технологија (који је омогућио дигитализацију аудио-грађе), што је корелација на коју је начелно већ указивао Џеј Винтер (WINTER 2007: 372). Са овим научним резултатима у блиској је вези реализација пројекта Музиколошког института САНУ под називом „Заштита рукописне збирке народних мелодија Косте П. Манојловића“, окончаног 2015, који је обухватио анализу, дигитализацију и инвентуру 1210 Манојловићевом руком исписаних каталошких картона, похрањених у институтском архиву (VESIĆ, PENO 2017: 14).

Музиколошки институт САНУ организовао је 2016. године међународни симпозијум о Кости П. Манојловићу, са циљем да се његово дело размотри у светлу међуратне идеје словенског и балканског културног уједињења. Годину дана после тога, презентовани радови објављени су на енглеском језику у зборнику *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, који у нашем времену надокнађује још увек присутан недостатак преко потребних мо-

живачи (Радиновић, Миловановић 2025). По окончању Другог светског рата, фонограф је замењен модернијим апаратом – магнетофоном, који у српској етномузикологији улази у употребу већ почетком 1950-их.

²² Једини претходни допринос из овог домена остварен је у склопу помињаног дипломског рада Љиљане Јовић, а тиче се Манојловићеве фонографске колекције са Музичке академије (вид. раније).

нографија о Манојловићевом животу и постигнућима. Након подробно документованог уводног текста Иване Весић и Весне Пено „Kosta P. Manojlović: A Portrait of the Artist and Intellectual in Turbulent Times“ (уп. VESIĆ, PENO 2017: 13–25), усредсређеног на Манојловићеву биографију и шири идеолошки и стваралачки контекст његовог деловања од 1919. до 1949. године, ова драгоценa публикација доноси богату панораму од 14 студиозних радова, претежно музиколошких, сврстаних у четири тематске области. Прва од њих, формирана написима Олге Пашине (Ольга Пашина), Стефанке Георгијеве (Стефанка Георгиева) и Ивана Ристића, посвећена је примерима интеркултуралне размене међу балканским и словенским народима у првој половини XX века: „From the History of Cultural Relations between the Slavic Peoples: Tours of the Russian Story Teller, I. T. Ryabinin, of Serbia and Bulgaria (1902)“ (уп. PASHINA 2017: 27–36); „The Idea of South Slavic Unity among Bulgarian Musicians and Intellectuals in the Interwar Period“ (уп. GEORGIEVA 2017: 37–56); „Between Idealism and Political Reality: Kosta P. Manojlović, South Slavic Unity and Yugoslav-Bulgarian Relations in the 1920s“ (уп. RISTIĆ 2017: 57–64). Манојловићев ангажман на месту генералног секретара Јужнословенског певачког савеза (1924–1932) пружио је инспирацију за саопштења Биљане Милановић, Наде Безић, Срђана Атанасовског и Иване Весић, у којима су разматрани идеолошки покретачи и изазови са којима је он на тој позицији био суочен, као и неки други владајући наративи на основу којих је деловао у међуратном раздобљу: „The Contribution of Kosta P. Manojlović to the Foundation and Functioning of the Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union]“ (уп. MILANOVIĆ 2017: 65–90); „The Hrvatski pjevački savez [Croatian Choral Union] in its Breakthrough Decade of 1924–1934 and its Relation to the Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union]“ (уп. BEZIĆ 2017: 91–108); „Kosta P. Manojlović and Narratives on ‘Southern Serbia’“ (уп. ATANASOVSKI 2017: 109–126); „The Balkans as the Core of European Civilization? Kosta P. Manojlović’s Collaboration with the Balkanski institut [Institute for Balkan Studies] in Belgrade (1934–1941)“ (уп. VESIĆ 2017: 127–140). Манојловићевим истраживачким и стваралачким ангажманом на пољу црквене музике бавили су се Весна Пено, Богдан Ђаковић и Иван Муди (Ivan Moody): „Kosta P. Manojlović’s and Serbian Church Chanting“ (уп. PENO 2017: 141–149); „The Church Choral Music of Kosta P. Manojlović Between Quotation and Imaginary Church Folklore“ (уп. ĐAKOVIĆ 2017: 151–156); „Re-envisioning Tradition: Ideology and Innovation in Early Twentieth-Century Church Music in Serbia and Bulgaria“ (уп. MOODY 2017: 157–167). Последњи тематски круг је разнолик и обухвата радове Верице Грмуше, Предрага Ђоковића и Александра Васића – о Манојловићевим студентским годинама у Енглеској, те његовом деловању у својству

педагога и критичара: „Kosta P. Manojlović – The Oxford Years“ (уп. GRMUŠA 2017: 169–183); „Kosta P. Manojlović and Early Music: Echoes of the ‘Elizabethan Fever’ in Serbia“ (уп. ĐOKOVIĆ 2017: 185–198); „The Writings of Kosta Manojlović in the Magazines *Muzika* [Music] (1928–1929) and *Glasnik Muzičkog društva* ‘Stanković’/Muzički glasnik [Gazette of the Stanković Music Society/Musical Gazette] (1928–1941)“ (уп. VASIĆ 2017: 199–210). Међу њих је сврстан и финални рад Иване Медић, „From ‘Father Figure’ to ‘Persona Non Grata’: The Dismissal of Kosta P. Manojlović from the Belgrade Muzička akademija [Muzička akademija]“ (уп. MEDIĆ 2017: 211–228), посвећен Манојловићевом друштвеном статусу у комунистичкој Југославији током првих послератних година.²³ Осим саопштења Олге Пашине, на скупу је био представљен још један етномузиколошки рад – коауторски текст Сање Радиновић и Милана Миловановића „Kosta P. Manojlović’s Collection of Folk Songs from Kosovo in the Audio Archive of the Faculty of Music in Belgrade“ (уп. RADINOVIĆ, MILOVANOVIĆ 2016). Он се не налази у зборнику, јер се његово објављивање у знатно проширеној верзији (уп. RADINOVIĆ, MILOVANOVIĆ 2025) планира на другом месту. У њему су изложени резултати заједничког рада двоје аутора на дигитализацији дела Манојловићеве фонографске збирке са београдске Музичке академије, који се одвијао од 2012. до Миловановићеве преране смрти 2021. године.

Поврх свега размотреног, до данас је објављено још неколико значајних прилога о Манојловићу. Први је велика споменица *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности* из 2017, у којој је напокон – тек у последњој публикацији ове врсте у низу који је почео да се формира још 1958. године – ова институција долично представила улогу најзаслужнијег међу својим оснивачима, помињући га на више места, у различитим контекстима (уп. ПЕРКОВИЋ и др. 2017). Најновије коауторске прилоге, музиколошке и музичко-педагошке, потписале су Ивана Б. Перковић и Биљана Љ. Мандић. Први од њих, „Kosta P. Manojlović and the Teaching of Liturgical Singing“, посвећен је Манојловићевим достигнућима у црквеномузичкој наставној пракси, пре свега оној коју је спроводио на Православно-богословском факултету у Београду (уп. ПЕРКОВИЋ, MANDIĆ 2019). Други носи наслов „Успостављање музичко-педагошке каријере Косте П. Манојловића: од оксфордских студија до првих педагошких ангажмана“ (уп. МАНДИЋ, ПЕРКОВИЋ 2022). Конципиран је интердисциплинарно и бави се почецима Манојловићеве професионалне каријере, сагледаним на основу до тада непознате архивске грађе и његових персоналних досијеа. Нашу пажњу овде заслужује и коауторски текст Иване Весић и Данке Лајић Михајловић,

²³ Управо овај текст пружио је кључни подстицај за настанак текућег саопштења.

у коме је, у контексту знатно шире слике, пажња посвећена улози коју је имао Манојловић у међуратном развоју српске етномузикологије и раној историји Музиколошког института САН (Vesić, Lalić Mihaljović 2018: 53, 65–66).

* * *

Научни доприноси помињани на претходним страницама чине главнину постојећих написа о Кости П. Манојловићу, насталих од краја Другог светског рата до данас. У њима се упечатљиво испољио заокрет који је наступио поткрај XX века, смењујући дотадашњи суздржан приступ аутора малобројних текстова саопштењима која су одразила постепено рађање и нарастање постмодернистичког „таласа сећања“.

Као што се могло видети, било је више узрока који су у једном периоду спутавали, а у другом подстицали истраживаче да се баве овом изузетном личношћу. Неспорно, доминирају чиниоци политичке природе. Испрва, Манојловићева проскрибованост у време успостављања комунистичког режима у послератној Југославији произвела је изразиту, а потом све мању и мању запостављеност његовог дела све до јубиларне и преломне 1990. године. Након тога, опет су политичка збивања, сада она с краја XX и почетка XXI века – пре свега распад СФРЈ из 1990-их, бомбардовање Србије из 1999. године и сецесија Косова и Метохије из 2008. – била замајач општем тренду супротног смера, који је покренуо наглашено интересовање за српске националне вредности, па тако и за оне које су настале Манојловићевом заслугом.

Осведочили смо се и у друге узроке који су за формирање корпуса радова о њему испрва били демотивишући, а потом подстицајни. Пре свега, одабир тема и начин њихове обраде зависили су од развоја научне мисли, као и од постепеног формирања научног кадра у нашој средини. Ово је особито видљиво код етномузикологије, у почетку ослоњене на веома мали број представника, који су притом у првим послератним деценијама били углавном закупљени теренским радом и обрадом грађе, а у вези са историјским темама махом упућени на знања и суд музиколога. Промене у планирању броја уписаних на студије музикологије и етномузикологије на ФМУ у Београду донеле су кључни преокрет управо на почетку постмодерне епохе. Јер, за разлику од претходног раздобља, када је на ове студије сваке године примано свега по неколико кандидата, почев од 1980-их тај број је значајно увећан – у просеку на до 10 студената годишње за сваки од ових одсека понаособ. Из тога је временом проистекло и увећање наставног кадра на овој високошколској институцији, као и истраживачког у Музиколошком институту САНУ, што је пак последично допринело проширењу круга обрађиваних научних тема, па тако и историјских. Међу

покретачке научне разлоге свакако спада и неговање културе сећања, те је у неколико наврата настанак написа о Манојловићу произвела потреба да се обележе његови животни јубилеји. С друге стране, у етномузикологији је научну мотивацију за бављење овим аутором свакако умањивала околност да је већина његових мелографских записа остала у рукопису (као архивска или приватна заоставштина породице), а у музикологији оцена да овај композитор по својим уметничким дометима ипак не припада групи најистакнутијих стваралаца свога доба. Напокон, у XXI веку, *memory boom* у вези са Манојловићем био је побуђен и технолошким развојем, који је, захваљујући дигитализацији, омогућио приступ звучном садржају његових фонографских колекција, а тиме и њихово етномузиколошко испитивање, чији се пуни замах може очекивати у наступајућем времену, упоредо са још већим нарастањем „таласа сећања“.

Општи спектар мотивација које су у свету подстакле *memory boom* у постмодерном времену далеко је већи него што се испоставило у овом случају. Јер, како истиче Џеј Винтер, покретачи могу бити и филозофске, економске, демографске и медицинске природе, а и такви који проистичу из пораста слободног времена, те потребе за сумирањем породичног искуства приликом смене генерација, односно колективног након преломних догађаја (посебно трауматичних) или у освит новог миленијума (WINTER 2007).

Овај поглед уназад на пређени научни пут у вези са делом једне изузетно заслужне личности из наше музичке историје, о чијем доприносу је остало још пуно тога да се каже, пример је који парадигматично доказује да истраживачка мотивација није и не мора увек бити стриктно научне природе – иако смо обично уверени у супротно – као и то да она сама може бити предмет научне запитаности и пут до корисних сазнања.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Литература:

Девећ, Драгослав. „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке.“ *Гласник Етнографског музеја у Београду* 22/23 (1960): 99–122.

Двадесет година Музичке академије у Београду. 1937–1957. Београд: Београдски графички завод, 1958.

Думнић, Марија, Растко Јаковљевић. „Дигитализација грађе Фоноархива Музиколошког института САНУ.“ У: Јаковљевић, Растко (ур). *Фоноархив Музиколошког института САНУ: историјски звучни записи у дигиталној ери*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014, 13–25.

Ђурић-Клајн, Стана. „Смрт Косте П. Манојловића.“ *Музика* 4 (1950): 109–110.

Ђурић-Клајн, Стана. „Двадесет година Музичке академије.“ У: *Двадесет година Музичке академије у Београду. 1937–1957*. Београд: Београдски графички завод, 1958.

- Ђурић-Клајн, Стана. *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд: Pro Musica, 1971.
- Лајић-Михалловић, Данка. „Фоно збирка Музиколошког института САНУ.“ *Музикологија* 10 (2010): 141–151.
- Лајић-Михалловић, Данка, Јелена Јовановић. „Историјат сакупљања теренских звучних записа традиционалне музике у Музиколошком институту САНУ.“ У: Јаковљевић, Растко (ур.). *Фоноархив Музиколошког института САНУ: историјски звучни записи у дијалогној ери*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014, 2–12.
- Лајић-Михалловић, Данка. „Траг музике урезан у воску: колекција фонографских снимака из Музиколошког института САНУ.“ *Музикологија* 23 (2017): 239–258.
- Мандић, Биљана Љ., Ивана Б. Перковић. „Успостављање музичко-педагошке каријере Косте П. Манојловића: од оксфордских студија до првих педагошких ангажмана.“ *Зборник Майице српске за друштвене науке* 182(2) (2022): 299–318.
- Манојловић, Коста П. „Стеван Ст. Мокрањац.“ *Музика* 4 (1950): 81–98.
- Матовић, Ана. „Рукописне збирке народних мелодија у Музиколошком институту.“ У: Ђурић-Клајн, Стана (ур.). *Српска музика кроз векове*. Галерија САНУ 22. Београд: САНУ, 1973, 293–308.
- Милин, Мелита. „Јелена Милојковић-Ђурић.“ *Музикологија* 29(II) (2020): 189–192.
- Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937–1987*. Београд: Универзитет уметности, 1988.
- Пејовић, Роксанда. *Писана реч о музици у Србији. Књије и чланци (1945–2003)*. Београд: ФМУ, 2005.
- Перковић, Ивана и др. *Осамдесет година Музичке академије Факултета музичке уметности*. Београд: ФМУ, 2017.
- Петровић, Даница. „Српска црквена музика као предмет музиколошких истраживања.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* 15 (1995): 31–46.
- Петровић, Даница. „Педесет година од смрти Косте П. Манојловића.“ *Црква 1999. Календар Српске православне епархијаршије* (1998): 78–81.
- Петровић, Радмила. „Етномузиколошка проучавања.“ У: Ђурић-Клајн, Стана (ур.). *Српска музика кроз векове*. Галерија САНУ 22. Београд: САНУ, 1973, 221–231.
- Радиновић, Сања, Милан Миловановић. *Истраживачка фонографска снимања српске музичкофолклорне траје (гојиноси и контекст њиховог настанка)*. Београд, 2025. (у рукопису)
- Томашевић, Катарина. *На раскрсћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалне и модерне у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2009.
- Цветковић, Срђан, Немања Девић. *ОЗНА – Рејресција комунистичког режима у Србији 1944–1946. Документи*. Београд: Catena mundi – Институт за савремену историју, 2019.
- Четрдесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937–1977*. Београд: Универзитет уметности, 1977.
- ATANASOVSKI, Srđan. “Kosta P. Manojlović and Narratives on ‘Southern Serbia’.” У: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 109–126.
- BAJOVIĆ, Tijana. „Poplava sećanja: nastanak i razvoj memory booma.“ *Filozofija i društvo* XXIII (3) (2012): 91–105, <<http://rifdt.institfdt.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/463/461.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> 28. 2. 2025.
- BEZIĆ, Nada. “The Hrvatski pjevački savez [Croatian Choral Union] in its Breakthrough Decade of 1924–1934 and its Relation to the Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union].” У: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 91–108.

- ĐAKOVIĆ, Bogdan. "The Church Choral Music of Kosta P. Manojlović Between Quotation and Imaginary Church Folklore." U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 151–156.
- ĐOKOVIĆ, Predrag. "Kosta P. Manojlović and Early Music: Echoes of the 'Elizabethan Fever' in Serbia." U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 185–198.
- ĐURIĆ-KLAJN, Stana. „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji.“ U: ANDREIS, Josip, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962, 529–709.
- GEORGIEVA, Stefanka. "The Idea of South Slavic Unity among Bulgarian Musicians and Intellectuals in the Interwar Period." U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 37–56.
- GRMUŠA, Verica. "Kosta P. Manojlović – The Oxford Years." U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 169–183.
- JOVIĆ, Ljiljana. *Kosta Manojlović – melografi i etnomuzikolog*. Beograd: Muzička akademija, 1973. (diplomski rad – u rukopisu)
- JOVIĆ, Ljiljana. „Kosta Manojlović – melograf i etnomuzikolog.“ U: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *U spomen Koste P. Manojlovića (kompozitora i etnomuzikologa) – Zbornik radova*. Beograd: FMU, 1990, 143–202.
- KORBEL, Josef. *Tito's Communism*. The University of Denver Press, 1951, <<https://archive.org/details/titoscommunism00korb/page/n5/mode/2up>> 2. 2. 2025.
- „MANOJLOVIĆ, Kosta.“ U: *Muzička enciklopedija 2 (Gr–Op)*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 525–526.
- „MANOJLOVIĆ, Kosta.“ U: *Leksikon jugoslavenske muzike I (A–Ma)*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 563–564.
- MARKOVIĆ, Tatjana. „Horovi Koste Manojlovića.“ U: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *U spomen Koste P. Manojlovića (kompozitora i etnomuzikologa) – Zbornik radova*. Beograd: FMU, 1990, 283–340.
- MARKOVIĆ, Tatjana, Vesna Mikić (ur.). *Musical Culture & Memory (The Eight International Conference organised by Department of Musicology and Ethnomusicology)*. Musicological Studies: Proceedings No. 2. Belgrade: Faculty of Music, 2008.
- MEDIĆ, Ivana. "From 'Father Figure' to 'Persona Non Grata': The Dismissal of Kosta P. Manojlović from the Belgrade Muzička akademija [Muzička akademija]." U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 211–228.
- MILANOVIĆ, Biljana. "The Contribution of Kosta P. Manojlović to the Foundation and Functioning of the Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union]." U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 65–90.
- MILIN, Melita. "After Zero Hour: States as 'Custodians of Universal Human Culture,' or 'Guardians of Advanced Art'." *Musicology* 23(II) (2017): 41–57.
- MILOJKOVIĆ-ĐURIĆ, Jelena. „Jedno pismo Vojislava Vučkovića Kosti Manojloviću.“ *Zvuk* 45–46 (1961): 270–273.
- MILOJKOVIĆ-ĐURIĆ, Jelena. „Zapisi narodnih pesama kompozitora Koste P. Manojlovića.“ *Zvuk* 79 (1967): 8–12.
- MILOJKOVIĆ-ĐURIĆ, Jelena. „Doprinos i uloga Koste P. Manojlovića u razdoblju između dva svetska rata.“ *Zvuk* 100 (1969): 568–577.

- MILOJKOVIĆ-ĐURIĆ, Jelena. „Kosta P. Manojlović u svom vremenu – povodom 95-godišnjice rođenja.“ *Zvuk* 2 (1985): 16–21.
- MILOJKOVIĆ-ĐURIĆ, Jelena. „Kosta P. Manojlović u međuratnom razvoju muzičke kulture.“ U: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *U spomen Koste P. Manojlovića (kompozitora i etnomuzikologa) – Zbornik radova*. Beograd: FMU, 1990, 7–100.
- MOODY, Ivan. “Re-envisioning Tradition: Ideology and Innovation in Early Twentieth-Century Church Music in Serbia and Bulgaria.” U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 157–167.
- PASHINA, Olga. “From the History of Cultural Relations between the Slavic Peoples: Tours of the Russian Story Teller, I. T. Ryabinin, of Serbia and Bulgaria (1902).” U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 27–36.
- PEJOVIĆ, Roksanda. „Kosta Manojlović kao esejista i kritičar.“ U: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *U spomen Koste P. Manojlovića (kompozitora i etnomuzikologa) – Zbornik radova*. Beograd: FMU, 1990, 101–142.
- PENO, Vesna. “Kosta P. Manojlović’s and Serbian Church Chanting.” U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 141–149.
- PERIČIĆ, Vlastimir, Dušan Kostić, Dušan Skovran. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969.
- PERKOVIĆ, Ivana, Biljana Mandić. “Kosta P. Manojlović and the Teaching of Liturgical Singing.” *New Sound (International Journal of Music)* 53(1) (2019): 19–36.
- RADINOVIĆ, Sanja, Milan Milovanović. *Kosta P. Manojlović’s Collection of Folk Songs from Kosovo in the Audio Archive of the Faculty of Music in Belgrade*. Beograd, 2016. (u rukopisu)
- RISTIĆ, Ivan. “Between Idealism and Political Reality: Kosta P. Manojlović, South Slavic Unity and Yugoslav-Bulgarian Relations in the 1920s.” U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 57–64.
- STANIMIROVIĆ, Sonja. „Stilska karakterizacija solo-pesama Koste P. Manojlovića.“ U: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *U spomen Koste P. Manojlovića (kompozitora i etnomuzikologa) – Zbornik radova*. Beograd: FMU, 1990, 203–224.
- STEFANOVIĆ, Ana. „Duhovna muzika Koste Manojlovića.“ U: PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *U spomen Koste P. Manojlovića (kompozitora i etnomuzikologa) – Zbornik radova*. Beograd: FMU, 1990, 225–282.
- VASIĆ, Aleksandar. “The Writings of Kosta Manojlović in the Magazines *Muzika* [Music] (1928–1929) and *Glasnik Muzičkog društva ‘Stanković’/Muzički glasnik* [Gazette of the Stanković Music Society/Musical Gazette] (1928–1941).” U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 199–210.
- VESIĆ, Ivana. “The Balkans as the Core of European Civilization? Kosta P. Manojlović’s Collaboration with the Balkanski institut [Institute for Balkan Studies] in Belgrade (1934–1941).” U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 127–140.
- VESIĆ, Ivana, Vesna Peno. “Kosta P. Manojlović: A Portrait of the Artist and Intellectual in Turbulent Times.” U: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (ur.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 13–25.
- VESIĆ, Ivana, Danka Lajić Mihajlović. “The Dominant Currents in the Research of Music in Serbia: An Overview of the Institute of Musicology SAS’s Early History (1947–1965).” *Musicology* 25(II) (2018): 49–76.

WINTER, Jay. "The Generation of Memory: Reflections on the 'Memory Boom' in Contemporary Historical Studies." *Archives & Social Studies: A Journal of Interdisciplinary Research* 1 (2007): 363–397, <https://archivo.cartagena.es/doc/Archivos_Social_Studies/Vol1_n0/16-winter_generation.pdf> 5. 8. 2024.

Интернет извори:

Друга фаза револуције, <<https://jadovno.com/druga-faza-revolucije/>> 27. 2. 2025.

Извештај из Лисичијег Потока 02.11.2019,

<<http://www.zlocininadsrbima.com/Novost.aspx?Naslov=Izv%D0%B5st%D0%B0%D1%98-iz-Lisici%D1%98%D0%B5g-P%D0%BEt%D0%BEk%D0%B0-02.11.2019>> 29. 10. 2021.

Историјат Музичке школе „Коста Манојловић“, <<https://kostaman.edu.rs/istorijat-muzicke-skole-kosta-manojlovic/>> 14. 11. 2021.

Како је ОЗНА стрељала по Србији, <<https://catenamundi.rs/vidici/kako-je-ozna-streljala-po-srbiji/>> 27. 2. 2025.

Лисичији Поток 03.11.2019 – Беседа оца Јована,

<<https://www.youtube.com/watch?v=ZRpY2wzm6SI>> 29. 10. 2021.

Sanja V. Radinović

The Oeuvre of Kosta P. Manojlović on the “Waves of Memory”

Summary

Within the humanities, numerous instances corroborate the assertion that research motivation is not invariably rooted in science per se, but can also be engendered by diverse “external” stimuli. Contemporary manifestations of this phenomenon frequently arise from the significant challenges of globalization, which persistently foreground questions concerning the importance of culture and the politics of social memory/remembrance within scientific, artistic, economic, political, and broader public discourse. Impelled by various stimuli, the current surge of intensified interest in the past, or the “memory boom” (as termed by the American historian Jay Winter – cf. WINTER 2007), commenced during the emergence of postmodernity. In the scientific discourse, its prevalence is evidenced by the emergence of memory studies, a quickly growing interdisciplinary field dedicated to these issues (BAJOVIĆ 2012: 94), to which researchers from Serbia also contribute.

The versatile musical contributions of Kosta P. Manojlović (Krnjevo, December 4, 1890 – Belgrade, November 2, 1949), a pivotal and highly influential figure in the evolution of Serbian and Yugoslav musical culture up to the mid-20th century, yielded significant, pioneering, and foundational outcomes across numerous domains. Notwithstanding this substantial impact and the considerable temporal distance since his passing, Serbian musicology and ethnomusicology have paid him insufficient scholarly attention. Fortunately, the situation exhibits a positive trajectory of change, particularly from the late 20th century onwards. The aforementioned transformation, as presented in this paper, can be directly correlated with the presence of the postmodernist “wave of memory” within our academic community.

The extensive professional engagement of Kosta P. Manojlović within Serbia and the Kingdom of Yugoslavia commenced in 1919, following his return to the homeland after studies at Oxford, and persisted for three decades until his demise. The prosperous inter-war period, during which he had the opportunity for full self-expression and professional

development, was succeeded by an era of unavoidable stagnation during the Second World War. Subsequently, he lived for several more challenging postwar years under the stringent communist regime, wherein he was perceived as a representative of the so-called old reaction and persona non grata, which consequently led to his compulsory retirement as early as 1946. As a result of this stigmatization, works on Manojlović in Serbian musicology and ethnomusicology were scarce until the pivotal year of 1990, when a collection of works, published by the Faculty of Music in Belgrade, commemorated the centenary of his birth. During this period, significant global political transformations (the fall of the Berlin Wall, the cessation of bloc divisions, the dissolution of the USSR, the end of the Cold War) coincided with the collapse of the communist regime in the SFR Yugoslavia, the introduction of a multiparty system, widespread societal democratization, and the disintegration of the common state of the South Slavs. Concurrently with the postmodernist memory boom, these and other political events served as crucial catalysts in Serbia for a rapid increase in studies dedicated to national themes, the revision of the past, the redefinition of national identity, the attribution and re-evaluation of cultural achievements, and related subjects. Based on an examination of the scholarly output concerning Kosta P. Manojlović from 1990 to the present day, several other impetuses for this “wave of memory” within Serbian musicology and ethnomusicology have been identified, including the evolution of scholarly thought, the expansion of the academic workforce, the cultivation of a culture of remembrance, and the advancement of information technology. This case study paradigmatically demonstrates that research motivation need not invariably be of a strictly scientific nature – notwithstanding prevailing assumptions to the contrary – and that it can itself constitute a subject of scholarly inquiry, yielding valuable insights.

Keywords: Kosta P. Manojlović, repression of the communist regime, *memory boom*, memory studies, postmodern era.

ЛУКА С. КЕЦМАН

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности*
Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

ДРАМЕ ИВАНА НЕГРИШОРЦА

САЖЕТАК: У раду се приступа анализи четири драме Ивана Негришорца и то у историјском контексту, идејном, естетском и поетском. Посебна пажња је посвећена језику, који је доминанта, који генерише радњу и сукобе и који је разбокорен у драмској истинитости. Дrame се посматрају и у контексту драма насталих деведесетих година, а које су биле идеолошки и политички обојене. Жанрoвски врло различите, драме садрже висок степен драмског набоја и својим темама актуелне су и данас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драмски текст, апсурд, позоришна истина, историјска истина, суштина језика.

Почетком априла 2023. године, у издању Архива Војводине и Прометеја из Новог Сада, изашла су из штампе изабрана дела Ивана Негришорца у седам књига. Пета књига садржи драмска дела аутора под заједничким насловом – *Заноси и сукоби*. Те заносе и сукобе чине драме под називом *Куц-куц* (1989), *Исцртај је у шоку, зар не?* (1999), *Видиш ли свице на небу?* (2005) и *Рецетике* (2005). Морам, истине ради, нагласити да је шеста књига у овим изабраним делима сценски роман *Анђели умиру*, који у основи има радио-драму *Фреди умире*, написану 1988. године, и која је радио-премијеру имала 1989. године на таласима Радио Новог Сада. Коначни облик роман је добио 1997. године и представља један жанровски калейдоскоп, редак у нашој књижевности, који тражи посебан третман. Овом приликом пажња ће бити усмерена на наведене четири драме.

Деведесете године прошлога века обележиле су драме које су пре свега биле рефлексија стварности која нас је задесила тих несрећних година. Држава се распадала, рат нико није могао да заустави, трагедије је било на сваком кораку, кривци су се тражили на све стране и свако је имао неко своје парче истине које је желео да саопшти, усмено

* luka.kecman@au.unibl.org

или писмено. Душан Ковачевић, Синиша Ковачевић, Небојша Ромчевић, Горан Марковић, Светислав Басара, Биљана Србљановић драмски су писци који су се у својим драмама бавили стварношћу стварнијом од ње саме.¹ Најчешће у фокусу њиховог рукописа су наш човек и наша кривица за све што нам се дешавало у даљој или ближој историји. Преиспитивали су се сви могући углови гледања на прошлост и садашњост, и почесто предвиђала рђава будућност. Такав приступ је наишао на добар пријем код публике и критике (не све), која је тражила, и добила, отворен говор са сцене, својеврстан трибунски приступ са јасно назначеним узрочницима свих наших невоља. Колико су те драме задовољиле високе литерарне и позоришне критеријуме, показаше време и њихово трајање на позоришним сценама.

Драме Ивана Негришорца настају у распону од петнаест година (1989–2005). То је исто време, али један сасвим другачији приступ у сагледавању историјских околности, улоге малог, обичног човека у великим геополитичким променама које су нас задесиле. Ко је те промене покренуо, иницирао, наметнуо? Да ли је то била последица свести малог човека о нужностима тих промена, или је он био само инструмент у нечијим рукама? Колико је драме апсурда у свим нашим животним драмама? Колико смо власници својих живота? Ко нам кроји будућност и да ли је она наша? Имамо ли свест о томе ко смо и какви треба да будемо? Сва ова питања, али и многа друга, извиру из наведених драма.

Драмски текст под називом *Куц-куц* је првобитно писан за радио-фонску варијанту драмског исказа, а за ову прилику, изабрана дела, битније је промењен и прилагођен за позоришно извођење.² Тај поступак је допринео да се драма може читати у двоструком кључу. Први, као драма која се снима у позоришним условима и емитује путем интернета као радио-драма, са присутном публиком, и други, као драма која се игра а основна ситуација јој је припрема и увежбавање за радио-драму. У оба случаја ликови траже свога писца, али и редитеља који треба да им допуни, испише судбине, како би знали шта им је чинити на сцени. Ниједан од започетих сукоба између њих није завршен, нити му се назире крај, што је свестан поступак аутора. Зашто? Ликови

¹ Душан Ковачевић: *Клаусирофобична комедија* (1987), *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Контијер са пет звездица* (1999), *Доктор Шустер* (2001); Синиша Ковачевић: *Свети Сава* (1989), *Бенерал Милан Недић* (1992), *Јанез* (1994), *Српска драма* (1994); Небојша Ромчевић: *Силе у ваздуху* (1989), *Гробљанска* (1992), *Лаки комад* (1994), *Проклеши Ковалски* (1998); Горан Марковић: *Турнеја* (2008); Светислав Басара: *Dolce vita* (1998); Биљана Србљановић: *Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1998), *Супермаркет* (2001).

² Драма *Куц-куц* написана је као радио-драма 1989, те снимљена и емитована на Драмском програму Радио Новог Сада 1990. године.

проистичу једни из других и везани су јединством старословенске азбуке Аз, Буки, Вједи, Глагол, и као такви не могу да наставе било какво драмско збивање уколико било ко од њих недостаје. Како се Вједи негде изгубио, а он је драмски писац, драма мора да се прекине, заврши, и да спикер захвали Ивану Негришорцу на покушају да испише драму. О чему заправо Негришорац пише у овој крајње интригантној драми? Пише о настанку (почетни неразговетни жагор који се касније претвара у артикулисани говор) нашег језика, писма и колективне свести, који су негде изгубили своје првобитно јединство и осуђени су на вечито трагање за успостављањем изворног реда. Једино у апсолутном сагласју, Аз, Буки, Вједи и Глагол, могу да творе драмско збивање. Када су заједно, тада се сукоби интензивирају и они проговарају и делају из суштине својих ликова/имена (АЗ – Први Творац, БУКИ – Бог Свезнајући, ВЈЕДИ – Онај који види, ГЛАГОЛ – Онај који твори речи). У њима је садржано све што је неопходно за добру драму. Изазов, интрига, радња, противрадња, сукоб природно изазван, ликови и карактери. Чак једно друго не могу ни да убију, зато што су исто биће, исто срце. У сцени између Аз и Буки то се недвосмислено чита:³

АЗ: Па ја сам ти дошао као пријатељ.

БУКИ: Куш! Какав пријатељ, бедниче! Убићу те!

АЗ: Не, не чини то! *Не смеш ми њожелеџи смриџи!*⁴

БУКИ: Ти ћеш ми рећи шта да радим!

АЗ: Ако ме убијеш, *убићеши самога себе!*

Неспоразум је негде изван њих настао, а онај који треба све то да посложи, редитељ, не долази. Он је препустио стихији да режира озбиљна питања суштине постојања језика, у којем је похрањено све памћење једнога народа. Зато је потпуно адекватно у поднаслову овај текст именован као моралистичка⁵-драмска секвенца⁶. То јесте могући сан који је сањала Жена драмског писца Вједија, и којем је доцирала да би то могла бити одлична тема за једну драму, а сан јесте секвенца нечег много озбиљнијег и комплекснијег што егзистира у човековом уму.

³ Иван Негришорац, *Заноси и сукоби*, Архив Војводине, Прометеј, Нови Сад, 2023, 15.

⁴ Подвукао Л. К.

⁵ Овај поднаслов у великој мери жанровски одређује ову драму. Она заиста садржи доминантну алегорију са изразито морализаторском тенденцијом која је надахнута језиком. Такође, у драми се препознају елементи фарсе и мистерије, које се разграђују на крају сасвим реалистичним поступцима.

⁶ У овом случају се поднаслов чита и схвата као идеја врховног начела људског деловања, које тежи идеалном, савршеном, управо онако како је осмишљена и створена српска азбука. Драмска секвенца се препознаје у јединству места радње где се скуп кадрова одвија непрекинуто и чини радњу заокруженом.

Отуда и карактер дијалога који воде главни јунаци ове драме. Он је филозофско-апсурдног типа и тера нас на константну запитаност: О чему ови ликови толико расправљају? Крај нам ипак недвосмислено указује на позоришну игру у игри. Њу играју ликови који носе имена најсавршенијег језика и као такви дали су себи право да се побуне против оних који су их измислили. То су аутори. Од тог момента функционише други план ове драме. *Смрћ ауторима*, више неколико пута Буки, подржава га Аз, и траже равноправан третман драмских јунака са аутором, до потпуне самосталности! Заправо, драмски јунаци извршавају „државни удар“ у структуру класичне драме и траже нову драму. Драму коју ће они исписивати онако како се њима буде хтело! *Насићућа ново доба и мењају се наци односи*, више Глагол. Овде аутор, попут пророка, наговештава оно што се данас пише, што је закуцало на врата драме и претворило је у својеврсну Роршахову мрљу. У новоуспостављеној драматургији⁷ нестала је чврста и развијена прича, нестали су драмски карактери, нестали су сукоби и конфликти, нестала је радња а језик је сведен на пуку размену информација, без литерарне вредности, окован новим неприродним правилима. Иван Негришорац поставља озбиљна питања суштине језика, позоришне уметности, урушавања система, а да се притом не ствара нови, и наслућује да би због свега тога неко могао да покрене истрагу! *Истираћа је, и даље, у њоку!*, констатоваће Спикер и навестити нову драму готово идентичног наслова: *Истираћа је у њоку, зар не?*⁸

Иван Негришорац ову драму смешта у један простор (породична кућа), у реално време и са јасном ситуацијом и поступцима ликова који проистичу из радње. Сасвим обична породица и уобичајени дан,

⁷ Морам на овом месту да појасним. Овде мислим, пре свега, на драматургију која се профилише у последњих тридесетак година, и то након објављивања књиге Ханса Тиса Лемана (Hans-Thies Lehmann, 1944–2022), једног од најутицајнијих светских театролога, *Постдрамско позориште* (1999), која прави дистанцу од дотадашње класичне драматургије (од Аристотела до Брехта, рецимо) и драме настају у прилично слободним формама. Ту нову, постдрамску причу, можда је најбоље дефинисао Патрик Павис у књизи *Драматургија и постдраматургија* у којој наводи неколико врста нове драматургије. Постдрамско позориште, једноставно речено, руши литерарни театар, дакле, брише писца, тј. драматурга, са списка аутора, и просец стварања представе прелази у руке „побуњених“ (алузија на драму *Куц-куц*). Отуда код Пависа следећа подела на: осмишљено позориште, образовна драматургија, глумачке драматургије, постнаративна драматургија, визуелна драматургија, плесна драматургија, драматургија гледалаца, перформативна драматургија. Узимајући ову поделу као теоријски основ, драма *Куц-Куц* би се могла препознати у неколико категорија, међутим, то би већ било накнадно читавање у дело, али у исто време и вредносна оцена о савременисти текста. Ова констатација се односи и на остале три драме.

⁸ Драма је написана 1999. године, а објављена је у алманаху *Савремена српска драма* бр. 9/2000, у издању Музеја позоришне уметности, Удружења драмских писаца Србије и Завода за проучавање културног развитка у Београду. Као књига објављена је у Издавачкој кући Орфеус у Новом Саду 2007. године.

са препознатљивим проблемима, донеће главним ликовима тоталну трагедију, античких размера. Подстанар, који је у делу њихове куће већ петнаест година, уредно не плаћа кирију али зато дрско и безобразно тражи део куће која му ни по чему не припада. Породица му се шири (иако их нико не види), тврди да су угрожени и да су им ускраћена људска права. Заштиту тражи од међународних представника и организација прерушених у ликове Кафеџике, Суседа и Командоса. Одлука о истрази се доноси и након тога ништа више није као што је било, тачније, све што је било логично то више није а нелогично постаје мера вредности.⁹ Тих година алузија је веома јасна и недвосмислена и она се препознаје у односу шиптара према држави Србији, отцепљењу Косова и Метохије. Ипак, то је само први слој читања драме. Суштински драма третира глобални проблем, који ми данас живимо, и који се препознаје у реченицама Кафеџике: *Нишџиџа виџе неџе биџиџи као џиџи је било*, или оној суровој да ће ускоро *џосџиџи моџуџе и оно џиџи је раније изџегало сасвим немоџуџе!* Та креатура од особе, *дебела, деформисана, ружна, џеџко јој је одреџиџи џол*, родоначелник је нових дешавања, великих промена које ће утицати на *будуџи развој у џелини!* Како то данас, сурово истинито, гледамо и живимо! Од њеног појављивања започиње један кафкијански процес, једно суђење које је у свим слојевима бесмислено и без правних основа. Драма из класичног реализма прелази у драму апсурда. Међутим, истрага је у току, зар не?, и она се мора наставити, све док се циљ/еви не постигне/у. Та истрага је камен темељац свих оних других, који ће уследити у међувремену, и који ће мењати цивилизацију из основа. У тој новој цивилизацији човек је посматрач сопственог живота, без права да било шта промени, срећан уколико га нико не дира и истрагама не третира. То је безлично створење које неће имати своје име и презиме, пол, род, своју кућу, имање, материјалне и духовне вредности, биће оно што му се каже да буде. Свако ће имати неког свог Суседа да га пријави за оно што није урадио, али је можда помислио! Према родитељима треба да буде крајње практичан, да им мења свест или, ако не може тако, да их убије. *Нико џиџи неџе замериџиџи*, каже Кафеџика Сину. Они су ти који ће пресудити да ли је неко крив или не. Ко су ОНИ? Нови светски поредак, далеко сакривен

⁹ Негришорац врло прецизно дефинише своје ликове и поред имена дописује њихове основне карактеристике и упућује својеврсну индикацију глумцима: ОТАЦ, који је убеђен да је управо онакав какав треба да буде; МАЈКА, која зна да није ни онаква каква јесте; СИН, који слуги да би могао бити оно што му нико неће дозволити да буде; ПОДСТАНАР, који зна да мора узети све што може; СУСЕД, који има разне боје али не зна којом треба да превуче по лицу, трупу, рукама, ногама; КАФЕџИКА, која зна да треба да уведе реда, али не зна где, како и зашто; КОМАНДОС, који зна шта треба да ради, али појма нема шта ће после тога уследити.

од очију обичног света, заробљен у својим црним мислима и накарадним визијама. Подстанара ће бити у великом броју. Долазиће са свих страна у дугачким колонама и насељавати куће, заузимаће метар по метар простора, док се он не претвори у километре. Са њима ће доћи и они који ће силом тврдити да је то њихов простор. Ко се побуни, биће бомбардован, за његово добро. Овај слој читања је суморан и тежак, али се препознаје у садашњем времену. Данас читава Европа има проблем „подстанара“ и то више није само српски проблем. Да би се лакше читала или гледала, Негришорац у правилним ритмовима релаксира драмску причу духовитим опаскама, пре свега Мајке, а потом Оца и Сина, на теме из свакодневног живота. Тиме се жанровски скреће у комични проседе и то из језичког материјала. Такође, демонстрира нам богатство српског језика у моментима када Отац квалификује Подстанара, безбројним синонимима у духу Љубомира Симовића.¹⁰ Његов дијалог је течан, уприрођен, генеративан и динамичан. Ликови имају свој језик који одговара њиховом карактеру и зато им се верује. Чак и језик Командоса који је искарикиран до те мере да се питамо да ли је то заиста странац који је нешто научио српског, или је то неки Србин који глуми странца. Можда је, ипак, за све крива мува, која пристојно изнервира Оца у првој сцени и прати га, у правилним размацима, до последњег даха. Чак и када све нестане, када се уруши, чује се глас наде који пева о Њеном величанству Мухи, која твори питање, *Има ли ње, има ли, мој Боже?*¹¹

Још једна драма Ивана Негришорца – *Видиш ли свице на небу?*¹², недвосмислено је предвидела блиску будућност и својом садржином указала на узроке свега онога што ће доћи. Писана 2005. године, о до-

¹⁰ Отац Кафеџики потврђује да је Подстанар бедник на следећи начин: *А шћѧ је груѧо? Можда још никоѧовић, нишћѧарија, нико и нишћѧа, нула, ушћѧва, лезилебовић, можда хуѧа, изрод, наказа, монсћѧрум, чудовишћѧе, огљуд, манијак, можда ѧробисвећѧ, суклаѧа, ѧовнара, јајара, сеѧикеса, лажовчина, ѧрчилажа...* и тако наставља са још тридесетак епитета. Сличан поступак постоји и код Љубомира Симовића у *Хасанаѧиници*, када Хусо набраја све лепоте жене. Негришорац је изворно песник и то се у оваквим моментима препознаје.

¹¹ Драма је имала праизведбу у Драмском студију Обудовац, у Републици Српској, 2003. године. Као редитељ ове представе, имао сам прилику да посматрам како се у процесу рада на представи текст вишеструко отвара и нуди више могућности за разрешење сцена. Посебно се текст „нуди“ глумцима, који су из пробе у пробу откривали нове нијансе којима су бојили реченице. То се највише односило на први чин у којем је наративни део доминантан и постојала је опасност да се дијалози претворе у свакодневне фразе. Међутим, свако ново казивање текста откривало је и скривена значења. Чак се често знало „склизнути“ из једног жанра у други, из гротеске у фарсу, па до апсурда, да би на крају свима деловало сурово реалистично. Отуда и пристојна задршка на крају представе, док се у публици „не сложе све коцкице“. Након тога, био је адекватан аплауз.

¹² Позоришна драма *Видиш ли свице на небу?* написана је 2005. године, а као књига се појавила у издању Орфеуса, у Новом Саду 2006, и добила је награду Унирекса за драмски текст. До сада није извођена.

гађајима из 2004. године, наговестила је расплет који ће уследити 2006. године, издвајање Црне Горе из државне заједнице са Србијом. У центру ове драме је студент историје, Милош Поповић, човек који жели да зна своје корене. Уместо да оде са пријатељима Игором и Никсом на двонедељно летовање у Будву, он остаје у селу својих предака у потрази за причом коју му је, у једном сну, испричао предак поп Михаило. Ту, у том селу старе Херцеговине, у старој сеоској кафани, Милош сазнаје све о прошлости своје породице, изворно Звркета, али и о свим историјским сударањима и сукобима у корпусу српског народа у Црној Гори. Најстарији међу њима, Петар Звркета, старац од стотину љета, заћутао је онога дана када су прве поделе почеле и који седи непомичан у столовачи као чувар памћења. То му недвосмислено саопштава Вук, дух који пажљиво прати шта му преци раде, када му се Петар, његов унук, придружи „на ономе свету“. Његово место у столовачи заузеће Милош, као доказ да чувари памћења никада неће умрети. Овако заокружена драма са врло јасном поруком, о бесмислу свих наших подела, чита се као својеврсни историјско-филозофско-политички трактат. У њему су сукобљена мишљења шест генерација једне породице, која је изнедрила неколико других породица (Поповић, Јевтовић, Балшић...), што силом прилика, што идеолошким разликама, али и изразитим национализмом. Протеже се та историја од херојских Карађорђевих времена, преко балканских ратова, Првог и Другог рата, који су изродили српске хероје са ордењем првог реда, партизане, четнике, комунисте, али и неке нове који само у материјалним вредностима препознају своје интересе. У том сукобу мишљења, идеологија, филозофија, све пршти од аргумената и сваки лик има снажне аргументе за своје ставове. Као да се све време одвија пред нама једна парламентарна расправа, добро припремљених говорника.¹³ Тај дискусионни моменат неодољиво наводи на мисао да је заправо пред нама једна ибзеновско-стриндберговска драматургија, која своју кулминацију остварује кроз моћан дијалог.¹⁴

¹³ Овде бих указао на један од битних задатака које мора да оствари драматичар, а по Шлегеловом мишљењу: „Задатак драмског песника је да делује на окупљену гомилу, да побуди њену пажњу, да изазове њено саучествовање. Делимично је, дакле, његов задатак идентичан с активношћу народног трибуна. На који начин овај претежно постиже свој циљ? Јасноћом, брзином и упечатљивошћу... Зато драмски песник, исто као и народни трибун, мора помоћу снажних утисака деловати на своје слушаоце тако да они своју пажњу усмере према свету изван њих самих“ (Аугуст Вилхелм Шлегел, *Предавања о драмској уметности и књижевности*, друго предавање, у: Лешић 1979: 137–139). Управо то Негришорац чини у структури дијалога који воде његови ликови у драми.

¹⁴ Можда је на овом месту најтачније да, у теоријском смислу, наведем дефинисање оваквих поступака у драми које је дао Сергеј Балухати, који каже следеће: „Ако је задатак реалистичке драме – разрада индивидуалних карактера и одговарајућих језика у условима спорог развијања сижеа и детаљно приказане животне позадине, онда је предмет трагедије – обрада великих ‘страсти’, које разоткривају емоционалне теме и разрада емоционалног

Тај и такав дијалог је остварен кроз тачан и аутентичан језик локалног говора, нијансиран прецизно између Срба Црногораца и новоуспостављених Црногораца, обојен архаичним изразима, али и савременим језиком оба изговора српскога језика. Реченице су прецизне и тачне. Мотивишу ликове да активно учествују у дијалогу и стварају завидан темпо-ритам у драми. Овај моменат је врло битан с обзиром на то да је драма лишена сукоба друге врсте, осим дијалогске. Језичко мајсторство Негришорац ће демонстрирати и у овој драми наводећи велики број синонима за један појам, правећи од тога говорну бравуру.¹⁵ Сваки од ликова је прецизно исписан. Њихове биографије и карактери су нам јасни и остају доследни, чак и у својој недоследности. Остварено је и у овој драми јединство места, времена и радње, иако је сам временски ток у трајању од две недеље. То суштински говори о томе како и колико у таквим местима време у ствари стоји. Као да смо у неком митском протоку времена који има кружни ток и из којег се тешко излази. Ипак, следећи Аристотела, Негришорац нас увлачи у вечну дилему: да ли је задатак уметности да нас поучи или забави, и разрешава је тако што нам нуди драму и позориште у којем постоји процес учења, у којем уживамо, под условом да нас уводи у сазнање, како би то Гете рекао. Он ниједног момента не околише, пише *in medias res*, у средиште радње, о проблемима који су ту око нас, о којима причамо шапатом и немамо храбрости јавно да проговоримо. Код њега је сусрет истине и замишљене истине једнаког интензитета као и сусрет лажи и замишљене лажи. Зато је врло често присутан ватромет доказа, који се на крају сабијају у испалени метак, најављујући нова трагична времена. Можда заиста сваки човек мора да преживи своју драму апсурда, како то у једном моменту Милош говори својим другарима, а можда свако од нас има та своја три свица на челу и раменима и чека да засијају и покажу му пут. Пут искупљења, истине, слободе и свога постојања... пре него што се преселимо на небо.

Решетке је текст писан са намером да се направи представа за једног глумца.¹⁶ Уобичајено је да се овакви текстови именују као моно-

језика у границама наглашено драматичног сижеа“ (Сергеј Балухати, *Проблеми драмске анализе*, у: *Модерна теорија драме* 1981: 53–54). Ова драма управо потврђује наведено.

¹⁵ Када Балша, црногорски националиста, образлаже зашто више не жели да се прежива Звркета, рећи ће следеће: *Зайо шћо би неко йо мом йрезимену моја закључийи да сам ја бој зна шћо шашаво. Неки зврчак, звркан, зврндов, звркоња, звекан, зевзек, йлуйан, йлуйавко, йлуйандер, бенавко, блесан, блесавац, блесавко, блесић, йразнолавац, шуйљолавац, шашавко, ййикван, ййуйавко, ййуйан, букван, буквић, рљов, сулудњак, ййршов, брљивко, безумник, бесомучник, умоболник, чудак, лудак, ко зна шћо! Или би йомислио да сам нека зврндара, зврндовчина, зврњалица, зврља, йлуйачина, йлуйерда, авеишња, бена, буудала, манишара, сакалуда, суклашја... То би йи сћио да ја будем? Е нећу, валај!*

¹⁶ Монодрама *Решетке* написана је 2005. године, али је први пут објављена у *Алманаху драме Друштва новосадских књижевника* (приредио Зоран Ђерић), и штампана у Новом Саду 2022. године.

драмски, али је велико питање да ли постоји монолошко казивање, ако постоји један читалац или један гледалац у сали. Поред тога, у тексту се појављује неколико ликова, њих шест-седам, па се поставља питање: ако они међусобно комуницирају, онда то више није монолошка форма, већ дијалошка.¹⁷ Како год тумачили, пред читаоцима је исповест једне особе, која нема име, презиме, занимање, која води динамичан разговор са разним ликовима, а првенствено са својим братом, оптужујући га за све несреће које су задесиле њега и њихову породицу. Простор у којем се главни актер налази је двоструко одређен, као соба у затвору или као соба у кући, али са решеткама на прозору. Свакако то је простор неслободе у којем, по законима нужности, долази до обрачуна са самим собом, како то дискретно Негришорац наводи у поднаслову *...кажем ја себи*. Тај и такав лик је морао да изврши обрачун са самим собом. Сурово и искрено. До последњег даха, до пуцња којим ће одузети себи живот. Који и какав живот? Промашен, лажан, умишљен, несигуран, фиктиван, безосећајан, невоспитан, груб, сиров, под маском, понесен па упуштен, и сасвим сигурно... *с ушима њуним суза*, како то поетски јунак саопштава. Један од многих живота који може да буде свачији и ничији. У њему се могу препознати сви они који су изгубљени у времену и простору и они који су имали искривљено огледало у којем су се огледали. Сви који су учитавали своје поступке и придавали им већи значај него што су они стварно вредели, али и они који су живели туђе животе, који су ходали у туђим ципелама и који су, ипак, једнога дана морали да проговоре о томе какви заиста јесу. То је мезгра ове драмске исповести. У њој је семе које је посејано у огромним количинама и ниче из дана у дан. Ми све то видимо, али ћутимо. Негришорац пише сурово искрено, манито, распојасано о тим и таквим типовима. О шизофренији времена које нас је ухватило у свој вртлог и не пушта нас. Имамо ли снаге да се отргнемо или треба да поступимо као јунак ове исповести? Пуцањ у главу? Негришорац нуди одговор, и он је садржан у моменту када се његов јунак подиже са упуцаном главом и обраћа публици:

Али ја нешто осећам, осећам да ме неко посматра! Осећам на себи нечије погледе! Види само колико је то очију! И све су те очи у мене упрте!..... Или сам све то, ипак, само опет ја?! То одвратно, неподношљиво ја!, Боже, толико очију! Толико ушију!... Знате шта? Што се мене тиче, ми смо завршили! Немам с вама више о чему да причам!

¹⁷ „Позоришни говор, чак и у монологу, увек је у бити дијалошки. Позоришни дијалог мање је серија текстуалних слојева са најмање два субјекта – исказивања, а далеко је пре вербално испољавање једне говорне ситуације у којој постоје два сукобљена елемента“ (ИБЕРСФЕЛД 1982: 217).

Имамо ли довољно очију које нас посматрају, које нам нешто значе, због којих ћемо бити бољи, племенитији? Хоћемо ли избацити из себе то наше неподношљиво друго ја, које ровари нашу душу и када спавамо? Хоће ли се у нама поново родити стид? Да! Када све искрено испричамо, поклонимо се и одемо у спокој, каже Негришорац!

Сабране у једну књигу, ове четири драме откривају једног другог Ивана Негришорца, који није само занесени и замишљени поета, већ драматичар који свет посматра оштрим погледима. Његове драме садрже двоструку природу драме. Како ону за читање, тако и ону за играње. Оне су истовремено и литература и сценски материјал који тражи да се материјализује на сцени. У његовим драмама се одабране теме проблематизују, јунаци су у сукобу између сопствене воље и његове средине – *Испраћа је у џоку, зар не?* и *Видиш ли свице на небу?* Обе ове драме су насловљене као питање. Дакле и у наслову је већ исказан проблем без којег нема драме. Одабир Негришорчевих тема је из времена садашњег, врло актуелних, и које у себи садрже елементе уласка на политички терен. Неко би олако могао да закључи како се политичар сакрио у уметнику и тако прерушен пуца из свих оруђа. Погрешио би.¹⁸ Као и драматичари наведени с почетка овога рада, тако и Негришорац припада људима са идејом, који имају смелости да се баве политиком и историјом, и да проналазе адекватну драмску форму за приказ апсурдности и гротескности историје света. Његов приступ је искрен, без остатка, са човеком као централном фигуром у овом апсурдном свету, без трунке пропагандног у тексту или популистичког приступа. У њему и даље чврсто стоји песник, али онај аристотеловски драмски песник, који бира драматизовање судбине човека као историјског и као политичког бића. Дакле, онога који политички мисли, који је освештен и који није слеп код очију и који јасно види одакле му прети права опасност. Отуда и приказивање појединца, или мање групе људи, који су изнутра потрошени, сломљени, које савремени токови ломе до те мере да се човечност потпуно губи. Њихова трагика је садржана у сукобу са суровом стварношћу, ревидираном историјом, социјалном небригом, изгубљеним идентитетом и са *не* човеком. За Негришорца су драме

¹⁸ У уводном делу драме *Испраћа је у џоку, зар не?*, Негришорац након навођења ликовца додаје своје виђење написаног и каже: *С обзиром на то да је ово драма и несумњиво фикционална његовина, она не личи ни на шта изван саме себе. Свака сличност са стварним лицима и догађајима случајна је и за драму савршено небитна*. Овим исказом Негришорац заправо улази у сферу односа историјске и уметничке истине и следи Аристотелову мисао „да није песников задатак да излаже оно што се истински догодило, него оно што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности и нужности... Зато и јесте песништво више философска и озбиљнија ствар него ли историографија, јер песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно“ (Аристотел 1966: гл. 9). У том смислу драме Ивана Негришорца у потпуности следе ову мисао.

које исписује својеврсна опомена и указивање на то шта нам се дешава и шта нам се може десити, као и за детектовање правога стања у друштву. Он не очекује да се драмом може нешто променити, али се зато може сазнати истина. А истина је увек непријатна... још од Стерије.

ЛИТЕРАТУРА

- АРИСТОТЕЛ. *О ђесничкој уметности*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 1966.
ИБЕРСФЕЛД, АН. *Читање позоришта*. Београд: Вук Карацић, 1982.
ЈОВАНОВИЋ, РАШКО В., ДЕЈАН ЈАЋИМОВИЋ. *Лексикон драме и позоришта*. Београд: Просвета, 2013.
ЛЕШИЋ, ЗДЕНКО. *Теорија драме кроз сиволећа II*. Сарајево: Свјетлост, 1979.
МОДЕРНА ТЕОРИЈА ДРАМЕ. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.
ПАВИС, ПАТРИС. *Речник извођења и савременог позоришта*. Београд: Битеф театар – Arс Clіo, 2021.
LEMAN, Hans Tis. *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CKD, 2005.
PAVIS, Patric. "Dramaturgy and Postdramaturgy." U: *New Dramaturgy*. II. Bratislava, 2015.

Luka S. Kecman

Plays by Ivan Negrišorac

Summary

This paper analyses four plays by Ivan Negrišorac within their historical, ideological, aesthetic, and poetic contexts. Special attention is given to the language, which is presented as the dominant element, generating the plot and conflicts, and flourishing in its dramatic truthfulness. The plays are also examined in the context of dramas from the 1990s, which were often ideologically and politically charged. Despite their varied genres, these plays possess a high degree of dramatic tension and remain topically relevant today.

Keywords: dramatic text, absurd, theatrical truth, historical truth, essence of language.

МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
Оригиналан научни чланак / Original scientific paperУПРАВЉАЊЕ КОЛЕКТИВНИМ
КРЕАТИВНИМ ПРОЦЕСОМ НА ФИЛМУ –
КРИТИЧКИ ПРИКАЗ ДОБРИХ ПРАКСИ

САЖЕТАК: Рад на креативном колективном процесу као што је филмски, који подразумева специфичну и сложену методолошку активност својствену уметничком стваралаштву, обједињује професионалне креативце различитих профила са циљем претварања визије у заједничко дело. Будући да је вођење оваквог процеса веома комплексно, примери и анализе различитих студија могу да допринесу развоју ефикаснијег приступа овој посебној дисциплини. Иако у драмским уметностима постоје разноврсни приступи креативном процесу, све више се у пракси намеће потреба за систематичнијим обрасцем управљања квалитетном динамиком тимског рада. У раду се путем аналитичког приказа одабраних студија двеју компанија из света филма, поступком корелације теорије менаџмента са тимским радом у филмским компанијама, разматрају кључни елементи који процес управљања колективним креативним процесом чине продуктивним.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: колективни креативни процес, методологија управљања тимом, улога вође, тимски дух, филм.

Увод

Поред неупитног уважавања достигнућа важних теорија које се баве развојем драмско-сценске уметности, можемо констатовати да до сада није довољно простора посвећено истраживању принципа *иницијације дисциплина* које чине драмско-сценски процес. Овај рад, као део опсежнијег настојања ка формирању систематизације тимског рада у драмским уметностима, почива на тези да процес рада на сценском делу завређује знатно већу пажњу јер се *методологија филмског рада у драмским уметностима* природно намеће као посебна дисциплина.

* vojmilns@gmail.com

плина у коју је инкорпорирана димензија интегративности свих засебних елемената драмско-сценске професије.

Третирање драмске делатности као колективног чина¹ упориште налази у становиштима многих значајнијих драмских методичара као што је Питер Брук (Peter Brook) који у својој театролошкој студији *Празан њросѿор* (Брук 1997) анализирајући однос индивидуалног и колективног исказује утисак да „колективно дело, под условом да је група богата (квалитетна), може бити много богатије од дела које је продукт слабог индивидуализма“² (Брук 1997: 37–38). У прилог делотворности интеракције међу члановима једне стваралачке групе, као и надмоћи колектива наспрам једног аутора, говори и Кит Џонстон (Keith Johnstone), родоначелник импровизацијског позоришта који је, радећи са истраживачким ансамблом, дошао до увида да функционална креативна „група може покренути своје чланове у правцу постизања задивљујућих резултата“ (JOHNSTONE 1981: 29). Будући да се „замка“ крије у базичној потреби уметника да кроз креативни чин испоље своју индивидуалност, неопходно је отклонити предрасуде и понудити разумне увиде сваком члану креативног процеса у погледу односа индивидуалног и колективног. Ову вечиту дихотомију актера колективних уметности конструктивно дефинишу носиоци Комеди франсеза (Comédie-Française) у свом слогану „Simul et Singulis – être ensemble et être soi-même“³ (<https://www.comedie-francaise.fr/fr/article-evenement-hier/singulis18–19>).

Аналогно позоришном, процес рада на филму је такође колективни чин који наликује увек некој новој *ејској* авантури у кругу креативних умова који се око њега окупљају – од сценариста и редитеља до глумца, сниматеља, монтажера и целе продукцијске екипе. Познати су редитељи који своју методологију заснивају на чврстом тимском раду као што је, на пример, корејски оскаровац Бонг Јон Хо (Bong Joon Ho) који, за разлику од класичног филмског процеса, непосредно у току снимања сарађује са монтажером који је присутан на сету (уместо да чека снимљени материјал у свом студију) и врши симултану монтажу током снимања (RADISH 2014).⁴ Тимска сарадња се обезбеђује заједничком визијом

¹ Чак и у случају позоришне монодрамске форме, актер је у интеракцији или са писцем комада, драматургом, редитељем, костимографом, сценографом, дизајнером светла, звука... као и са продукцијским сарадницима.

² Брук је ово размишљање изнео у контексту поређења индивидуалног и колективног ауторства. Иако износи сумњу у способност колективне ауторске компактности и фокуса, верујемо да тиме реторички задаје императив групној снази да постигне сопствени ауторски резултат.

³ Слоган Комеди франсез „Заједно и појединачно – бити заједно и бити свој“ из давне 1682. године, карактерише филозофију којом се мотивишу чланови ансамбла „кошнице која зуји“ у працу да свако доприноси сопственим талентом колективном раду.

⁴ Према опису Бонгове методологије од стране глумца Еда Хариса (Ed Harris) – са снимања филма *Ледоломац* (*Snowpiercer*, 2013).

целе екипе сарадника, што подразумева процес рада на истим *креативним циљевима*. Генерисање јасне визије као и стимулативне, континуиране комуникације у коју је укључен цео тим, продукује атмосферу сарадње и јединства као пресудног фактора успеха. Успостављање креативне атмосфере унутар тима резултује *поверењем* међу члановима екипе као *тајној рецепцији* који чини да сарадња функционише. Филмски ствараоци овакве оријентације међусобно поштовање и поверење унутар екипе доживљавају као својеврсни *заштитни ореол* за преузимање ризика и истраживање нових идеја. Верујући у способност чланова свог тима, они им дају моћ да ослободе своју креативност. Савремени танзанијски филмски документариста Силвестер Твинер (Sylvester Twinner), који је сарађивао са значајним светским филмским ауторима, истражујући делотворност тимског рада на филму у својој студији *The Magic of Teamwork: Nurturing Creativity on a Film Set*⁵ (2023) описује предности *колективног*, тврдећи да ако се формира креативан тим од групе талената, без обзира на разлику у професионалном искуству, свака особа уноси нешто посебно у процес. Он наглашава да када препознамо и ценимо стручност саиграча, стварамо окружење у коме креативност може да доведе до „магичних резултата“ (Исто). Управо способност овакве визије и приступа тимском раду, како наводи аутор, одлика је доброг лидера јер са таквим ставом може да генерише синергију која, доказано у пракси, успева да исприча приче које „дирну срца, насмеју људе и инспиришу машту“ (Исто). Аутор на основу истраживања разноврсних филмских искустава изводи корелацију: *што је боља сарадња – веће су шансе за успешан филм*. У том смислу циљ фацилитатора филмског процеса би био да успостави такву *орјанизациону климу*⁶ у којој ће екипа радити кохезивно, заправо као јединица која ће све потенцијалне идеје и мишљења свести у једну *централну поруку*. Таква стратегија подразумева комплексну и континуирану активност вођења одабраног тима делотворним креативним путем.

У складу са изазовима данашњице у којој технолошки проналасци стварају све ширу палету специфичних креативних профила, потреба за развијањем методологије систематичног структурирања *колективног креативног процеса*, како у драмским уметностима уопште тако и на филму, све је већа. У таквој систематизацији неопходно је извести кључне паралеле између карактеристика процеса сценске уметности с једне, и постулата теорије менаџмента у области *филмског рада* с друге стране. У овом раду осврнућемо се на примере делотворне *колективно-уметничке* праксе из филмске индустрије који могу да послуже

⁵ „Магија тимског рада: неговање креативности на филмском сету“ (прев. аут.).

⁶ Термин из теорије менаџмента.

будућим и активним ствараоцима у тој области као путоказ за ефикасно управљање *тимским креативним процесом*. У првом приказу, из перспективе концепта тимског рада, сагледавамо пример одличне тимске праксе у вођењу креирања анимираног филма, док се у другом третира, не мање значајан, сегмент филмске дистрибуције.

*Делотворна пракса тимског рада на примерима филмске праксе
Пиксар анимацијског студија (Pixar Animation Studio)
Компаније Волт Дизни (Walt Disney Company)*

У теорији менаџмента људских ресурса све се више простора посвећује управљању тимским радом. Темелјни принципи тих студија чине поуздану парадигму за управљање људским ресурсима и у другим областима као што су драмске уметности у којима се процес рада заснива на колективној акцији. У савременом менаџменту успостављене су стандардизације метода управљања кадровима које су „по својој функцији у организацији инструмент формализације ауторитета руководиоца, његова ‘продужена рука’“ (Vulić 2003: 30). Посебно су профилисане стандардизације управљања *тимским радом*, на чије ћемо се поједине важне елементе осврнути кроз примере из филмске праксе. Филмска продукција је сложен, колективни подухват и као такав захтева вештине бројних појединаца који раде на заједничком циљу. „Clear communication and seamless collaboration between crew members are crucial for avoiding misunderstandings, minimizing delays, and ensuring the overall success of the project“⁷ (Vakhtin 2023).

За квалитетну сарадњу у тиму неопходно је да вођа процеса обезбеди адекватне организацијске услове. Управљање колективним креативним процесом на филму је комплексан поступак који захтева, поред стручне квалификације и посебних индивидуалних потенцијала актера, и њихово познавање кључних премиса на којима почива тимски рад. Примере делотворне праксе спровођења тимског креативног процеса у филмској индустрији, овећане врхунским резултатима, налазимо у светски реномираним компанијама као што је, на пример, Пиксар анимацијски студио (Pixar Animation Studio)⁸ Компаније Волт Дизни (Walt Disney Company). Истичући значај подстицања и неговања тимског рада као пресудног за развој Пиксара, који је од малог графичког студија од средине седамдесетих година XX века еволуирао у један од водећих светских студија за производњу анимираних дугометражних

⁷ „Јасна комуникација и беспрекорна сарадња између чланова посаде од кључне су важности за избегавање неспоразума, минимизирање кашњења и осигурање укупног успеха пројекта“ (прев. аут.).

⁸ У даљем тексту: Пиксар.

филмова као подружнице Компаније Волт Дизни (PIXAR, ел. извор),⁹ њен суоснивач и дугогодишњи председник Ед Кетмул (Ed Catmull) наглашава: „We’re not just making up how to do computergenerated movies, we’re making up how to run a company of diverse people who can make something together that no one could make alone“¹⁰ (HILL et al. 2014: 8).¹¹

Као врсни менаџер у специфичној индустрији каква је анимирани филм, Кетмул, који је својевремено спроводио систематична истраживања рада сличних компанија и као стратегију заговарао неговање пажљиве и перманентне *компанијске интроспекције*, тимски рад посматра кроз призму *креативности* односно *иновативности*. Проверавајући своје ставове о значају тимског рада, спровео је анкету са запосленима у једном великом филмском студију поводом односа значаја *добрих идеја* наспрам значаја проналаска *правих људи*. Резултат је био 50:50% (CATMULL 2008). На основу тих резултата, успостављајући стратегију управљања креативним развојем у Пиксару, Кетмул се побунио против увреженог схватања креативности да су *добре идеје ређе и вредније од добрих људи*. Према његовим речима, такав став одражава дубоко неразумеваше стратегије управљања великим ризицима који су предуслов за остварење успеха. Обезбеђивање погодног тла за креативност у стварању филмова, као и у многим другим врстама развоја сложених производа, како наводи Кетмул, подразумева управљање ангажманом великог броја људи из различитих дисциплина који ефикасно раде заједно на решавању мноштва инхерентно непредвидивих проблема. Тајна неговања колективне креативности и продуктивне тимске атмосфере, према њему, трострука је – потребно је, најпре, да се креативни ауторитет за развој производа чврсто стави у руке вођи пројекта (за разлику од корпоративних руководилаца); да се изгради култура принципа који подстиче људе да деле свој рад у процесу и подржавају једни друге у стилу *вршњака*; и да се перманентно смањују природне баријере међу дисциплинама (Исто).

У савременој теорији бихевиоралног приступа влада становиште да је могуће управљати само људским понашањем, и то у погледу функционисања организације, што води ка успостављању дисциплине од-

⁹ Група сада позната као Пиксар окупила се око 1975. на Лонг Ајленду (Long Island) са визијом прављења дигиталних филмова. Студио је званично основан 1986. са Стивом Џобсом (Steve Jobs) као суоснивачем.

¹⁰ „Ми не смишљамо само како да снимамо компјутерски генерисане филмове, већ смишљамо како да водимо компанију различитих људи који могу заједно да направе нешто што нико не би могао сам“ (прев. аут.).

¹¹ Након припајања студија Пиксар 2006. Компанији Волт Дизни, њен извршни директор Боб Игер (Bob Iger) замолио је менаџере Пиксара, међу којима је био и Катмул, да му помогну да оживи студио. Успех њихових напора, према Катмуловим речима, лежао је у перманентном настојању да изграде одрживи креативни тим (CATMULL 2008).

носно *орјанизационој йонацања* које подразумева „начин уочавања, размишљања, схватања проблема у организацији, користећи методе спровођења истраживања и проналажења нових решења“ (GRUBIĆ-NEŠIĆ 2005: 9). Предуслов за постизање сврсисходног организационог понашања је уважавање правила по којима је могућ тимски рад. Изнад свега, неопходно је познавање јасних разграничења у дефиницији појмова *групе* и *радној тиму*. Оно што *тим* разликује од *групе* је: чланство, принцип добровољности, кохезивност и функционална међузависност чланова, као и схватање да индивидуалност може доћи до изражаја само у оквиру улога у тиму. Према Гринберг и Барон (GREENBERG, BARON у: DUNĐEROVIĆ 2004: 173), учинак чланова тима зависи и од хармоничности рада колектива; затим, док чланови групе одговорност прихватају само за своје личне резултате, чланови тима имају и личну и заједничку одговорност; као и то да за разлику од групе која испуњава само постављене задатке, чланови тима имају више слободе да самостално изврше задатке. У том контексту, задатак вође није само декларативно додељивање тимских задатака и одговорности већ и указивање пуног поверења према члановима – што је од пресудног значаја за вођење уметничког процеса. У Пиксару овако размишљају:

What we can do is construct an environment that nurtures trusting and respectful relationships and unleashes everyone's creativity. If we get that right, the result is a vibrant community where talented people are loyal to one another and their collective work... I believe that community matters¹² (CATMULL 2008).

Ово становиште кореспондира са приступом пословању великог шкотског теоретичара етике Адама Смита (Adam Smith), које он сматра неизоставно моралним подухватом, не разликујући га од других аспеката људске делатности, где систем производње подразумева саосећање с другима и жељу за задовољством свих укључених делатника (BRAGUES 2009: 459 у: MARTINOVIĆ et al. 2023: 361).

Вођење тимског процеса у оваквом студију је комплексна операција која од вође захтева двоструку фацилитаторску функцију: 1. да обезбеди ефикасну хармонизацију чланова према њиховим перформансама које чине: претходно искуство у тимском раду, потребно техничко знање и стручност, способност комуницирања, спремност за прихватање одговорности, самопоуздање, способност за сарадњу и др. (CHARNEY у:

¹² „Оно што можемо да урадимо је да изградимо окружење које негује односе поверења и поштовања и ослобађа свачију креативност. Ако то схватимо како треба, резултат је жива заједница у којој су талентовани људи лојални једни другима и свом колективном раду... верујем да је заједница важна“ (прев. аут.).

Vulić 2003: 186); 2. да у процесу рада на анимираном филму, који садржи десетине хиљада идеја, од реченице, преко линије, дизајна ликова и позадине, локације камере, у бојама, осветљењу, темпу и сл., оствари иновативна и делотворна решења. У Пиксару менаџери улажу значајне ресурсе у процес регрутовања талентованих професионалаца за сваки сегмент филмске производње, држећи се уверења да је прави избор талената од пресудног значаја за управљање ризицима у тако комплексном процесу какав је анимирани филм, што је аналогно Смитовом холистичком приступу у менаџменту који *управљање ризицима* сврстава у кључне факторе успешности (MARTINOVIĆ et al. 2023: 361).

У Пиксару истичу да креативне вође не долазе сами до свих идеја; него најпре процесуирају мноштво предлога које доноси сваки појединачни члан продукцијске групе од 200 до 250 људи, а потом те идеје сортирају и транспонују у кохерентну целину. У том студију се боре за то да *креативност* мора бити присутна на сваком нивоу техничког и уметничког дела организације које подржава филмску причу, што је, према сведочењу самих креатора, тежак али неминован задатак: „It’s like an archaeological dig where you don’t know what you’re looking for or whether you will even find anything“¹³ (CATMULL 2008). Међутим, охрабрује их спознаја да код свих анкетираних појединаца у студију влада изненађујуће конзистентан поглед на улогу иновацијског лидера, који описују на следећи начин: „Instead of trying to come up with a vision and make innovation happen themselves, a leader of innovation creates a place—a context, an environment—where people are willing and able to do the hard work that innovative problem solving requires“¹⁴ (HILL et al. 2014: 3).

У складу са *теоријом улога*, вођа би требало да буде свестан сопствених способности и функција које мора да обједини: да изграђује са сарадницима стандарде и принципе рада; да по потреби преузима улогу консултанта, тренера или сарадника у послу; да усваја идеје чланова и да их селекује односно кристалише у кооперацији са њима. Такође, да буде флексибилан и конструктиван у односу на проблеме који се испољавају у тимској сарадњи међу члановима; да активно подстиче чланове у истрајавању на постављеним циљевима и да подстиче продуктивну радну климу. Профил вође би, дакле, требало да поседује вештине: управљања, интеграције, координације, комуницирања, доношења одлука, прихватања ризика и одговорности, свеукупно –

¹³ „То је као археолошка ископина у којој не знате шта тражите или да ли ћете уопште нешто пронаћи“ (прев. аут.).

¹⁴ „Уместо да покуша да смисли визију и да се иновација деси сама, лидер иновација ствара место – контекст, окружење – где су људи вољни и способни да раде на тешком раду који захтева темељно истраживање пракси водећих иновација“ (прев. аут.).

способност и вештине рада са људима (Vulić 2003: 186–190). Вођа, дакле, преузима задатак целокупне подршке. Кетмулов став у погледу вођења тимова је да посао менаџмента није да спречава ризик, већ да изгради способност тима за опоравак када дође до проблема.

Још једну компоненту која одликује Пиксар чини истрајност његовог менаџмента да на сваком новом пројекту успоставља културу хармонизације тимског рада изнова, што овој компанији доноси додатну предност на кинематографском тржишту. Избегавајући сваку конвенционалну мудрост о иновацијама, у компанији се поносе тиме што њихов успех није подухват неког *усамљеног* генија или пак пуког *блеска инспирације*, напротив, сваки филм је производ стотина људи и година континуираног рада.

У погледу процесних функција вођа тима би требало, према психологији менаџмента, да познаје основне карактеристике које одликују сваку фазу од формирања тима преко кризне фазе и фазе нормализације до пожељне – *стваралачке фазе*, у којој је важно успоставити: функционалну колективну динамику, осећање јединства у идејама односно оптималан ниво синергије и кооперације. У Пиксару дају пример веровања у колектив путем крилатице *џирусџи мозгова* (*brain trust*) описујући посебан однос који је владао међу њиховим иницијалним пионирским креаторима, а који су имали изванредне и комплементарне вештине:

Since they trusted one another, they could have very intense and heated discussions; they always knew that the passion was about the story and wasn't personal... the brain trust expanded to what it is today: a community of master filmmakers who come together when needed to help each other¹⁵ (CATMULL 2008).

Као илустративан пример за ефикасно управљање тимом у најкритичнијој (кризној) фази тима Кетмул наводи причу о Пиксаровој борби за квалитет филма *Приче о иџрачкама 2* (*Toy Story 2*, 1999), који је у једном тренутку запао у проблем недовољне инвентивности. Будући да је већи део тима 1996. већ био започео рад на новом филму *Животић буба* (*A Bug's Life*, 1998), било је потребно да се одреди тим који ће превазићи проблем на филму *Приче о иџрачкама 2*. Тада је на делу доказана истрајна нега међусобног поверења као и поверења у способност одабраних тимова, А – за техничку подршку и Б – за развој сценарија, који

¹⁵ „Пошто су веровали једни другима, могли су да воде веома интензивне и бурне дискусије; одувек су знали да је страст око приче и да није лична... поверење ‘мозга’ се проширило на оно што је данас: заједница врхунских филмских стваралаца који се окупљају када је потребно да помогну једни другима“ (прев. аут.).

су месецима пожртвовано радили и ван временских норми. Као резултат изашао је један од најгледанијих филмова те компаније уопште, са мноштвом престижних награда (БАФТА за анимацију, амерички филмски институт је номиновао овај филм за своју листу 10 најбољих анимираних филмова свих времена...), поставши трећи анимирани филм са највећом зарадом свих времена (THE NUMBERS 1997–2025). Маестрално превазишавши фазу тимске кризе, Кетмул говори о лекцији коју је научио кроз тај процес – о примату људи над идејама: „If you give a good idea to a mediocre team, they will screw it up; if you give a mediocre idea to a great team, they will either fix it or throw it away and come up with something that works“¹⁶ (CATMULL 2008). Пиксар је тада у своју стратегију уградио нови елемент у виду формирања *развојној одељења* чији је задатак био да окупи *инкубационе тимове* који помажу редитељима да усаврше сопствене идеје и да пронађу појединце који ће ефикасно радити заједно. Овакви су тимови важни у *фази инкубације*, у којој се не може судити о тимовима према материјалу који производе јер тада има много проблема и отворених питања, али се може процењивати да ли је социјална динамика тимова здрава и да ли тимови решавају проблеме и напредују. „Our philosophy is: You get great creative people, you bet big on them, you give them enormous leeway and support, and you provide them with an environment in which they can get honest feedback from everyone“¹⁷ (Исто).

У теоријској студији која анализира креативно пословање у Пиксару, Хил и сарадници (2014) наводе Кетмулов опис стратегије тимског рада у коме он недвосмислено глорификује надмоћ заједништва наспрам индивидуалности у стварању уметничких иновација, користећи синтагму *колеktivни ђеније*:

In this contrast between the simple coherence of the outcome and the complexity of the process that produced it, we can see the ultimate challenge of all organizational innovation: to create a coherent work of singular collective genius from the diverse slices of genius brought to the work by all the individuals involved. This is what all innovative organizations are able to do well, over and over¹⁸ (HILL et al. 2014: 15).

¹⁶ „Ако даш добру идеју осредњем тиму, он ће је покварити; ако дате осредњу идеју сјајном тиму, он ће је или поправити или ће је бацити и смислити нешто што функционише“ (прев. аут.).

¹⁷ „Наша филозофија је: добијате сјајне креативне људе, кладите се на њих, дајете им огромну слободу и подршку и пружате им окружење у којем могу добити искрене повратне информације од свих“ (прев. аут.).

¹⁸ „У контрасту између једноставне кохерентности исхода и сложености процеса који га је произвео, можемо видети крајњи изазов свих организационих иновација: створити кохерентно дело јединственог колективног генија од различитих делова генија које су у

На концепту *колективної ієнїї* „пиксаровци“ су образовали организациону културу која подразумева перманентно неговање заједништва у раду на различитим пројектима. За разлику од већине филмских кућа које ангажују стручњаке само по пројекту, Пиксар запошљава људе на неодређено време, како би се даље, из пројекта у пројекат, развијали и на личном и на колективном плану, градећи темељан тим. Менаџери у том контексту, према Хил и сарадници (2014), развијају тим са посебним усмерењем на три аспекта, а то су: 1. сарадња; 2. укључивање сваког члана у учење вођено открићем¹⁹; и 3. принцип доношења интегративних одлука (стр. 16). *Колаборативност* је главно обележје Пиксаровог приступа. Без *међуиџре* и сарадничког доприноса великог броја људи, према наведеним ауторима, Пиксар не би могао да направи ЦГ филм (CG – Computer Generated Imagery) по чему је чувен. Њихова је карактеристика да све три функције – уметност, технологију и бизнис – сматрају равноправним партнерима. Како Кетмул истиче, *сарадничка џрирода иновације* је оно што их у студију наводи да говоре о деловима генија који се удружују да би створили тај моћни – *колективни ієнїї* (HILL et al. 2014: 18). Процес иновације, по њему, треба да буде *колаборативан* јер су иновације продукт *међуиџре иџеја* – интеракције људи са различитим стручностима и искуствима. Појединачне иновације које Кетмул означава *блесковима увида* могу играти улогу, али је по њему важније међусобно надограђивање идеја јер се тако доприноси заједничком раду (HILL et al. 2014: 17).

Према теорији о стиловима руковођења можемо закључити да у Пиксару доминира *демократски стил* са примесама *аутократског* (у почетној фази) као и *лесе фера* (Laissez faire) у завршној – креативној фази²⁰ (FRANCEŠKO 2003 у: VOJNOVIĆ 2007: 31, 32). У димензији *односа џрема задацима* – *односа џрема људима*, иако је, неминовно према природи креативног филмског процеса, у почетним фазама присутан претежно *директивни стил*²¹, сасвим је јасно да се носећа стратегија студија темељи на превасходном усмерењу на особље. Главни циљ је успоста-

посао донели сви укључени појединци. То је оно што све иновативне организације могу да ураде добро, изнова и изнова“ (прев. аут.).

¹⁹ Овде се мисли на Кетмулов став да је „иновација процес покушаја и грешака“, – учење кроз тај процес односно давање простора за слободу експериментисања (прим. аут. према HILL et al. 2014: 18, 19).

²⁰ У односу на ситуацијске факторе као што су различите фазе тимског процеса, индиковани су различити стилови руковођења... У теорији менаџмента, према једној од класификација распознајемо: аутократски, демократски или лесе фер стил. Друга класификација се односи на поделу стилова на: 1. оријентацију ка задацима и 2. оријентацију ка људима (према FRANCEŠKO 2003 у: VOJNOVIĆ 2007: 31, 32).

²¹ Истраживања показују да је неопходна особина вође флексибилност и вештина примењивања различитих стилова у разлитим фазама рада. Пример: на почетку рада је индикован директивни стил а затим израженији партиципативни стил.

вљање потребног степена придржавања групних норми и процедуралних и етичких правила унутар тима. У Пиксару се воде принципима комуникације *свако са сваким и слободној исказивања идеја*. Сваки вођа одговоран је за креирање односа унутар тима – *тимској духа*, односно такозваног *ми-осећаја*.

Да би брод нормално пловио, потребно је да унутра све нормално функционише, да све буде уравнотежено, да капетан има јасан циљ, и да сви запослени „веслају“ према заједничком циљу (менаџер људских ресурса Sony у: Vulić 2003: 191).

У Пиксару се поносе начином на који људи на свим нивоима подржавају једни друге. Сви се у потпуности инвестирају у помагање другима да ураде најбољи посао. Како кажу, запослени цене значај колективног модуса *сви за једној и један за све*, верујући у моћ креативног поверења према поменутом *џирусију мозіова* – иновативном, специфичном моделу који чини тим од осам редитеља. Принцип је да редитељ и продуценти у току процеса сазивају групу којој презентују тренутну верзију рада. Потом следи дискусија о корекцијама материјала у циљу побољшања филма. Резултат модела је да су сви учесници почели да верују и поштују једни друге. Они знају да је много боље о проблемима сазнати од колега када још има времена да се ствар поправи него од публике, када буде прекасно. Моћи решавања проблема ове групе, како истичу у Пиксару, огромне су и инспиративне за посматрање.²² У моделу *џирусија мозіова* заступљен је важан принцип менаџмента а то је *јоврајна информација*. Њихова дефиниција гласи да је то „a community of master filmmakers who come together when needed to help each other“²³ (CATMULL 2008).

Важан аспект Пиксаровог пословања јесте подстицање свих чланова тимова на равноправно учешће у процесу креације. Вође тимова их наводе на креативне предлоге упућујући их на *диверџентан и лајтералан* начин размишљања.²⁴ „Што је дивергентно мишљење развијеније, особа је креативнија“ (SOMOLANLI–BOGNAR 2008: 88 у: KADUM 2018: 82) исто се односи и на други модус *новој размишљања* односно *лајтералној*. Међутим, такав поступак захтева сложеније нивое када је у

²² У овом поступку нуде се савети о радовима који су у току. Али лидери производње на крају одлучују.

²³ „заједница врхунских филмских стваралаца који се окупљају када је потребно да помогну једни другима“ (прев. аут.).

²⁴ Међу члановима се подстиче принцип дивергентног мишљења (према GILFORD у: KADUM 2018) које подразумева креативно извођење вишеструких одговора на задати проблем. Латерарни начин размишљања које је идентификовао Едвард де Боно (Eduard de Bono) сублима је аналитичког и критичког размишљања и увек продукује неки нови модус.

питању колективни рад. Битно је знати технике којима колективни процес осваја простор креативности. Кетмул (2008) упозорава да људи имају тенденцију да размишљају о креативности као о неком мистериозном индивидуалном чину и обично све своде на једну идеју, нпр. *филм о ишрачкама, или диносаурусима, или о љубави* итд. Међутим, у стварању и развоју сложених производа као што је филм, креативност мора да подразумева велики број људи из различитих дисциплина који синхронизовано раде на решавању великог броја проблема, о чему је било речи у овом поглављу.

У циљу подстицања интеракције међу свим запосленима чак је конструисана и функционална зграда компаније према замисли Стива Џобса, са циљем да максимизира ненамерне сусрете (CATMULL 2008). Бригу о својим запосленима компанија је употпунила и оснивањем сопственог *универзитета* са циљем личне и унакрсне обуке људи како би се развијали у својој каријери. Такође се улаже у курсеве који људима из различитих дисциплина дају прилику да се мешају и цене оно што сви раде. У складу са својим принципима компанија усмерава пажњу на младе – нове сараднике, негујући, како кажу у компанији, *ошворену културу*.

Резиме ефикасне организационе културе у Пиксару, из перспективе тимског рада, може се свести на два принципа: 1. сваки члан има слободу да комуницира са било ким; и 2. окружење мора бити безбедно организовано за свакога да има приступ свим битним информацијама у вези са процесом рада као и да увек може да размени идеје са другима. Главни је императив компаније да се превладају баријере природне хијерархијске структуре, затим оне које се тичу различитих дисциплина, па чак и оне које подразумевају физичку удаљеност између канцеларија и студија. Према Кетмуловим речима, Волт Дизни је ово разумео јер је веровао да када је руковођење променама ефикасно и када су технологија и уметност заједно, дешавају се *мајичне ствари* (Исто).

Потврде ефикасне стратегије тимског рада у Пиксару стижу кроз неколико година континуираног истраживања и развоја продукцијом филма *Приче о ишрачкама* (1995), првог компјутерски анимираног играног филма на свету. Потом су у наредних 13 година објавили још осам блокбастера: *Животи буба* (*A Bug's Life*, 1998); *Прича о ишрачкама 2* (*Toy Story 2*, 1999); *Чуговичија, Инц.* (*Monsters, Inc*, 2001); *У њојрази за Немом* (*Finding Nemo*, 2003); *Невероватни* (*The Incredibles*, 2004); *Аутомобили* (*Cars*, 2006); *Рајатају* (*Ratatouille*, 2007) и *Вал – Е* (*Wall – E*, 2008). До 2024. са делом *У мојој љави 2* (*Inside Out 2*) компанију краси 81 анимиран филм (<https://www.imdb.com/list/ls022689944/>). Кетмул се поноси чињеницом да, за разлику од већине других студија, Пиксар никада није куповао сценарије или филмске идеје споља, наглашавајући да је

све приче, светове и ликове интерно креирала Пиксарова заједница уметника.

Имплементација кључних принципа тимског креативног рада, чему су претходиле године истраживања и развоја, компанију Пиксар, која је 90-их била технолошки пионир у области компјутерске анимације, довело је до водећег филмског анимацијског студија у свету.

*Пример истраживања филмског рада у Компанији
Франк филмс лидг (Frank Films Ltd)*

На примеру још једног истраживања, које се бавило анализом праксе тимског рада у једној филмско-дистрибутерској компанији, можемо стећи слику какво је пожељно стање унутар веће организације у вези са управљањем тимским радом као и о извесним потешкоћама на које се у пракси може наићи. Рад под називом *Однос оснаживања и филмског рада: студија случаја Компаније Франк филмс (The Relationship of Empowerment and Team Work: A Case Study of Frank Films Ltd)*²⁵ ауторке Хатаичанок Лерахатон (Hataichanok Leerahathon) бави се: односом оснаживања код појединца у овој компанији (на релацији менаџер–запослени); функцијама тима у њој (планирање, доношење одлука и мотивисање); као и затеченим квалитетом тимског рада (тимска структура, вештина, посвећеност заједничкој сврси и лична посвећеност). Генерално, ради се о добро организованог компанији, која има упечатљив имиџ на дистрибутерском пољу и слови за стабилну организацију. Одликују је добра радна атмосфера без јаких сукоба и развијен однос међу људима у сваком одељењу и између одељења. Осим тога, компанија има *неформални стил рада* – запослени не морају да разговарају са својим шефовима користећи формалне речи, али треба да поштују етички кодекс. Штавише, компанија нуди благостање за запослене (HATAICHANOK 2004: 3).

За потребе наше анализе фокусираћемо се на најзначајније резултате истраживања који сведоче о томе да су се људи у Компанији Франк филмс осећали позитивно и сматрали да је Компанија подржала идеју оснаживања у следећим аспектима: 1. у процесу планирања оснаживања – већини људи у Компанији Франк филмс јасно су разумљиви правац и циљеви организације; 2. запосленима се пружају корисне информације за обављање посла; 3. евидентно је осећање запослених

²⁵ Компанија Франк филмс је основана на Тајланду 1997. године. Компанија је заједнички подухват ЦЦС-а (CCS) и ББИ-ја (BBI). Бави се дистрибуцијом холивудских филмова. Компанија се састоји од пет одељења, а то су Одељење продаје, Финансије и одељење рачуноводства, Одељење људских ресурса и администрације, ЦЦС маркетинг одељење и ББИ маркетинг одељења.

да имају слободу одлучивања и у потребној мери поштују тимску одлуку. Међутим, у овом погледу исказане су и извесне примедбе које, у појединим аспектима, указују на мањак поверења у односу на чланове тима од стране дела менаџмента; 4. мотивациони процес је продуковао добре односе међу члановима тимова као и између тимова унутар Компаније; 5. исказано је задовољство осећањем да су запослени део постигнућа Компаније; 6. емитовано је поверење у способност тимског рада у погледу структуре тима, постављања јасних задатака, улоге и одговорности за сваког члана тима; 7. људи у Компанији су вољни да унапреде своје знање и вештине применом курса обуке; 8. сва одељења у Компанији деле циљеве, мисију и визију тима са својим члановима.

У сумирању резултата истраживања ауторка је нагласила да су, генерално, људи у сваком одељењу посвећени свом тиму и Компанији, да влада претежно добра радна атмосфера. Индиковано је још веће усмерење у погледу мотивационог процеса, подстицања креативног и инспиративног тимског духа.

Закључак

Процес управљања креативним колективним процесом у драмским уметностима је комплексна дисциплина и подразумева систематичну обуку, с једне стране у погледу познавања важних концепата менаџмента из области тимског рада, а с друге познавања специфичних перформанси тимског рада које карактеришу драмске уметности. Профил вође тимског креативног процеса подразумева низ улога – функција којима обезбеђује квалитетан и инспиративан тимски дух чиме генерише рађање иновативних идеја у стварању успешног уметничког дела. Студије случаја филмских пракси у компанијама Пиксар анимацијског студија (Pixar Animation Studio) и Компаније Франк филмс (Frank Films Ltd) у раду, изведене су као примери и парадигме разматрања перформанси управљања колективним креативним процесом у драмским уметностима, посебно у области филма. Оне нам указују на неопходност усавршавања и примене модуса обуке у области методологије тимског рада у перформативним уметностима у циљу достизања високих стваралачких нивоа.²⁶ У том контексту студије које се баве применом теоријских постулата менаџмента на пољу уметности тек су у зачетку. Важно је напоменути да истраживања у области тимског рада у перформативним уметностима већим делом за сада представљају добро

²⁶ На Академији уметности Универзитета у Новом Саду покренут је ове године предмет на мастер студијама под називом Методологија тимског рада у драмским уметностима.

промишљене хипотезе а не емпиријске чињенице. Идеје, запажања и аналитички закључци у раду пружају у пракси потврђене смернице ка усавршавању концептуализације вођења колективног креативног процеса у драмским уметностима.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БРУК, Питер. *Празан њросиор*. Београд: Академија уметности, 1995.

CATMULL, Ed. From the Magazine of Harvard Business Review. September 2008. *How Pixar Fosters Collective Creativity*. Harvard Business Review Home (приступљено 7. 12. 2024).

COMÉDIE-FRANÇAISE. Site officiel. La troupe, <<https://www.comedie-francaise.fr/fr/article-evenement-hier/singulis18-19>> 7. 3. 2024.

DUNĐEROVIĆ, Ratko. *Osnovi psihologije menadžmenta: Šta menadžer treba da zna iz psihologije*. Novi Sad: Fakultet za menadžment, 2004.

GRUBIĆ-NEŠIĆ, Leposava. *Razvoj ljudskih resursa ili Spremnost za promene*. Novi Sad: AB print, 2005.

HATAICHANOK, Leerahathon. *The Relationship of Empowerment and Team Work: A Case Study of Frank Films. Master Thesis*. Bangkok, Thailand: Graduate School of Business, Assumption University, 2004.

HILL, Linda A., Greg Brandeau, Emily Truelove, Kent Lineback. *Collective genius the art and practice of leading innovation*. Boston, Massachusetts: Harvard Business Review Press, 2014.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvisation an the Theatre*. London: Methuen Drama, 1981.

IMDb, All Pixar-Movies in Order of Release, <<https://www.imdb.com/list/ls022689944/>> 25. 3. 2025.

KADUM, Sandra. *Divergentno mišljenje u procesu suvremenog odgoja u obrazovanju*. Metodčki ogled, Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Hrvatska, 2018, 81–98. DOI: 10.21464/mo.26.1.7

MARTINOVIĆ, Maja, Zoran Barac, Valentina Pirić. „Suvremeno poslovanje u kontekstu vrijednosnih načela Adama Smitha.“ *Obnovljeni Život* 78(3) (2023): 353–364.

PIXAR ANIMATION STUDIO, <<http://alvyray.com/Pixar/PixarHistoryRevisited.htm>> 25. 3. 2025.

RADISH, C. Ed Harris Talks Snowpiercer, Joining the Film, Being a Fan of Bong Joon Ho and His Unusual Shooting Style, Editing While Shooting, and Working with Chris Evans. Collider. Archived from the original on June 29, 2014, <<https://collider.com/ed-harris-snowpiercer-interview/>> 25. 3. 2025.

TAYLOR, Calvin W., Frank Barron. *Scientific Creativity – Its Recognition and Development*. Tunbridge Wells, UK: Douglas Books, 2002.

THE NUMBERS. 1997–2025 Nash Information Services, LLC, <<https://www.the-numbers.com/movie/Toy-Story-2#tab=summary>> 30. 3. 2025.

TWINNER, S. *The Magic of Teamwork: Nurturing Creativity on a Film Set*, 2023, <<https://www.linkedin.com/pulse/magic-teamwork-nurturing-creativity-film-set-twiner-sylvester>> 7. 3. 2025.

VAKHTIN, D. *Enhancing Teamwork and Coordination in Film Production through Script Breakdowns*, 2023, <<https://filmstage.com/blog/enhancing-teamwork-and-coordination-in-film-production-through-script-breakdowns/>> 5. 3. 2025.

VOJNOVIĆ, Miljan. *Koncept „drajvera“ kao korelata stila rukovođenja*. Magistarski rad. Novi Sad: Fakultet za menadžment, Privredna akademija, 2007.

VUJIĆ, Dobrila. *Menadžment ljudskih resursa i kvalitet – Ljudi – ključ kvaliteta i uspeha*. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju, Društvo psihologa Srbije, 2003.

Miljan M. Vojnović

**The Collective Creative Process Management in
Film Industry – A Critical Overview of the Best Practices**

Summary

Filmmaking is a deeply creative and collaborative endeavor. It unites diverse artistic professionals through a complex methodological process, aiming to collectively transform a shared vision into a unified work of art. Since the management of such a process is very complex, examples and analyses of various studies can contribute to the development of a more efficient approach to this special discipline. While diverse creative approaches thrive in the dramatic arts, there is a growing need for a more systematic management of quality throughout the entire production. This involves overseeing the entire project flow: from developing the initial idea and story, to selecting the production team, fostering strong team cohesion, and ensuring constructive interaction and cooperation all the way through to implementation. This paper analyses selected studies of two prominent film companies, correlating management theory with teamwork to identify key elements that foster a productive collective creative process. The examples of effective collective-artistic practices from the film industry are presented as a practical guide for both aspiring and established creators in the field. The first case study examines Pixar Animation Studio (Walt Disney Company), focusing on their excellent team practices in leading film creation. The second case study, Frank Films Ltd, explores the equally crucial segment of film

Keywords: collective creative process, team management methodology, leadership role, team spirit, film.

ТАТЈАНА Д. МРЂА

Докторанд Академије уметности, Нови Сад*
Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

ИЗ РУКОПИСНЕ ЗАОСТАВШТИНЕ КАРЕЛА НАПРАВЊИКА: МУЗИЧКИ ДИКТАТ

САЖЕТАК: Рукопис Карела Направњика (Karel Nápravnik, 1882–1968) под називом *Музички диктаџи* пронађен је у породичној архиви овог чешког музичара и открива га као методичара који је радио на усавршавању технике писања музичког диктата. Иако је овај приручник настао 1951. године, у време када је настава солфеђа у нашој средини добијала савремене контуре, сматра се да садржи елементе који су и данас актуелни у наставном процесу. Његово откриће представља значајну карику у мапирању развоја музичке педагогије на нашим просторима и вредан извор за разумевање историје музичког образовања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Карел Направњик, музичка педагогија, методика, солфеђо, диктат.

Чешки музичари су одиграли значајну улогу у развоју музичке педагогије у Војводини, доприносећи унапређењу музичког образовања. Њихово деловање истраживано је кроз различите аспекте музичкопедагошког рада. Досадашња проучавања осветлела су и појединачне педагошке методе чешких музичких делатника, што доприноси целокупнијем разумевању њиховог значаја у развоју нашег образовног система.¹

* tanjagerdecmrda@gmail.com

¹ Roksanda Pejović, „Српска музичка реч у написима чешких музичара“, *Гудало* бр. 11 (1986): 37–46; иста, „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918)“, *Нови звук* бр. 8 (1996): 51–58; бр. 9 (1997): 65–74; Милица Гајић, „Написи о српском музичком фолклору у чешкој музичкој периодици Мокрањчевог доба“, *Нови звук* бр. 1 (1993): 139–146; иста, „Допринос чешких музичара српској музичкој сцени до Првог светског рата (Са посебним освртом на капелнике СНП у Новом Саду“, у: Надежда Мосусова (ур.), *Српска музичка сцена*, зборник радова, Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 114–128; иста, „Контакти Милоја Милојевића са чешким музичарима“, *Нови звук* бр. 7 (1996): 63–78; иста, „Цртице из музичког живота Беле Цркве – Делатност Мартина Новачека 1856/1875“, *Мокрањац* 4 (2002): 66–68; иста, „Вршац – цртице из музичког живота. Делатност чешких музичара“, *Мокрањац*

Међу првим чешким музичким педагозима пристиглим у наше крајеве спомиње се Вићеслав Хајек (Hajek, Josef Vencel, Vaclav, Vitěslav, ? – ?; вид.: EBERST 2001: 68). Овај чешки музичар основао је прву музичку школу у Вршцу, о чему сведоче историјски списи из 1855. године.² Од друге половине XIX века, у овом граду музичким просвећивањем се поред Хајека бавило преко двадесет чешких музичара.³ Такође, и српски музичари који су студирали у Прагу преносили су у свој даљи рад утицаје страних музичких школа, одржавајући блиске контакте са својим чешким колегама.⁴ Један од последњих Чеха који је стигао у Вршац 1912. године био је управо Карел Направњик.⁵

Шира српска јавност је за Направњика, као талентованог музичког педагога, први пут чула преко штампе. Сомборски лист *Гусле*, званично гласило Савеза српских певачких друштава, у оквиру представљања јавности новог хоровође Вршачког српског црквеног певачког друштва⁶ (1866), најавио је и његову амбицију да отвори музичку школу. У објави је између осталог писало да је „Направњик намеран да отвори у Вршцу и музичку школу“ (*ГУСЛЕ* 1912: 8/123).⁷ Музичка школа

бр. 12 (2010): 62–66; ista, “Czech musicians as Mokranjac’s companions on his path towards the professionalization of Serbian music“, *New Sound* No. 43 (2014): 70–90; Katarina Tomašević, “Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century“, *Muzikološki zbornik* No. XLII/1 (2006): 127–137.

² „Једну варошку музичку школу за виолину и флауту; има два течаја. У њој ради један учитељ, а године 1855. било је 31 ученик“ (МИЛЕКЕР 2005: 268; уп. МАРИНКОВИЋ 2007а: 631).

³ Међу најзначајнијим записани су: Војтјех Хлавач (Vojtěch Hlaváč), Гвидо Хавлас (Guido Havlas), Карел Блажек (Karel Blažek), Антун Туна Освалд (Antun Tuna Osvald), Емануел Пихерт (Emanuel Pichert), Макс Даум (Max Daum) и други.

⁴ „Naša muzička pedagogija počiva na nemačko-mađarsko-češkim uzorima. Od njih smo nasledili takt i taktove delove, a ne ritmičke delove i menzuracije“ (VASILJEVIĆ 1985: 57).

У Србији је на наставу солфеђа извршио велики утицај чешки методичар Метод Долежил (Metod Doležil, 1885–1971). Он је предавао интонацију на Прашком конзерваторијуму и био професор нашим музичарима који су се школовали у Чешкој. Такође, из међуратног периода забележена је активност чешких музичара који су ангажовани као рецензенти на ондашњим издањима за предмет Певање у основним школама. Један од њих је Витјеслав Новак (Vítězslav Novák, 1870–1949), професор композиције Карела Направњика на Прашком конзерваторијуму (уп. МАНДИЋ 2019: 87, 93, 186).

⁵ Карел Направњик (Karel Nápravník, 1882–1968) одрастао је у родној Чешкој уз ујака учитеља, музички писменог и активног организатора јавног музичког живота. Направњик је у таквом окружењу врло рано стекао елементарну музичку писменост и умеће свирања на више инструмената. Прва пословна вокација била је учитељска. Упоредо са овим ангажовањем, усавршавао се на Прашком конзерваторијуму, учећи композицију и дириговање. Школовао се по германском систему рада и методи Макса Баткеа (Max Battke, 1863–1916).

Учитељско звање му је било темељ на којем је током радног века усавршавао улогу просветног мисионара. Он је, осим писане речи, свој педагошки афинитет паралелно спроводио едукујући генерације вршачких и суботичких хорских певача, ученика, истовремено образујући публику и грађанство.

⁶ У даљем тексту: ВСЦПД.

⁷ Листу *Гусле* посвећена је музиколошко-библиографска студија др Александра Васића и др Марије Голубовић (Васић, Голубовић 2021).

ипак није отворена, али је он при ВСЦПД-у обновио „певачко-приправничку школу“. У просторијама Друштва, овај музичар је хорским певачима и вршачким ђацима спроводио обуку основама музичке писмености (Мрђа 2023: 16–29).⁸ По окончању своје службе у Вршцу, Направњик је 1930. године прешао у Суботицу, где је, изузев кратког боравка у Новом Саду, наставио да ради све до пензионисања 1958. године. У Суботици је, осим као хоровођа у Певачком друштву, радио и као наставник у гимназији, Учитељској и Музичкој школи. Предавао је музичко васпитање, као и стручне теоријске предмете попут солфеђа и науке о хармонији и контрапункту. Искуства из педагошког рада преточио је у уџбенике из више музичкотеоријских области. Између 1936. до 1967. године, објавио је књиге из наставе певања и солфеђа.⁹ Међутим, у рукопису су остали списи из методике наставе ових и других теоријских области. На основу обима његовог рукописног опуса, може се закључити да је управо током рада у Суботици Карел Направњик достигао врхунац своје списатељске продуктивности.

Критички осврти на Направњикове штампане књиге у области методике музичке наставе и солфеђа информативни су прикази његовог педагошког рада. Музиколошкиња Милица Гајић напомиње да је „Направњик аутор читавог низа инструктивних уџбеника у којима је, као изврстан методичар и педагог примењивао најсавременија достигнућа“ (Гајић 2010: 63). Међутим, она не улази у детаље о конкретним написима које је сматрала „савременим“. Поред тога, рукописни материјали нису били доступни на увид стручној јавности.

У својим издањима и објављеним методским упутствима за наставу певања, овај музичар истиче уверење да су изражајно певање и посвећеност развоју слуха „кључ успеха“ у музичком образовању.¹⁰ Осим певања, он посебно наглашава важност музичког диктата, износећи његов значај за унапређење квалитета музичкообразовног процеса.

⁸ Направњик је након завршеног Првог светског рата, у периоду од 1919. до 1930. године, радио у вршачкој Државној реалној гимназији, на месту учитеља музичких вештина и „чувара музичке збирке“. Његови часови били су распоређени на више предмета: Певање, Хорско певање, Оркестар и Тамбурашки оркестар; вид.: *Извештај о раду Државне гимназије у Вршцу, за школску 1928/1929. и 1929/1930. годину – Државна гимназија у Вршцу. Годишњи извештај за школску 1928–1929. годину*, Вршац: Штампарија Милутина Стојаковића, 1929 (Мрђа 2023: 48–68, 16–30).

⁹ *Песме за основне школе*, Суботица 1936; *Солфеђо за I разред основне музичке школе*, Нови Сад: Савез културно-просветних друштава, 1953; *Солфеђо за II разред основне музичке школе*, Нови Сад: Савез културно-просветних друштава, 1953; *Основи музике помоћу певања за I разред учитељских школа*, Београд: „Научна књига“, 1959; *Школа певања са методским упутствима за I, II, III и IV разред основних школа*, Београд: „Научна књига“, 1959; *Пионири певају I*, Нови Сад: Културно-просветна заједница, 1967; *Пионири певају II*, Нови Сад: Културно-просветна заједница, 1967.

¹⁰ Исто, вид.: 10.

Музичком диктату, као посебној дисциплини, посвећује детаљну писану грађу.



Сл. 1. Табло Средње музичке школе Суботица, школска 1952/1953.

(Карел Направњик, први у првом реду, с леве стране; архива Музичке школе у Суботици)

Музички диктат *Карела Направњика*

Рукописна заоставштина Карела Направњика сачувана је у вршачком породичном дому његове унучке Весне (Николић) Радојев. Њена кућа, која подсећа на уметничку галерију, чува архиву овог чешког музичара.¹¹ У картонској фасцикли налази се више рукописа из области методике певања и солфеџа. Без ознаке редних бројева, први рукопис по реду носи наслов *Музички диктат*.

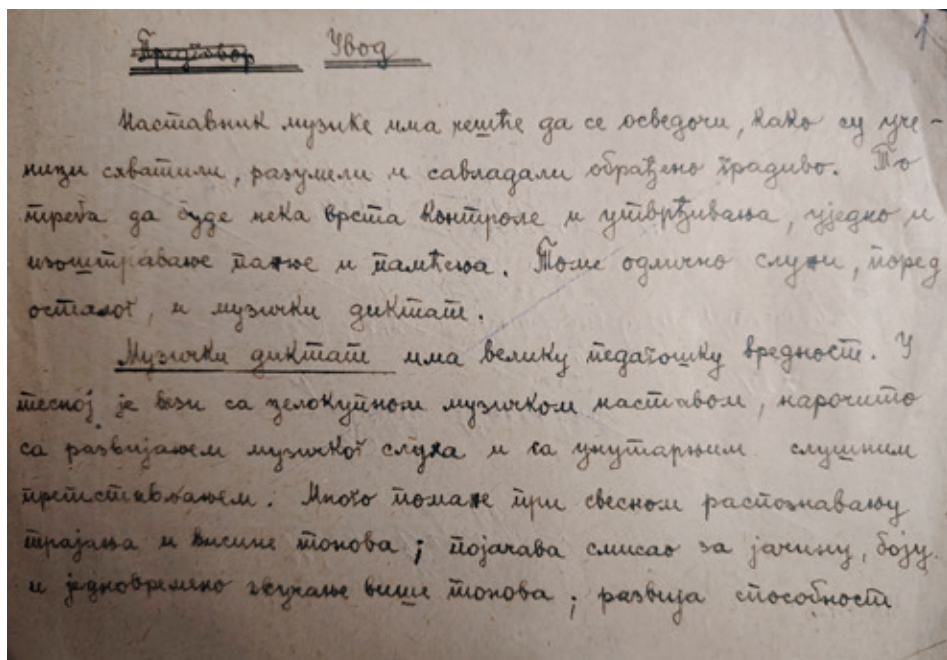
Уводни део овог рукописа написан је црним мастилом, на жутом, правоугаоном папиру. Након текстуалног дела, следе четири свеске формата А5. Бележнице су светлоплавих корица, осим друге, чије корице нису сачуване. Друга свеска је увијена у пожутели обичан лист папира на којем, осим наслова, пише графитном оловком црвене боје:

¹¹ Карел Направњик је имао сина, академског сликара Карла Драгутина Направника (1909–1957). Овај уметник је за свог кратког радног века оставио 2100 радова; вид.: Куручев 2009.

„Градиво за II разред. 1951. година.“ Овај податак потврђује период у којем је Направњик написао *Музички диктајџ*. Насловна страна сваког одељка рукописа садржи назив области из рада на музичком диктату, и то по следећем редоследу: 1. *Диктајџ – Ритам*; 2. *Слух – Диктајџ*; 3. *Вежбе слуха*; 4. *Диктајџ*.

Увод

Карел Направњик овај рукопис описује као „приручник“ за наставнике (вид. сл. 2).



Сл. 2. Одломак рукописа из *Увода*, стр. 1.

Прва свеска: *Диктајџ – Ритам*

У првој свесци и првом поглављу од укупно 13 страница написане су почетне вежбе за савлађивање основних ритмичких образаца (вид. сл. 3).

На слици 3 виде се написане ритмичке вежбе које припремају и обрађују дводелну поделу као једноставне ритмичке примере за вежбање у различитим варијантама. Ове комбинације крећу од диминуције до четвороделне поделе на наглашеном и ненаглашеном тактовом делу, пунктираног ритма и паузама. Свакој врсти такта припадају десетине

различитих комбинација. Аутор сматра да би ученици требало да уче и понављају док их не савладају. Овај начин се примењује на сваку ритмичку врсту. Принцип рада „по колонама“ Направњик наставља увежбавањем „по редовима“, а у сврху диктирања по двотактима и тротактима (вид. сл. 4).

Након што су дати бројни ритмички обрасци за обраду основних ритмова дводелне, троделне и четвороделне поделе, у првој свесци следи обрада основних ритмичких вежби које ученике уводе у једноставне примере метаритма. Такође, указује се на важност визуелног опажања нотног текста уз замене (деобе) јединице бројања, као што су: $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$, $\frac{2}{2}$.

Од самог почетка рукописа види се Направњиков дидактички приступ „од лакшег ка тежем“. У методским напоменама, он наглашава

Припремне ритмичке вежбе (1)

1) Наставник одреди врећу такта ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ и сл.), ученици прикажу тактирање

2) Наст. поима одреди ритмичку фигуру, на пр.: ритмизирајте четвртину и осмину, или четвртину са тактом и осмину (1 T, 1 D) и сл.

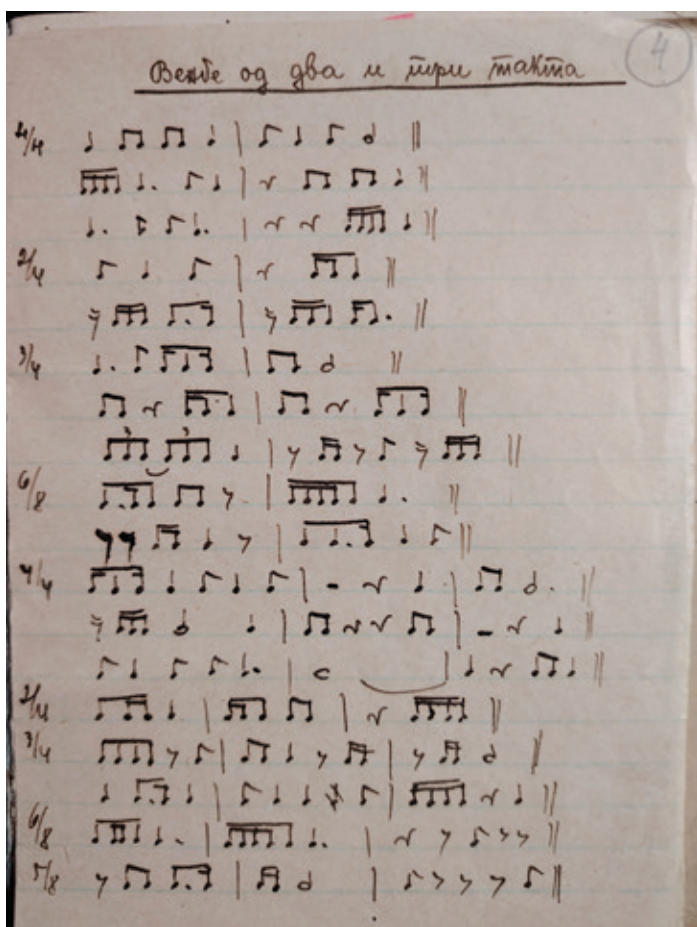
3) Ученици размишљају, ме уз тактирање одговарају (сви, појединачно).

$\frac{2}{4}$

1 T	1 D	T T	T T T	T T T
T T	T T	1 T	1 T	T T
T T	D T	T T T	T T	1 T T
1 T	1 D T	T T T	T T	T T T
D	T D	T T T	T T	T T T
1 T T	T T T	T T T	T T	T T T
T T T	T T T	T T T	T T	T T T
T T	D T T	T T	T T	T T T
1 T	1 T D	T T T	1 T	
1 T	T T T	T T	T T	T T

Такође примери
могу ученици
прво да прикажу

Сл. 3. Припремне ритмичке вежбе; прва свеска, стр. 1.

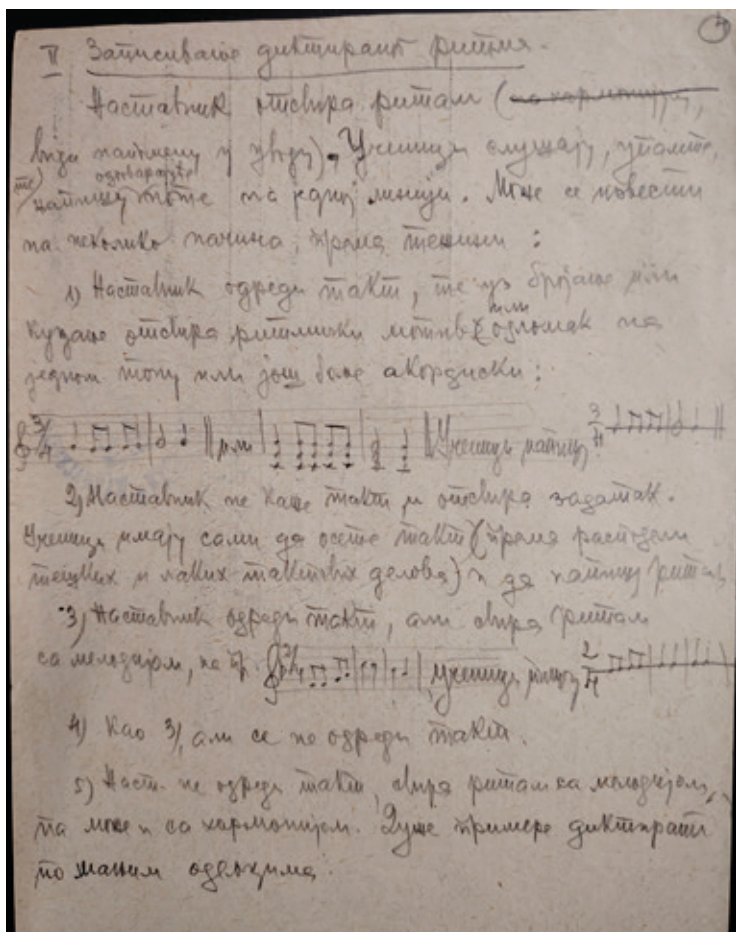


Сл. 4. Ритам: ритмички образци; вежбе од два и три такта; прва свеска, стр. 4.

значај певања ритма, сматрајући да је неопходно испевавати сваки ритмички образац. Овакав приступ омогућава сигурно и тачно праћење ритмичких трајања на одређеним местима. Поред тога, наставник мора „неумољиво да захтева што прецизније издржавање тонова и пауза“ (36). Због тога Направњик не препоручује свирање ритмичког диктата на клавиру, већ на хармонијуму или виолини. Он такође даје широк спектар техника за успешан рад укључујући: усмени диктат, препознавање ритмичких фигура по систему табулатора,¹² писања

¹² Табулатор, као дидактичко средство у раду ритмичких диктата, врста је припреме за вежбање више различитих серија ритмичких комбинација исписаних на табли. Као такве, у складу с ритмичком проблематиком, наставник показује на табулатору исписане ритмичке образце у сврху што бржег увежбавања. Већ на самом почетку запажен је поступак од „звуча ка слици“, због звучног примања и препознавања одсвираних/отпеваних ритмичких

издвојеног ритма из мелодије, као и разумевања ритма кроз акордску подрšku¹³ (вид. сл. 5).



Сл. 5. Ритам: записивање диктираног ритма; прва свеска, стр. 5.

На слици 5 виде се упутства за записивање ритма као:

- ритмичког мотива на једном тону или из акордских низова;
- одсвираног музичког тока без претходне најаве врсте такта;
- већ одређеног такта из одсвираног мелодијско-ритмичког диктата где се записује само ритам;

образаца на табли. Исти принцип се примењује и у области мелодике, код фиксирања ступњева, а и шире (уп. VASILJEVIĆ 2000: 62).

¹³ О ритмичком диктату који има функцију да се преко тонске подршке или припреме нове тонске проблематике слуша и записује ритам, писала је методичарка др Зорислава М. Васиљевић (VASILJEVIĆ 2000: 287).

- варијанте претходног: с најавом врсте такта и без ње;
- варијанте претходног у вишегласном ставу.

Последње вежбе имају задатак да припреме ученика за развој хармонског слуха.

Друга свеска: *Слух – Диктат*

Друго поглавље Направњиковог рукописа садржи 14 страница посвећених вежбању опажања и записивања различитих тонских структура. Поред наслова „Вежбе слуха и диктат“, аутор је дописао да садржај припада другом разреду (вид. сл. 6).¹⁴

Вежбе слуха и диктат II разред (1)

1) Пентракорди – Скале – Троструки
 Вређавања се: Творјиско понављање
 Вежбе: Напој. Каже: Творјиско зме тојно.
 Обрађују само творјиски тоно. —
 Свира < пентракорд. > од разних тонова.
 Чекати слушају, највише. Контрапункт: брзо
 ритмички, мило.

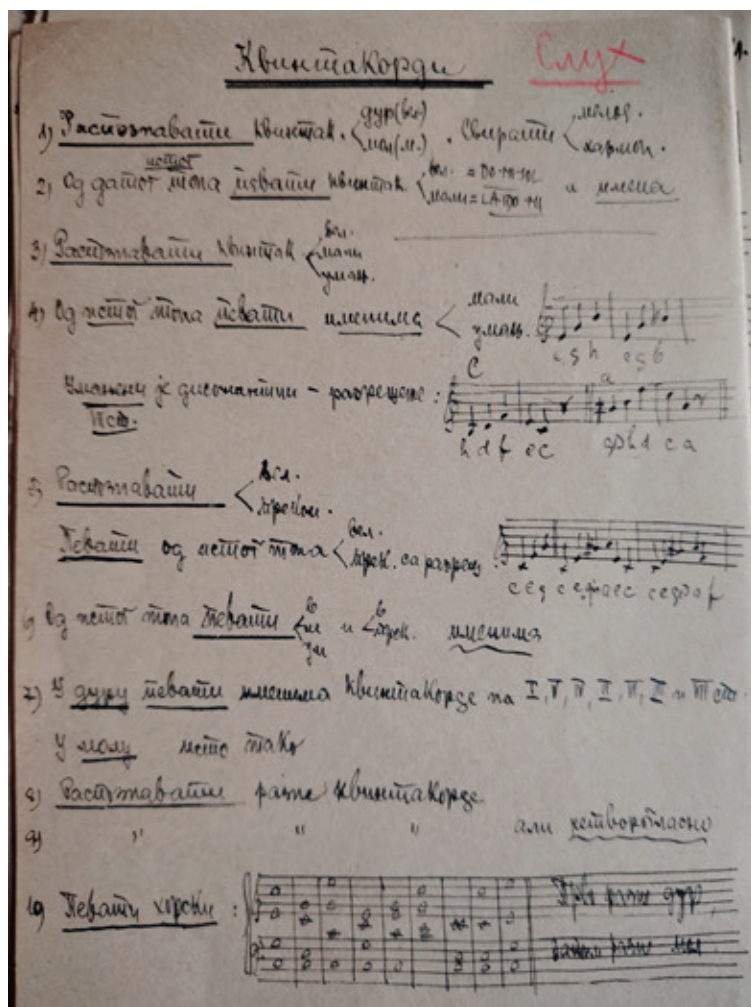
2) Својим мелодијским тоналним односима, без ритма.
 Напојавити открити тонови и троструки (да се одреди тоналност)
 Затим свира одједном (дуго и кратко).
 Чекати слушају – највише – пишују својим – певају

Диктат

Сл. 6. Припрема за увођење у мелодијски диктат; друга свеска, стр. 1.

¹⁴ Међутим, остаје недоумица за који узраст и коју врсту школе је намењен овај рукопис.

Део који је посвећен опажању квинтакорада Направњик представља у 10 етапа (вид. сл. 7).



Систем рада на опажању квинтакорада почиње вежбама које имају за циљ разликовање два тонска рода (сл. 7. под бр. 2). Направњик обја-

78

шњава врсту интервала терце, тако да је дурски квинтакорд назвао „великим“, а молски „малим“. На истој слици види се упутство за припрему опажања и интонирања дурског и молског квинтакорда, примењујући методу *ѿоника-до*.¹⁶ Током фазе образовања слуха, из опажања и интонирања дурског и молског квинтакорда, Направњик проширује рад интонирањем умањеног квинтакорда у молском тоналитету и његовим разрешењем у III или I ступњу дура или мола. Овим он ученике уводи у функционално размишљање и развој хармонског слуха. Петом вежбом наставља рад на развоју хармонског слуха преко припреме интонирања прекомерног квинтакорда и његовим разрешењем у молски сектакорд I ступња. Од четврте вежбе Направњик прелази на апсолутно именовање тонова (именовање тонова абecedом) и залази у поље романске школе.¹⁷ Од шесте до девете фазе рада, све четири врсте квинтакорада увежбавају се опажањем, интонирањем и бележењем од истог тона, са апсолутним именовањем лествичних квинтакорада. У завршној, десетој вежби, он уводи хорски, четворогласни став као припрему за корелацију с предметом Хармонија и примену у практичној настави предмета Хор. Преласком на апсолутно именовање тонова, убрзао је процес рада на развијању функционалног мишљења, хармонског слуха и корелације због примене са осталим стручним предметима.

Обраду основних интервала Направњик спроводи комбинујући релативно и апсолутно именовања тонова. Испод сваког интервала који је потписао по германској школи, следи и додатно исписано абecedно именовање тонова (вид. сл. 8). Ово комбиновање метода различитог именовања тонова вероватно има за циљ брже обрађивање и усвајање теоријских и звучних аспеката интервала.

Поред начина обраде записивања ритмизованих лествичних низова, и на слици 8 примећује се још једна сличност са Долежиловом методом *ѿолуѿоналне иниѿервалске иниѿонације* где Направњик поставља интервале према првобитним функцијама основне лествице (VASILJEVIĆ 2000: 32–33).

Направњик у наставку рада на опажању дисонантних интервала развија функционално мишљење и уводи ученике у хармонска правила (вид. сл. 9).

¹⁶ Из извора методичарке Зориславе Васиљевић, немачка наставна метода тоника-до сматра се мешовитом упрошћеном методом. Свака дурска тоника именује се тоном „до“, а свака молска тоном „ла“. Ова метода пренета је из Немачке у Чешку, и преко ње на наше просторе (уп. VASILJEVIĆ 2000: 17–34).

¹⁷ Романска школа солфеђа подразумева апсолутно именовање тонова солмизацијом, као и постављање тонских и хармонских функција (VASILJEVIĆ 2000: 35, 40).

Припремом дисонантних интервала Направњик надограђује Долежилову *полуприоналну интервалску интонацију*. Тоничном квинтакорду додаје интервал септима или ноне, где интервали постају саставни део акорда. На примеру и уз помоћ многостраности дурског/молског квинтакорда, понуђено је више хармонских решења представљених тонова.

У методским напоменама, Направњик назива седми ступањ вођицом и каже да „води ка основном тону“ (5ц). Без сумње, сугестивна припрема VII ступња пружа сигурнију обраду. Интервале као што су септима и нона у наставку инкорпорира у акорде и представља кроз различите акордске структуре. Направњик их записује као:

- два двозвука на јаком тактовом делу са употребом ванакордског тона у горњем гласу као задржица;
- квартне и секундне акордске склопове;
- разрешење у обртаје тонике;
- лествични четворозвук доминантне функције, па до нонакорда.

Поред рада на развоју функционалног мишљења и представљеним аудитивним опажањем, Направњик уводи систем за памћење одређене боје следећим поступком: у сваком разрешењу акцентује дисонантни интервал и упућује наставнику сугестију како да је ученику још више приближи. Његове речи да „у сазвучју септима буди немир, незадовољство, тражи разрешење“ (исто) подстиче ученика на размишљање о сваком новом звуку који се обрађује. Овим радом Направњик убрзава процес учења и развоја функционалног размишљања, памћења и примењивања, јер је циљ да се асоцијацијом пређе у аутоматизам (Васиљевић 2006: 56, 199).

Направњикова припрема за рад на дисонантним интервалима прво приступа утврђивању фиксираних ступњева кроз опажање тонова дијатонске лествице (вид. сл. 10).

Рад на припреми и обради опажања и интонирања различитих хроматских покрета третира се преко дијатонских тонова. Инсистира се на „освешћивању“ дијатонских тонова, што представља квалитетну припрему за интонирање алтерованих тонова. Овај поступак помаже у развоју слуха из перспективе „унутрашњег слуха“ и контроле при интонирању алтерација, као и процесу асоцијације звучних слика које формирају одређене естетске критеријуме.¹⁹

У лекцији о интервалима Направњик разликује две врсте, које је по функцији именовао као мелодијске и хармонске. Нова улога интервала води ка наредним страницама које су посвећене уводу о двогласу.²⁰

¹⁹ Исто: 21.

²⁰ „Termin dvozvuk uvela je mr Ivana Drobni u magistarskoj tezi o opažanju i intoniranju dvozvuka i apsolutnih visina, na osnovu čega je ova oblast uvedena u zvanični nastavni program

Нова улога интервала послужиће као повод за развој хармонског слуша и корелацију с предметом Хармонија (вид. сл. 11).²¹

11) Деши интервали Певати од датог тона.

Прекомерна секунда (у хармонској мери)

Умањена терца и прекомерна

Умањена кварта

Прекомерна квинта

Умањена септима

12) Хроматика Певати

Припремне вежбе од тона C :

Слично од других тонова

Сл. 10. Вежбе за интервале; друга свеска, стр. 6.

srednjih muzičkih škola. Videti u knjizi Solfedo I i II gde je oblast diktat obradila I. Drobni“ (VASILJEVIĆ 2000: 63).

²¹ Миодраг А. Васиљевић (1903–1963) утемељивач је савремене наставе солфеђа у Србији у првој половини XX века. Овај музички педагог и творац „функционалне методе“ у настави солфеђа, спаја предмет Солфеђо с предметом Хармонија путем развоја хармонског мишљења. Тако, на пример, систем успоставља кроз звучне припреме теоријских појмова: квинтакорда са обрајима, функцију каденце и четворозвуча као доминантног септакорда са обрајима (уп. VASILJEVIĆ 1939: 21–46, 58–87, 112–115, 162–187).

14/ Хармонски интервали (9)

Наставник свира харм. интервал, одреди тон ^{горњи} ~~горњи~~ _(нижи)

Ученик слуша, разликује (име и мелодиски), највише.

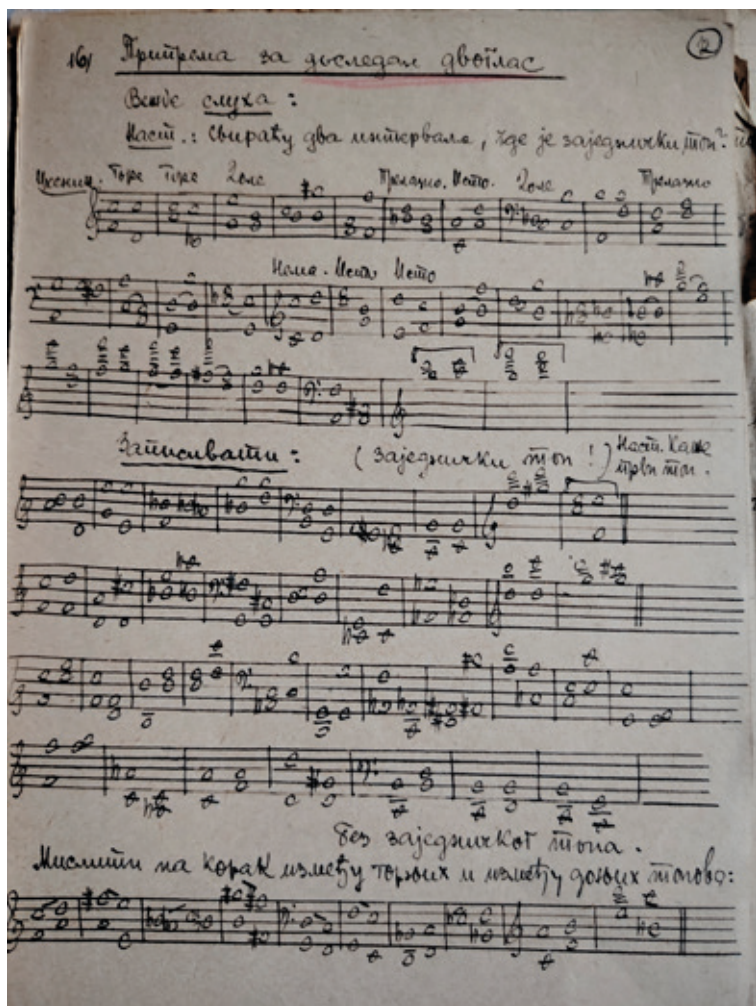
Вони тон заједнички, наставник га меније:

Горњи тон заједнички, наставник га меније:

Сл. 11. Хармонски интервали – опажање и записивање; друга свеска, стр. 8.

Свако методско упутство за обраду хармонских интервала такође је припрема за рад на двогласу. Развој слуха на двогласу подразумева вежбе: разликовања мелодијског од хармонског интервала, ширење интервалског опсега у истом кључу, као и вежбе у широком слогу за препознавање заједничких тонова у различитим гласовима (вид. сл. 12).

Из првог упутства види се да је Направњикова намера усмерена ка томе да ученик најпре слуша горњи глас. Ова врста рада показала је мањкавост у савременој пракси припреме успешног опажања и савладовања вишегласја.



Сл. 12. Уводне вежбе за двоглас; друга свеска, стр. 10.

Направњик спроводи вежбе слуха за двоглас, које прате следеће поступке у опажању интервала:

- слушање, праћење и записивање заједничког тона у истим и различитим гласовима истог кључа;
- ширење слога у два кључа преко октаве;
- паралелно и супротно кретање групе интервала и групе интервала у различитим кретањима у истом кључу;²²
- припремне вежбе за двоглас и трозвук у једном кључу.

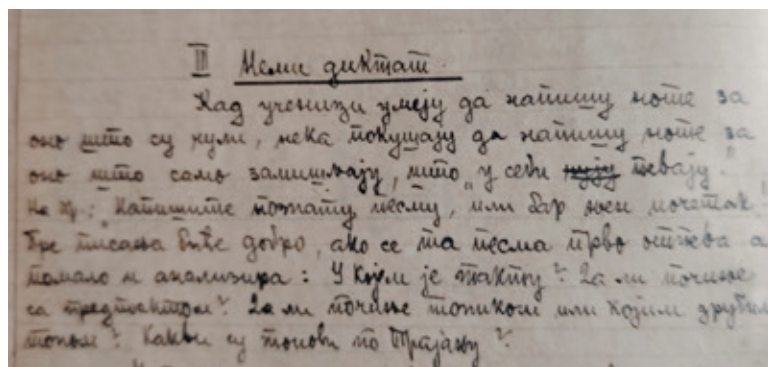
²² Направњиков третман опажања интервала кореспондира с методом проф. Дорине Радичеве Дивјаковић (уп. ДИВЈАКОВИЋ 1975: 9–27).

Трећа свеска: Вежбе слуха

Поглавље *Вежбе слуха* садржи 26 страна и подељено је у четири фазе, уз текстуалне делове за развијање слуха.

Прва фаза интонације обухвата појмове слушања, распознавања и репродукције. Овде је важан сегмент рада на приказивању диктираних тонских висина на табли. Поменути начин рада одговара савременом начину наставе у раду с табулатором (слика лествице, према којој наставник задаје тонове које би ђаци требало да интонирају) (уп. VASILJEVIĆ 2000: 290). Друга фаза се једноставно зове писмени диктат, где се диктирају примери различите тежине у зависности од групе ученика. Направњик издваја посебан диктат за који, како каже, „свира непрекидно, у круг више пута“, а намењен је напредним ђацима. Овакав начин рада одговара „вергл“ диктату у савременој настави солфеђа.²³ Додатна провера коју овај методичар предлаже јесте „посебна контрола“. Направњик сугерише наставнику да би било корисно да током свирања намерно погреша. Овим системом ученику се појачавају концентрација и памћење, како би стекао способност брзог исправљања грешака.

У тексту који се односи на „вежбање музичког памћења“, методичар издваја три функције рецептора за које има посебне вежбе. То су: вежбе за око, вежбе за ухо и вежбе за брзину слушања, препознавања и памћења.²⁴ Он истиче да се ове три области имају интегрисати у један механизам целокупног музичког садржаја, познат као „неми диктат“ (вид. сл. 13).

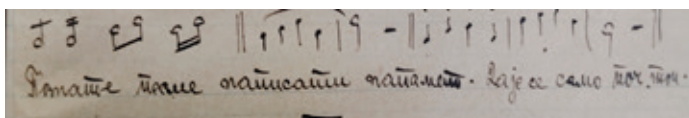


Сл. 13. Фрагмент текста о „немом диктату“; трећа свеска, стр. 3.

²³ VASILJEVIĆ 2000, 299, 311; Зорислава М. Васиљевић, Ивана Дробни, Гордана Каран, Зоран Николић, *Солфеђо за IV разред средње музичке школе*, друго, прерађено издање, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.

²⁴ Направњикове „вежбе музичког памћења“ могу се транспоновати у сегменте рада савремене наставе мелодике, а које се односе на правило памћења и препознавања: „од текста ка репродукцији и од звучног примања ка нотном тексту“ (уп. VASILJEVIĆ 2000: 62).

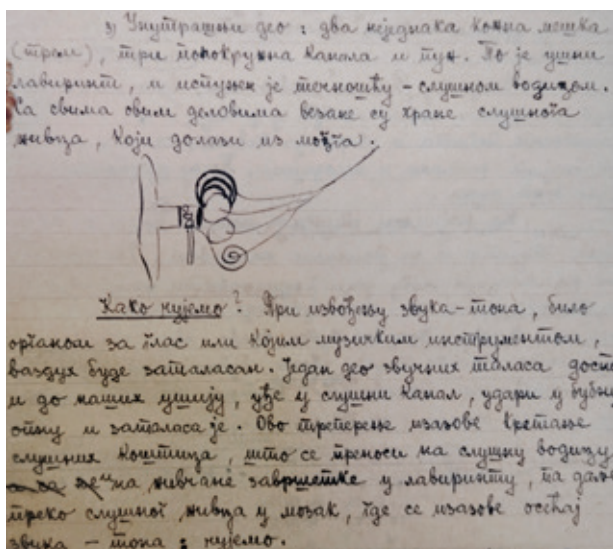
У савременој пракси ова врста диктата може се посматрати као облик аутодиктата.²⁵



Сл. 14. Фрагмент текста о „немој диктату“; трећа свеска, стр. 3.

Направњик наглашава да је циљ ових вежби развијање способности разликовања тонова према различитим параметрима: трајању (ритму), висини (мелодији и хармонији), јачини (динамици) и боји (тембру).²⁶ Ова знања се стичу слушањем, имитирањем, препознавањем и интонирањем тонова из различитих сазвучја, као и певањем песама и вежбама интонирања (Зд).

Пут на образовању слуха укључује и део који се бави физиологијом слуха, где Направњик кроз цртеж објашњава како звук путује (вид. сл. 14).

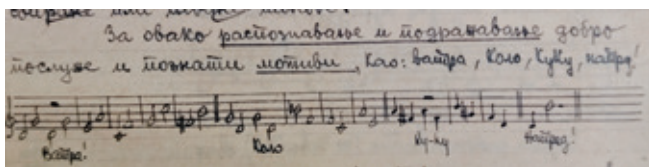


Сл. 15. „Како чујемо?“, трећа свеска, стр. 5.

Након писаних редова „Како чујемо?“, овај методичар даје инструкције за опажање ритма (вид. сл. 15).

²⁵ Аутодиктат (грчки: аутодидактос) – онај који учи сам, без учитеља. Зорислава Васиљевић ови врсту диктата назива самодиктат.

²⁶ Још једна подударност с приступом Миодрага Васиљевића (уп. Vasiljević 1939: 6–9).



Сл. 17. Вежбе из опажања тонских висина; трећа свеска, стр. 7.

За почетне кораке у вези с наставом певања, Направњик каже да их треба изводити на следећи начин: „Предње и сличне вежбе у обиму d1–a1, већином тихо (p). У почетку нека певају сви, јер заједничко певање додаје смелост и мање способној деци“ (10д). У заједничком певању опажају се и интонирају речи из свакодневног живота различитих врста и намена. На примеру са слике бр. 16, види се да употребом речи ватра, коло, куку и напред Направњик компонује мотиве који изазивају код детета одређену експресију и самим тим брзо се памте.

Последњи сегмент овог дела посвећен је интонирању прекомерних и умањених интервала (вид. сл. 17).²⁷

Застајивање и унапређење интонисања

Застајивање интонисања на нивоу интонисања, а не на нивоу интонисања: еф-фа, ве-ве инд. (и еф-фа).

Застајивање интонисања као еф-фа и еф-фа инд. у дугу.

Унапређење интонисања као еф-фа и еф-фа инд. у дугу.

Застајивање и унапређење интонисања:

Застајивање интонисања замишљено прво интонисање

Застајивање интонисања замишљено интонисање

Застајивање интонисања - на нивоу интонисања у дугу - замишљено

Застајивање интонисања замишљено интонисање

Застајивање интонисања замишљено интонисања

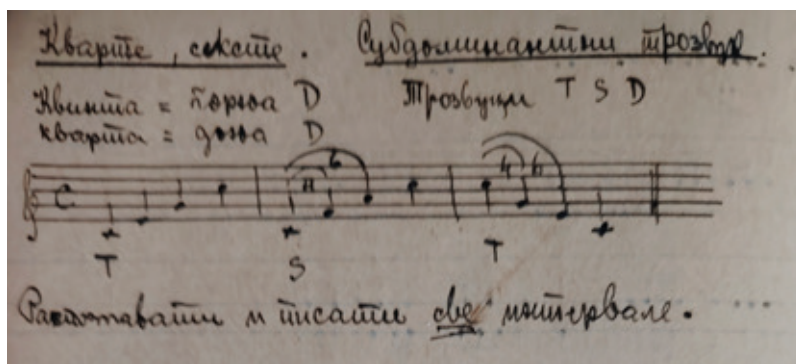
Сл. 18. Вежбе за припрему и обраду прекомерних и умањених интервала; трећа свеска, стр. 10.

²⁷ По тематским целинама, овај сегмент би требало да припада претходном делу о интервалима.

Методски поступак у вези са интонирањем дисонантних интервала подразумева исти принцип рада као и у раду на алтерацијама. Аутор подразумева да је ученик развио аутоматизме који му омогућавају брзо реаговање при „певању у себи замишљених дијатонских тонова“. Направњик и у овом делу остаје доследан принципу развијања функционалног мишљења.

На крају трећег поглавља, Направњик поново истиче значај развоја хармонског слуха. Теоријске појмове обрађује кроз разложене трозвуке и четворозвуке, чиме се директно утиче на напредак у развоју слуха и подстиче развој импровизације (вид. сл. 18).²⁸

Овај вид рада који поставља кроз озвучавање теоријских појмова Направњик обрађује на два начина: из разложених трозвука/четворозвука и на њиховој примени у хорској и теоријској настави.²⁹ Рад на опажању и интонирању хармонских веза директно утиче на виши ступањ образовања слуха и подстиче развој импровизације.



Сл. 19. Направњикова доследност у неговању функционалног мишљења; трећа свеска, стр. 15.

Четврта свеска: *Диктат*

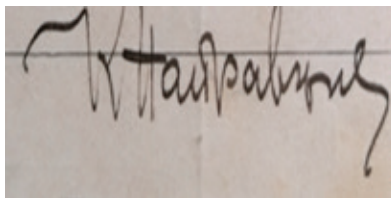
Четврто поглавље посвећено је двогласним ритмичким примерима, написаним на 11 страница (вид. сл. 19).

²⁸ Неопходно је напоменути да је у XX веку, на пољу развоја вишегласних диктата, прво универзитетско издање под називом *Troglasni i četvoroglasni diktati* (1979) објавила проф. Дорина Радичева Дивјаковић, а први универзитетски уџбеник под називом *Razvoj harmonskog sluha* (1990) написала је проф. Ана Олујић.

²⁹ Упоредјујући Направњика с Васиљевићем који је такође био прашки ђак, можемо констатовати да ова двојица савременика имају значајну подударност у самој припреми на опажању и развоју функционалног мишљења (уп. VASILJEVIĆ 1939: 23, 32, 39, 84).

правњикови почетни кораци у основама опажања музичког диктата припадају немачкој школи,³⁰ у оквиру које је овај музички педагог учио по методи Макса Баткеа.³¹ Такође, примећује се и да се систем рада по тоналној основи у већој мери подудара с његовим савремеником и сународником Методом Долежилом (VASILJEVIĆ 2000: 32–33).

У *Музичком диктању* Направњик развијајући технику писања диктата највише пажње и времена посвећује делу припреме и обраде појединачних елемената из области ритма, мелодике и теорије музике. Интензивно вежбање диктата усмерено је на развој унутрашње слушне контроле. Направњиков принцип рада заснива се на понављањима. Методичарево инсистирање на оваквом вежбању је начин да ученицима обрађени елементи из ритма и мелодике „уђу“ у ухо. Тако би касније, приликом слушања диктата, по аутоматизму препознавали различите ритмичко-мелодијске ситуације (ВАСИЉЕВИЋ 2006: 56, 199). Овакав систем рада расветљава Направњикову поруку, која би гласила: свако вежбање мора проћи кроз одређени „дрил“.



Сл. 21. Потпис Карела Направњика
(архив Успенске цркве у Вршцу)

Развијајући технику писања диктата, овај методичар поред припреме и обраде појединачних елемената и области, уједно исте и сажима. Оваквим приступом Направњик код ученика посредно подстиче

³⁰ „По Зорислави Васиљевић, немачка музичка наставна метода тоника-до сматра се „мешовитом упрошћеном методом“. Разматрајући њено географско и етимолошко порекло, као и развитак структурних и методичких поставки у односу на историјски старију енглеску методу Tonic SOL-FA, ауторка подвлачи да су „из енглеске методе одстрањене (...) песме са текстом које су се солмизационим слоговима училе напамет, а на њихово место Агнеза Хундегер (Agnes Hundoegeger, 1858–1927) прилази свесном постављању тоничног дурског трозвука као звучног ослонца, те попуњавањем тонова између тонова основног акорда долази до дурске лествице коју транспонује на различите позиције захваљујући релативном именовању. Немачка Тоника-До пренета је у Чешку и преко ње у нашу земљу, без песама са текстом и без спонтаног савлађивања тонских функција“ (Тодоровић 2022: 43). Вид. и: VASILJEVIĆ 2000: 24–26,

https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2022/06/dragana-todorovic_doktorska-disertacija.pdf

³¹ Из Архива Прашког конзерваторијума сазнајемо да се у време Направњикових студија (1910–1912) настава солфеђа одвијала по књигама Макса Баткеа; вид.: <https://prgcons.tritius.cz/>, приступљено 26. 11. 2024.

рад на импровизацији. Такав начин запажа се на самом почетку. По-нављањем и комбинаториком постојећих модела развијају се аутоматизми који утичу на инвентивност ученика. У току обраде „колона“ и „редова“ ритмичких образаца, понуђене комбинације пружају могућност креирања нових, и то удруживањем фрагмената из већ постојећих. Из области мелодике, овај методичар је кроз рад на опажању инсистирао на функционалном мишљењу, а интонирање неговао уз сталну подршку развијању хармонског слуха. Такође, честом употребом хармонских веза, он је пружио ученику могућност и за осамостаљивање рада из аспекта на мелодици.

Сагледавши све додатне вредности рукописа *Музички диктат*, овај приручник Карела Направњика може се сматрати и полазиштем за развијање потенцијала у импровизацији, као и амбицији за самостално компоновање код ученика.

Ако се сагледа шира слика Направњиковог рада на музичком диктату, релативна метода тоника-до у овом рукопису представља формални оквир и полазну тачку. Потребно је нагласити да аутор на самом почетку обраде интервала инсистира на развоју функционалног мишљења (вид. сл. 7–9, 11–12 и 17–18), што несумњиво представља важан искорак у тадашњој настави педагогије солфеђа, али и заједничку црту с методом Миодрага А. Васиљевића. Направњик је синхронизовано спроводио процес на развијању функционалног мишљења у фазама повезивања интонације с више наставно-теоријских области. Корелација са другим предметима и инсистирање на развоју функционалног мишљења условили су прелазак на апсолутно именовање тонова и романску школу.

Систем рада на припреми опажања кроз вежбе за савладавање музичког диктата приказује још једну сличност с приступом Миодрага А. Васиљевића у књизи *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkom ritmikom*.³² Поред тога, овај чешко-српски музичар је одређене садржаје континуирано спроводио кроз „озвучавање“ предмета Теорија музике и Наука о хармонији и са упознавањем физиологије слуха. Досадашњим запажањима, представљени рукопис *Музички диктат* се из аспекта развоја функционалног мишљења може сматрати надградњом горепоменути књиге Миодрага А. Васиљевића (VASILJEVIĆ 1939: 24). Његови методички записи представљају решења како се „озвучавају“ елементи

³² Васиљевићев методски поступак у вези с радом на музичком диктату подељен је на два нивоа. Први је усмени, који обрађује ритам и елементе мелодике из градива, док се други односи на писмени диктат и подразумева рад на мелодијском диктату и примерима са текстом. У томе се види сличност с Направњиковом структуром рукописа где су припрема и обрада увек везане за усмени део у виду звучне припреме опажања и интонирања, а утврђивање и обнављање спадају у рад на писменом диктату (уп. VASILJEVIĆ 1939: 17).

теорије музике и пружају упутства како разумети теоријске појмове кроз практично деловање.³³

Актуелност Направњиковог система рада на музичком диктату потврђује се у писаним редовима савремене српске методичарке наставе солфеђа Зориславе М. Васиљевић (1932–2009). Подударност у њиховом приступу припреме и обраде музичког диктата прожима се радом на развијању меморије, опажању појединачних тонова и групе тонова, препознавању мотива, функцијом асоцијација, на улози усменог диктата, начину диктирања диктата и третманом рада на вишегласју (VASILJEVIĆ 2000: 253–317). Вишегласни диктати у виду припреме на подели опажања мелодијских и хармонских интервала и развоју хармонског мишљења, из данашње перспективе указују да је методологија рада овог музичког педагога била заснована на модерним принципима. Поред тога, овај чешко-српски методичар је својим писаним редовима антиципирао касније објављена правила методике наставе солфеђа у нас.³⁴

Осавремењивање представљеног Направњиковог система из рада на диктатима захтева да се у раној фази опажања изврши прелазак с релативног на апсолутно именовање тонова. У погледу писменог рада на вишегласју, указало би се на промену припреме за опажање басове линије, као и истовремених сазвучја.

Откривена методологија развијања музичке перцепције, рецепције и аперцепције може се сматрати доприносом чешког музичара развоју музичке педагогије и наставе солфеђа у нас. Одговор на питање: да ли ће поред „Направњикове школе диктата“ и остали непознати рукописи из методике солфеђа и наставе певања утиснути лични печат чешко-српског музичара у историји наше музичке педагогије, даће будућа истраживања.

АРХИВСКА ГРАЂА

Рукопис: *Музички диктајџ*, породична архива Карела Направњика.

Архив библиотеке Прашког конзерваторијума, <<https://prgcons.tritius.cz/>>.

³³ Данас, у савременој настави солфеђа, овакав приступ резервисан је за поглавље из опажања и интонирања интервала и акорада. У редовној настави средње музичке школе, Одсека за без музику на предмету Без солфеђа, „озвучавање теорије музике“ има свој назив: Развијање слуха (вид.: Гердец Мрђа 2023).

³⁴ Овај Направњиков став потврђује се дефиницијом појма диктата методичарке Зориславе М. Васиљевић, где она истиче како „muzički diktat čini simbiozu rada na muzičkoj vertikali i horizontali, na melodiji i ritmu“ (VASILJEVIĆ 2000: 63). Још једна подударност између ово двоје методичара крије се у заједничком ставу о улози певања у раду на диктату. Направњиков мото јесте и гесло методичарке Васиљевић о којем је она, пишући резиме поглавља о диктату, нагласила како „mora da prolazi period tonalne bliskosti sa onim materijalom koji se izvodi glasom“ (VASILJEVIĆ 2000: 317).

Градска библиотека Вршац, *Државна гимназија у Вршцу*. Годишњи извештај за школску 1928–1929. годину. Вршац. Штампарија Милутина Стојаковића, 1929.

Градска библиотека Карло Бијелички; дигитална збирка,
<https://www.biblioso.org.rs/ci/digitalna_arhiva/gusle>.

ЛИТЕРАТУРА

- Васиљевић, Зорислава М., Ивана Дробни, Гордана Каран, Зоран Николић. *Солфеђо за IV разред средње музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
- Васић, Александар, Марија Голубовић. „Часопис *Гусле* (1911–1914) у историји српске музичке периодике.“ *Музиколоџија* бр. 31 (2021): 181–211.
- Галић, Милица. „Написи о српском музичком фолклору у чешкој музичкој периодници Мокрањчевог доба.“ *Нови звук* бр. 1 (1993): 139–146.
- Галић, Милица. „Допринос чешких музичара српској музичкој сцени до Првог светског рата (Са посебним освртом на капелнике СНП у Новом Саду.“ У: Мосусова, Надежда (ур.). *Српска музичка сцена*, зборник радова. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 114–128.
- Галић, Милица. „Контакти Милоја Милојевића са чешким музичарима.“ *Нови звук* бр. 7 (1996): 63–78.
- Галић, Милица. „Цртице из музичког живота Беле Цркве – Делатност Мартина Новачека 1856/1875.“ *Мокрањац* 4 (2002): 66–68.
- Галић, Милица. *Вршац – црпци из музичког живота – делатност чешких музичара*. Неготин: Мокрањац, 2010.
- Галић, Милица В. „Шта су ново, модерно и савремено у Србију XIX века донели чешки музичари.“ У: Бошковић, Драган (ур.). *Српски језик, књижевност, уметност*. Зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30–31. X 2009). Књига III: *Теоријске основе и ирејисавање савремене музике*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет – Скупштина града Крагујевца, 2010, 53–61.
- ГЕРДЕЦ Мрђа, Татјана. *Увод у џез солфеђо*. Нови Сад: Академија уметности, 2023.
- КУРУЧЕВ, Драгана. *Карло Најравник*. Вршац: Градски музеј Вршац, 2009.
- МАНДИЋ, Биљана Љ. *Differentia specifica предмета музичка култура у основним школама Краљевине Југославије*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2019.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. *Историја српске музике: српска музика и европско наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- МИЛЕКЕР, Срећко. *Повесница слободне краљеве вароши Вршца II*. Панчево, 1886. Фото-типско издање: Вршац: Градски музеј Вршац; Панчево: Историјски архив у Панчеву, 2005.
- НАПРАВЊИК, Карел. *Песме за основне школе*. Суботица, 1936.
- НАПРАВЊИК, Карел. *Солфеђо за I разред основне музичке школе*. Нови Сад: Савез културно-просветних друштава, 1953.
- НАПРАВЊИК, Карел. *Солфеђо за II разред основне музичке школе*. Нови Сад: Савез културно-просветних друштава, 1953.
- НАПРАВЊИК, Карел. *Основи музике помоћу џевања за I разред учитељских школа*. Београд: Научна књига, 1959.
- НАПРАВЊИК, Карел. *Школа џевања са методским упутствима за I, II, III и IV разред основних школа*. Београд: Научна књига, 1959.
- НАПРАВЊИК, Карел. *Пионери џевају I*. Нови Сад: Културно-просветна заједница, 1967.
- НАПРАВЊИК, Карел. *Пионери џевају II*. Нови Сад: Културно-просветна заједница, 1967.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. „Srpska pisana reč u napisima čeških muzičara.“ *Гудало* бр. 11 (1986): 37–46.

- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918).“ *Нови звук* бр. 8 (1997): 51–58; бр. 9 (1997): 65–74.
- ТОДОРОВИЋ, Драгана. *Музичко-педагошка и уметничка делатност Боривоја Пойовића – улога, значај и допринос музичком образовању и култури у Србији у другој половини 20. века*. Докторска дисертација одбрањена 2022. на Факултету музичке уметности у Београду; ментор др Гордана Каран, <https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2022/06/dragana-todorovic_doktorska-disertacija.pdf> 26. 11. 2024.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *Contribution Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century*. Ljubljana, 2006, XLII/1, 127–137.
- DROBNJ, Ivana. „Miodrag A. Vasiljević – reformator metodologije početnog muzičkog opismenjavanja.“ U: KARAN, Gordana (ur.). *Zbornik VI pedagoškog foruma*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – „Signature“, 2007, 29–36.
- GAJIĆ, Milica. “Czech music and musicians as Mokranjac’s companions on his path towards the professionalization of Serbian music.” *New Sound* No. 43 (2014): 70–90.
- OLUJIĆ, Ana. *Razvoj harmonskog sluha*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1990.
- RADIĆEVA DIVJAKOVIĆ, Dorina. *Dvoglasni diktati*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1975.
- RADIĆEVA DIVJAKOVIĆ, Dorina. *Troglasni i četvoroglasni diktati*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1979.
- PERIČIĆ, Vlastimir. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: „Prosveta“, [1969].
- VASILJEVIĆ, Miodrag A. *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkom ritmikom*. I deo. Beograd: Edition Frajt (Frajtova muzička biblioteka), 1939.
- VASILJEVIĆ, Zorislava M. *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: „Akademija“, 2000.

Tatjana D. Mrđa

From the Manuscript of Karel Napravnik: *Musical Dictation*

Summary

The manuscript *Musical Dictation* by Czech musician Karel Napravnik (1882–1968), from his family archive, reveals him as a meticulous methodologist dedicated to perfecting musical dictation techniques. Despite being written in 1951 when solfeggio teaching in our region was modernizing, its contents offer enduring value for today’s teaching practices. Its emergence provides a crucial link in understanding the development of music pedagogy, demonstrating that Napravnik’s pedagogical concepts are still highly relevant. In fact, many music educators who followed him often integrated his ideas, even without knowledge of this manuscript’s existence.

Keywords: Karel Napravnik, musical pedagogy, methodology, solfeggio, dictation.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Факултет савремених уметности*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

ПОЗОРИШТЕ И ФИЛМ – ЛИНИЈЕ СУСРЕТАЊА И РАЗДВАЈАЊА

САЖЕТАК: Позориште и филм имају доста додирних тачака, али се истовремено и разилазе у неким кључним питањима која нису само техничке природе. Иако простор и реквизите у обе уметности могу бити слични или исти, проток времена је у позоришту потпуно другачији него у филму, у смислу да време гледаоца тече паралелно са временом фабуле а временски повраци су готово немогући. Иако позориште има много дужу историју, моћ филма да посредством флешбекова и флешфорварда самоуверено приказује прошлост и будућност, поред садашњости, даје му предност која може бити подстицајна и за саму позоришну уметност. У контексту самих почетака филма, и одсуства звука у неким филмовима, интересантно је повући паралелу између ове врсте филмова и позоришта особа са оштећеним слухом. Односно, за нека даља истраживања различитих аспеката позоришне и филмске уметности значајно је сагледавање на који начин гледаоци и глумци са оштећеним слухом перципирају позориште и (неми) филм у односу на оне чујуће.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, филм, позориште особа са оштећеним слухом, неми филм, простор, реквизите.

Увод

С обзиром на то да је позориште настало много пре филма, сасвим је било очекивано да на самим почецима развоја филма његов утицај буде у великој мери изражен. Ипак, оно што се у каснијим фазама, све до данашњих дана, дешавало у филмској индустрији која је доживела муњевити напредак, нико није могао да до краја предвиди. Другим речима, тешко је било на самим почецима развоја кинематографије замислити да ће се у не тако далекој будућности улоге добрим делом заменити, и да ће тако филм почети да врши утицај на позориште као што је оно то свесрдно чинило у његовом најделикатнијем могућем тренутку.

* goran.gavric@fsu.edu.rs

Додуше, позориште није било нужно потребно у развоју филма, нити је оно било кључно за његов настанак. Чак се помало стиче утисак да је поред фотографије, без које филм не би ни настао, утицај позоришта неоправдано доспео у други план а његова улога и значај у даљем проширивању неких техничких могућности готово су занемарени.

Позориште, реквизити и техничка средства у позоришту и филму

Чињеница је да филмске реквизите, нарочито у црно-белим историјским филмским спектаклима, изгледају помало наивно, и то у оним тренуцима када се догађа нека катастрофа и грађевине се попут куле од карата руше.¹ Тако је у серији црно-белих филмова о уништењу Помпеје када је избила ерупција оближњег вулкана Везува, нарочито у *Последњим данима Помпеје* (*The Last Days of Pompeii*, 1935) Ернеста Шодсака (Ernest Schoedsack) и Меријана Купера (Merian Cooper), видљива велика сличност сценографије са позоришним реквизитама, нарочито у тренуцима када се пред крај лагане „камене“ грађевине неуверљиво руше, али би свакако требало узети у обзир време када је сниман овај филм. А у филму *Пошол* (*Deluge*, 1933) Феликса Фајста (Felix Feist), велика поплава Њујорка је приказана тако што је у студију цревима за воду потопљена макета града. У новијим филмовима на ове теме употребљени су визуелни ефекти уместо једноставних конструкција налик позоришним, али је у неким, притом, пређена одређена граница, због чега је опет изостао уверљив ефекат.

Филм је на самим почецима, када није имао на располагању довољно техничких средстава, напосто вапио за сваким могућим решењем које би му омогућило да даље развија првенствено свој технички аспект. Када је реч о техничким усавршавањима у позоришту, 1890. године је употреба електричне сијалице смањила опасност од пожара и пружила сценографу све предности осветљења у боји. Мало након тога Маријано Фортуну (Mariano Fortuny) изградио је „хоризонт с куполом“, и тако је небо добило безграничну дубину. Лифтови су омогућили брже промене декора, а покретна позорница је на готово савршен начин решила проблем видљивих промена декора. Уосталом, тај напредак технике више је помогао него што је инспирисао обнову режијских поступака. Најновије концепције најчешће су се изражавале најједноставнијим средствима, на оскудној и голој позорници (PIGNARRE 1970: 137–138).

¹ Ове филмске реквизите јесу преузете из позоришта, у којем оне изгледају прикладно а њихова лагана структура и крхкост су у потпуности прилагођене простору позорнице и позоришном изразу, али се никако у позоришту не може пронаћи кривац за такво поступање на филмском платну.



Сл. 1. *Последњи дани Помпеје*, 1935.



Сл. 2. *Поштой*, 1933.

Ерик Харт (Eric Hart) напомиње како филм нема бекстејџ и камера може да се усмери у било ком правцу, па тако филмске реквизите, и више него позоришне реквизите, захтевају да буду завршене са свих страна: „У позоришту, ако редитељ одлучи да поново покрене сцену тако да незавршена страна реквизите буде сада видљива, можете је изменити између проба (и ако се користе пробне реквизите, можете до почетка техничких проба направити измене)“ (HART 2013: 16).² Жан Епштајн (Jean Epstein) је у непокретном предмету у позоришту видео

² У филму, редитељ може да донесе одлуку на лицу места, очекујући да снимање може да се одмах настави (HART 2013: 16).



Сл. 3. Воз улази у станицу Сиоџа, 1895.

пуку реквизиту, а у филму могућност њеног увећања: „Крупни план револвера није више револвер, то је лице-револвер, другим речима импулс ка – или грижу савести за – злочин, неуспех, самоубиство“ (ERSTEIN 2012: 296). Однос између позоришта и филма можемо пратити од настанка филма 1895. године (први филм, *Воз улази у станицу Сиоџа* [*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*], снимили су браћа Лимијер [Lumière] искористивши знања из фотографије којом су се претходно бавили), а 1896. године Жорж Мелијес (Georges Méliès) почео је да пројектује кратке филмове у свом позоришту „Робер Уден“ након што је купио камеру од Роберта Вилијама Пола (Robert William Paul) из Лондона (претходно Лимијерови нису хтели да му је продају). Мелијес је већ следеће године саградио студио у својој башти у Монтреју где је у кратком продуженом простору била постављена камера, а 1905. године је подигнут већи студио.³

И студио у облику стаклене куће у Монтреју је, као и поменуто позориште „Робер Уден“, био релативно мали, а област позорнице била је истих димензија као и поменуто позориште, 4,87 x 3,96 метара. Филмски студио у Монтреју је практично произашао из позоришног простора, и да није било камере, трикова и специјалних ефеката који су

³ Клод Моне (Claude Monet) је у Живернију на северу Француске такође саградио врт са лотосовим језерцима, цветним лејама и јапанским лучним мостом, који је заправо представљао огромни атеље на отвореном, или „водени атеље“. Занимљиво је то да је Моне, као и остали импресионисти – имао ту могућност да захваљујући фотографији, која је својим настанком постала медијатор између уметника и природе, остане у атељеу и користи овај нови медиј за серије својих слика – излазио често напоље и сликао током ведрих сунчаних поподнева.



Сл. 4. *Живе карће*, 1904.

се надовезали на позоришне технике, не би било разлике у односу на позориште. Мелијес је користио увећане реквизите да би привукао пажњу на предмете које би иначе било тешко уочити, а претерана величина ових реквизита чинила их је видљивим када су они могли да изгледају умањени посредством сета, уколико би били нормалне величине. У филму *Живе карће* (*Les cartes vivantes*, 1904) прилази камери док држи карту за играње, тако да и недијегетска филмска публика и дијегетска позоришна публика може да направи свој костим. Образац за објашњење се такође постиже кад год мађионичар (увек га игра Мелијес) пролази руком кроз нешто или испод нечега што показује публици да не постоји „ништа у његовом рукаву“ (као у поменутом филму, када Мелијес куца и тапка на клупи с циљем да покаже њену чврстоћу, или када у *Кинеским чинима* [*Le thaumaturge chinois*, 1904] он окреће велику кутију према камери да покаже како је она празна) (Ezra 2000: 39).

По Николасу Вардаку (Nicholas Vardac) претеча филма могла је да се открије у спектакл-позоришту XIX века, а спектакли који су се позивали на фотографију и поставке у затвореном били су ограничени продукцијским могућностима. Фотографија у затвореном није био практичан поступак до 1906. године, и у следећих неколико година само су три пионира, Томас Едисон (Thomas Edison) и компаније Биограф и Витаграф, успоставили студије у затвореном. Конструкција сета је још увек била дводимензионална и врло једноставна, а сценски сликари и дизајнери, постепено регрутовани из позоришта, употребљавали су сетове који су се углавном састојали од „равних површина“ доста сличних

онима позорнице (VARDAC 1987: 194). Растућа културна жеља да се свет види у прецизном детаљу, да се публика смести што је могуће ближе и спектакуларном и свакодневном, произвела је у одређеном смислу потребу за проналаском филма. Стога се филм у почетку, и у многим случајевима још увек, сматрао више визуелним медијем (CARDULLO 2006: 354). Роберт Лич (Robert Leach) напомиње како простор може да се категорише као „пикторијални“, то јест, када позориште покушава да створи илузију стварног живота подешавањима перспективе за посматрача да гледа од споља; или „тродимензионални“, када је завршена наизглед лажна веза између тродимензионалног глумца и дводимензионалне насликане кулисе (LEACH 2008: 13).

За већину филмова је карактеристично да се радња одвија у простору и атмосфери који су мање или више филмични, чак и у случајевима када су у израженој мери присутни позоришни елементи и где позоришни простор представља централно место, и у географском и у садржинском смислу. Требало би напоменути да је и тада позориште у служби филма и његових средстава, и да његова структура подлеже филмским правилима која је тако и обликују. Дакле, филмом може провејавати изразито театарска атмосфера, али ће он и тада успевати да се одупре превласти позоришта и позоришне представе. Популарност говорних филмова узроковала је да све више власника позоришта прилагоде своје зграде за пуштање филмова. Неки специјални филмови резервисани за ограничене ангажмане, и који су наставили да се трајно претварају у филмове, напуштали су у потпуности своје „живе“ продукције. Гиб Маклохлин (Gibb McLaughlin) извештава да је 1929. године у самом Њујорку чак 11 легитимних позоришта приказивало филмове. Близу половина од 20.500 биоскопа (која је сада укључивала већину великих позоришта у урбаним подручјима) приказивала је звучне филмове; а 1931. године је у потпуности 20% од свих легитимних позоришта у Њујорку коришћено за филмска извођења. Посезање филмске индустрије за позоришним зградама, започето пре 1912. године, сада је практично завршено (TIBBETTS 1985: 47).

Том Ганинг (Tom Gunning) је мишљења да је филм искористио разноврсност позоришних форми у раном XX веку, неке сасвим супротстављене јединству простора и тачки гледишта које повезујемо са драмским позориштем. Најважнији позоришни утицај на филм пре Дејвида Грифита (David Griffith) био је водвиљ, подврста формата неповезаних чинова и недостатка драмског јединства, која се оштро разликује од легитимног позоришта. Примарни драмски извори за рани филм дошли су од мелодраме и чаробних пантомима – позоришних традиција које су наглашавале визуелне ефекте пре него дијалог, и чији је флуидни приступ простору и времену занемаривао основна јединства класичног

позоришта (GUNNING 1994: 36). Међутим, Жан Лик Годар (Jean-Luc Godard) је у једном интервјуу изјавио како не види разлику између позоришта и филмова, и да је то све позориште: „То је једноставно ствар разумевања шта позориште значи. То јест, не схвата се уопштено. Ја мислим, како називате место где се филм прави ако то није позориште?“ (STERRITT 1998: 14). А Ричото Канудо (Ricciotto Canudo) мисли како ничег нема заједничког између филма и позоришта, и да су позоришној уметности непрекидно потребни инструменти да би се доказала: „Филм, као и сликарство и вајарство, две комплементарне уметности архитектуре, једном заувек фиксира своје фигурације, непроменљиво их овековечује“ (KANUDO 1976: 59).

И заиста, ако се руководимо оним гледиштем да сваки простор може да послужи као позоришна сцена, можемо то довести у везу са филмским простором. Нема само филм ту могућност да осваја најразличитије просторе и руши границе између немогућег и могућег, чему су умногоме допринели развој филмске технологије, визуелни ефекти и CGI. И позориште, иако нема на располагању сва та средства, све више осваја различите просторе, и чини се да би у будућности могло да допре и до оних теже приступачних. Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský) сматра да је нарочито на почетку филмски простор мешан с позоришним простором: „Али то мешање не одговара стварности ни када би апарат, не мењајући свој положај како то тражи карактер позоришног простора, једноставно фотографисао збивања на позоришној сцени. Позоришни простор је, наиме, тродимензионални и у њему се крећу тродимензионални људи“ (MUKARŽOVSKI 1987: 309).⁴

На почетку су филмови често снимани у студијима, и то је једна од ствари која га још ближе повезује са позоришним простором и реквизитама, без обзира на то што се позоришне представе могу изводити и у отвореном простору. Почетком двадесетих година велику важност имале су скандинавске кинематографије, а неки од најпознатијих редитеља као што су Виктор Сјостром (Victor Sjöström), Мориц Стилер (Mauritz Stiller) и Карл Теодор Драјер (Carl Theodor Dreyer), тежили су напуштању студија и снимању на отвореном. Према „шведској школи“, природа није само кулиса за радњу, него служи и као одраз људских емоција. Фотографија је недуго након открића постала медијатор између природе и уметника, па је тако уметник имао могућност да у свом

⁴ То не важи за филм који, додуше, има могућност покрета, али пројцираног на дводимензионалну површину и у илузивни простор. И однос глумца према простору је, као што је толико пута констатовано, потпуно друкчији у филму него у позоришту. Позоришни глумац је жива и јединствена личност, јасно издвојена од неживе околине (сцене и њене попуне), док су на екрану сукцесивне слике глумца (које могу бити само делимичне) пуки саставни делови целокупне пројциране слике као, на пример, у сликарству (MUKARŽOVSKI 1987: 309).

атељеу ради верне приказе предела и сложене студије. С друге стране, импресионистички сликари су напуштали атеље да би истражили могућности рада на отвореном.

Касније је компјутерски генерисана слика почела да ствара једну другачију врсту тродимензионалности путем рачунарске графике, па су тако тродимензионални људи из филмског простора (који се сами по себи не разликују много од оних из позоришног простора) често бивали замењени дигиталним дублерима. По Питеру Бруку, театар се увек утемељује у садашњости: „То га може учинити стварнијим него што је уобичајена струја свести. То га такође може учинити у толикој мери узнемирујућим“ (Brook 1972: 104).⁵ А Мајкл Кирби (Michael Kirby) истиче да се „као живо извођење филм може анализирати у смислу и трајних или временских структура, и нетрајних структура садашњег тренутка“ (Kirby 1987: 142).⁶ Позориште је прошло кроз многе различите фазе развоја, мењало се како у техничком тако и у изражајном погледу, али се стиче утисак да је најкраћи период, започет од настанка филма па све до данас, донео неке новине које су се дешавале неочекивано брзо. Као да је и филм у тренуцима, испоставиће се само привидног врхунца позоришта, донео свежу енергију и подстакао позориште, којем је, чини се, и био потребан неки додатни импулс, на даље кораке. Интересантно је пратити развој у будућим периодима, и у којим ће се све правцима кретати позориште. Делује да би филм, који је у многим аспектима дошао готово до свог врхунца, поред неких других медија могао да сада све више утиче на позориште. Дакле, улоге би се могле променити, иако не треба занемарити ни даље позоришне утицаје на филмску уметност.

Гледаоци са оштећеним слухом и људи у позоришту и неом филму

Чујући људи живе у свету у којем су доживљаји повезани са звуковима, а у филму говор и звук често пружају наговештаје како тумачити оно што је виђено. Људи са оштећеним слухом пак доживљавају филмове на другачији начин, па тако у недостатку звука могу да искусе само слике. Ричото Канудо истиче како је редни број „седма“ ушао у

⁵ Он напомиње и како је само једна занимљива разлика између филма и театра да филм баца на екран слике из прошлости: „Будући да је то оно што дух чини цео живот, филм се чини дубоко стварним. Свакако, није уопште реч о томе – филм је задовољавајућа и угодна екстензија нестварности свакодневне перцепције“ (Brook 1972: 104).

⁶ Нетрајне структуре у позоришту су и дводимензионалне (оквир-слика позорница) и тродимензионалне, које се односе и на слику и скулптуру. Фундаментални дводимензионални карактер пројектоване филмске слике и њеног представљања, пре него отеловљење тродимензионалног простора, ближе је повезано са структуралним могућностима слике (Kirby 1987: 142).

свакодневни говор уместо термина „нема уметност“, који је једино подвлачио сродство филма са пантомимом. По њему, у Француској се, мање него игде на свету, схвата да је филм уметност која не треба да личи ни на једну другу: „Нема ничег заједничког са позориштем јер је нем. Нема ничег заједничког са пантомимом, која од Августовог Рима па до наших дана тежи само ка приказивању неког елементарног стања, као што су похлепност, задовољство, инат“ (KANUDO 1976: 58, 65).

Када је реч о неким филмовима, можемо рећи да су и чујући гледаоци и гледаоци са оштећеним слухом у истој позицији. Ове филмове, за разлику од звучних, могу да без икаквих потешкоћа гледају и особе са оштећеним слухом, а да они нису унапред припремљени за ову осетљиву групацију. Код позоришта особа са оштећеним слухом је другачија ситуација, јер се за представе тог типа врше опсежне припреме и оне се у што је могуће већој мери прилагођавају гледаоцима са оштећеним слухом. Без обзира на то што их могу гледати и чујући људи, у осмишљавању и реализацији оваквих представа морају се узети у обзир све особености света особа са оштећеним слухом, и сагледати које би то могле да буду предности ових особа у перципирању визуелног. Интересантно је да понекад и у неким филмовима редитељи обраћају пажњу – али не на онај начин како се визуелни елементи и знакови комбинују у позоришту особа са оштећеним слухом, да би били што пријемчивији овим гледаоцима – на различите планове и њихово уобличавање у циљу стварања кохерентног кадра-слике. Тако Жил Делез (Gilles Deleuze) напомиње како је „у неком филму Дзига Вертов међунасловe користио на оригиналан начин, при чему је реч чинила саставни део слике, попут некакве врсте идеограма“ (ДЕЛЕЗ 1998: 101).

Неми екран је супротстављен говорној позорници, али се у позоришту особа са оштећеним слухом овај однос додатно усложњава због специфичног израза и извођења на сцени. У том случају позорница постаје нема, односно глумци не изговарају ни једну једину реч, служе се пантомимом, знаковним језиком, или у другој варијанти они имају готово безизражајна лица, без било какве мимике, а редитељи притом укључују мноштво различитих знакова који упућују један на други.⁷ Ричото Канудо сматра да не постоји ниједна дубока аналогија ни у духу, ни у форми, ни у сугестивним начинима, ни у средствима остварења, између чврсте иреалности екрана и променљиве реалности сцене (KANUDO 1976: 60). Чини се да су особе са оштећеним слухом од самих почетака филма имале неку врсту привилегије која им се сасвим неоче-

⁷ Театарски циљ позоришта особа са оштећеним слухом јесте превести у знак изворни лингвистички материјал комада, и у исто време интегрисати материјал већег оквира драматичне акције. Особе са оштећеним слухом комбинују и помирују два аспекта позоришта, пре него што их раздвајају (NEISSER 1990: 246–247).

кивано указала, а да је тај свет који је истовремено нудио бројне могућности и представљао њихово сигурно уточиште наједанпут разрушен проналаском звука.⁸

Најпре се од настанка позоришта веома дуго чекало на озбиљније назнаке позоришта особа са оштећеним слухом, затим знатно мање од тада до проналаска филма, и то ни мање ни више него немог, да би се тај идеал о позоришту и филму усмереним ка особама са оштећеним слухом распршио веома брзо. Николас Марцоф (Nicholas Mirzoeff) мисли да „особе са оштећеним слухом нису само лоше искористиле прилику коју им је нудио филм, него је такође било неизбежно да ће филм добити звук зато што је медиј био тако блиско повезан са говором“ (MIRZOEFF 1995: 253). А Арден Најсер (Arden Neisser) пише да позориште особа са оштећеним слухом произлази из дуге традиције, много старије од немих филмова: „Оно се развијало не само из потребе, јер су друге позоришне форме биле усредсређене на говорни језик, већ и из природног нагона за културом, познавања експресивне употребе простора, и извежбаног ока за детаљ и значење“ (NEISSER 1990: 245).⁹

Гледаоци са оштећеним слухом нису само са олакшањем дочекали настанак филма (у основи немог, и на самом почетку без јасних назнака да ће се трансформисати у звучни; иако је још пре настанка немог филма постојала технологија снимања и репродукције звука), већ су они могли да увиде и неке предности у његовом перципирању у односу на чујуће гледаоце. Особе са оштећеним слухом и слабо чујући људи су тако били одушевљени што имају наслове, а такође су се и забављали када су могли да читају шта глумци заиста говоре уместо онога што приказују сами титлови (CRUMPLER 2008: 26). Међутим, у односу на гледаоце број глумаца са оштећеним слухом у немим филмовима је био врло мали, и тај податак је изненађујући узимајући у обзир чињеницу да нису постојала ограничења у погледу њиховог изражавања која би представљала непремостиву препреку. Напротив, они су, као што је то случај и са глумцима са оштећеним слухом у позоришту, могли да дају велики допринос у развијању уметничког израза немог филма.

Њихове такозване мане би у том случају постале предности, у смислу да би одређену мимику и покрете глумци са оштећеним слухом изводили са већом лакоћом, а на тај начин би можда дошло и до извесног унапређења ове прве и кључне фазе у развоју филма. Делез напомиње како „инвалиди који се појављују у малој форми успостављају такав тактилни однос са светом да увеличавају и удахњују саму слику, као

⁸ Златно доба филма за људе са оштећеним слухом била је ера немог филма (POINTON, DAVIES 1997: 43).

⁹ Национални *ишајар* особа са *ошћћеним* слухом (NTD) произашао је директно из те традиције (NEISSER 1990: 245).



Сл. 5. *Oguseja*, Национални театар глувих (NTD), 1989–1990.

у случају глвонемога детета које додирује дрво или кактус“ (ДЕЛЕЗ 1998: 217–218). Мартин Ф. Норден сматра како су глумци који су имали инвалидитет пре него што су започели холивудску каријеру наишли на ограничен успех, и да су се они нашли подложни истом типу мејн-стрим менталитета који је довео до стварања филмских стереотипа: „Филмски ствараоци су повремено питали глумце са инвалидитетом да маскирају свој инвалидитет и покушају да ‘прођу’ као здрави људи пред камером“ (NORDEN 1994: 69–70).

На овај начин не само да је вршен одређени вид дискриминације него су истовремено занемарени и потиснути изворни потенцијали и квалитети глумаца са оштећеним слухом. Оваквим поступањем се производио само супротан ефекат, извештаченост која би поништила сваки покушај да се оствари природан и спонтан израз. Џон С. Шокмен (John S. Schuchman) истиче како је јасно да је смрт немог филма представљала образовну трагедију за децу са оштећеним слухом: „То је такође ефективно завршило каријере пет глумаца са оштећеним слухом који су се појављивали у неким филмовима, двоје од њих конзистентно у споредним улогама, и осталих првобитно као статиста са повременим малим учешћима“ (SCHUCHMAN 1999: 23). Глумци са оштећеним слухом

су били Гранвил Редмонд (Granville Redmond), Емерсон Ромеро (сценско име Томи Алберт [Tommy Albert]), Алберт Балин (Albert Ballin), Луис Вајнберг (Louis Weinberg, сценско име Дејвид Марвел [David Marvel]) и Кармен де Аркос (Carmen de Arcos).

За разлику од других глумаца, као што је Луиза Дресер (Louise Dresser), који су можда изгубили слух касније током живота али су били културално чујући појединци, ови глумци са оштећеним слухом су похађали школе за особе са оштећеним слухом, знали су знаковни језик и били прихваћени од стране осталих оваквих особа као људи са оштећеним слухом. Од ових пет, Редмонд је највише описиван у публикацијама за особе са оштећеним слухом, а највећи број је о његовом односу са Чарлијем Чаплином (Charlie Chaplin). Заправо, када је независни филмски продуцент Џејмс Сперинг (James Spearing) приказао свој у потпуности филм за особе са оштећеним слухом *His Busy Hour* (1926) публици са такође оштећеним слухом с циљем да добије средства за дистрибуцију, један од разлога за недостатак финансијске подршке од заједнице људи са оштећеним слухом је била немогућност да се Редмонд укључи као учесник кастинга. Истакнуто је да је он доказао своју способност да глуми „велике временске звезде“, као што су Чаплин, Даглас Фербенкс (Douglas Fairbanks) и Рејмонд Грифит (Raymond Griffith) (SCHUCHMAN 1999: 23).

Посебну пажњу би требало посветити образовању глумаца са оштећеним слухом, што подразумева и њихову припрему од најмлађих узраста за ову професију. У том погледу су јако значајне основне и средње школе за особе са оштећеним слухом, које у свом програму неизоставно морају да имају и драмску секцију у којој би се ученици обучавали за касније изазове који их очекују на студијама. Иако су и многе школе за тзв. нормалне, односно чујуће ученике, слабо заинтересоване за стварање услова да се макар одређени број њих креативно изрази кроз драмске активности (мада би то користило и свима онима којима то касније неће бити позив), ученике са оштећеним слухом који имају талента свакако би требало додатно усмеравати и подстицати. Природно би било да у будућности буде знатно више глумаца са оштећеним слухом, а решење проблема њиховог занемаривања великим делом лежи и у основном и средњем образовању.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДЕЛЕЗ, Жил. *Покрејне слике*. Прев. Слободан Прошић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

BROOK, Peter. *Prazni prostor*. Prev. Giga Gračan. Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972.

- CARDULLO, Bert. *Screening the Stage: Studies in Cinedramatic Art*. Bern: Peter Lang, 2006.
- CRUMPLER, Jeanette H. *The Theatre Organ Murders*. Bloomington, Indiana: Xlibris Corporation, 2008.
- EPSTEIN, Jean. "The Cinema Seen from Etna." In: KELLER, Sarah, Jason N. Paul (eds.). *Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, 287–292.
- EZRA, Elizabeth. *Georges Méliès: The birth of the auteur*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000.
- GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- HART, Eric. *The Prop Building Guidebook: For Theatre, Film, and Tv*. New York and London: Focal Press, 2013.
- KANUDO, Ričoto. „Estetika sedme umetnosti (1922).“ *Filmske sveske* 8 (1976): 56–90.
- KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- LEACH, Robert. *Theatre Studies: The Basics*. London and New York: Routledge, 2008.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Silent Poetry: Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- MUKARŽOVSKI, Jan. „Vreme u filmu.“ *Filmske sveske* 4 (1983): 316–321.
- NEISSER, Arden. *The Other Side of Silence: Sign Language and the Deaf Community in America*. Washington, D. C: Gallaudet University Press, 1990.
- NORDEN, Martin F. *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- PIGNARRE, Robert. *Povijest kazališta*. Prev. Alka Škiljan. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- POINTON, Ann, Chris Davies. *Framed: Interrogating Disability in the Media*. London: British Film Institute, 1997.
- SCHUCHMAN, John S. *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999.
- STERRITT, David (ed.). *Jean-Luc Godard Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.
- TIBBETTS, John C. *The American Theatrical Film: Stages in Development*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1985.
- VARDAC, Nicholas. *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D. W. Griffith*. Boston, Massachusetts: Da Capo Press, 1987.

Goran T. Gavrić

Theatre and Film – Lines of Convergence and Divergence

Summary

Considering that the theatre was created long before the film, it was quite expected that at the very beginnings of the development of the film its influence would be greatly expressed. However, no one could have fully predicted what happened in the later stages, up until today, in the film industry, which experienced lightning-fast progress. In other words, it was difficult at the very beginnings of cinema development to imagine that roles would largely be reversed in the not-so-distant future, and that film would begin to influence theatre just as theatre had fervently done in its most delicate possible moment. Admittedly, theatre was not necessarily needed in film development, nor was it crucial for its emergence. One even gets the impression that besides photography, without which film would not have emerged, the influence of theatre has unjustifiably been relegated to the background and its role and significance in further expanding certain technical possibilities almost neglected. The fact is that film props, especially in black-and-white

historical film spectacles, look somewhat naive, particularly in those moments when some catastrophe occurs and buildings collapse like houses of cards. Film, in its very beginnings, when it did not have sufficient technical means at its disposal, simply cried out for every possible solution that would enable it to further develop primarily its technical aspect. Most films are characterized by action taking place in a space and atmosphere that is more or less cinematic, even in cases where theatrical elements are markedly present and where theatrical space represents the central place, both geographically and in terms of content. It should be noted that even then, the theatre was in the service of film and its means, and that its structure was subject to and shaped by cinematic rules. Thus, a distinctly theatrical atmosphere may permeate the film, but even then, it can manage to resist the dominance of theatre and theatrical performance.

People with hearing live in a world where experiences are connected to sounds, and in film, speech and sound often provide hints on how to interpret what is seen. People with hearing impairments, however, experience films differently, encountering only images in the absence of sound. When considering silent films, both hearing and hearing-impaired viewers share a similar viewing experience. Unlike sound films, these can be watched by individuals with hearing impairments without any particular difficulties or prior adaptations. The situation differs significantly for theater performances intended for individuals with hearing impairments. These productions involve extensive preparations and are adapted as much as possible for hearing-impaired audiences. Even though hearing people can also attend these performances, their conceptualization and execution must account for all the unique aspects of the world of hearing-impaired individuals. This includes considering the potential advantages these individuals might have in visual perception. The silent screen stands in contrast to the speaking stage, but in theatre for people with hearing impairments this relationship becomes additionally complicated due to the specific expression and performance on stage. In that case, the stage becomes silent, meaning actors do not utter a single word, they use pantomime, sign language, or in another variant they have almost expressionless faces, without any facial expressions, while directors include a multitude of different signs that refer to one another. A significant amount of time passed from the inception of theater until serious indications of theater for hearing-impaired individuals emerged. Subsequently, a considerably shorter period elapsed until the invention of film – specifically silent film. However, this ideal of theater and film tailored for people with hearing impairments quickly dissipated.

Keywords: theater, film, theater for the hearing impaired, silent film, space, props.

АНА К. МИЛОВАНОВИЋ

Универзитет у Београду, Факултет за образовање учитеља и васпитача*
Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

ГЛУМАЧКИ ОЖИВЉЕНА ЛУТКА У ПРОГРАМИМА НАМЕЊЕНИМ ДЕЦИ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД (1958–1990)**

САЖЕТАК: Предмет рада је емпиријско истраживање присутности глумачки оживљене лутке у телевизијским програмима за децу Телевизије Београд од њеног оснивања 1958. до 1990. године. Истражујући у Програмском архиву, Документацији, Прес-служби, Библиотеци и редакцијама Програма за децу и младе и Школског програма Радио-телевизије Србије, аутор је утврдио да луткарски програм намењен деци и подаци о њему нису у потпуности сачувани. Користећи и личне архиве аутора програма, истраживач је дошао до расположивих података и евидентирао све програме намењене деци (и уметничке и образовне) у продукцији ТВБ до 1990. године у којима се користила лутка, као и њихове ауторе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: глумачки оживљена лутка, телевизијски програм за децу, Телевизија Београд, Школски програм ТВБ, Програм за децу и младе ТВБ, Радио-телевизија Србије.

Увод

Одређење глумачки оживљене лутке

Предмет рада је емпиријско истраживање присутности глумачки оживљене лутке у телевизијским програмима намењеним деци Телевизије Београд (у даљем тексту ТВБ).¹ Под појмом *глумачки оживљена лутка* (у даљем тексту само *лутка*) подразумевамо

* ana.milovanovic@uf.bg.ac.rs

** Текст је прерађени део докторске дисертације Ане Миловановић *Значај глумачки анимиране лутке у телевизијским програмима за децу (у продукцији Телевизије Београд од 1958. до 1990)* одбрањене на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду.

¹ Пошто на Телевизији Београд до 1990. године није било компјутерски генерисаних лутака, оне нису могле да буду ни предмет нашег проучавања.

сваки објекат који, анимиран од стране глумца луткара, представља неки сценски лик. Њена сценска функција је особина која је разликује од свих осталих врста лутака. Под синтагмом „сваки објекат“ подразумевамо како лутке које су креирали уметници, тако и предмете из свакодневног живота и из природе у којима је уметничко око луткара (креатора, реди-теља и глумца) открило елементе неког лика (Миловановић 2016: 20).

Пошто за природу и функцију лутке није од значаја да ли луткарски лик оживљава непосредно пред гледаоцем или медијатизовано, путем телевизије, ово одређење је меродавно и за лутку на телевизији.²

Узорак истраживања

Материјал који је требало проучавати био је веома обиман пошто се програм намењен деци производи од оснивања ТВБ³, која је почела да емитује програм 28. 11. 1958. године у оквиру Југословенске радио-телевизије (Инђић 2008: 6). Аутор истраживања је прегледао целокупан луткарски програм намењен деци (и уметнички и образовни), произведен и емитован на ТВБ од 1958. до 1990. године, који се налазио у Програмском архиву Радио-телевизије Србије. Непрофесионалан и неодговоран однос руководиоца ТВБ према сопственом фонду, који представља непроцењиву националну баштину, резултирао је тиме да луткарски програм ТВБ намењен деци није у потпуности сачуван. Проучавалац тог програма је о томе писао и раније: „Драме за децу које је емитовао РТС, не само да нису нигде објављене, већ велика већина драма није сачувана ни на тракама!“ (Миловановић 2002: 72). О луткарском програму није било много сачуваног материјала ни у Документацији РТС-а, Архиви, Прес-служби, Библиотеци, као ни у матичним редакцијама Програма за децу и младе и Школског програма. Зато се аутор обраћао ауторима програма и користио њихове личне архиве. Отежавајуће околности за ово истраживање били су и непостојање претходних научних проучавања ове области и генерално ниподаштавајући однос стручне критике и јавног мњења према луткарским телевизијским програмима намењених деци. Ипак, аутор истраживања верује да је дошао до расположивих података и евидентирао све програме намењене деци у продукцији ТВБ до 1990. године у којима се користила лутка.

² Ову тезу поткрепљује прегледани телевизијски материјал који је показао да је лутка на телевизији снимана на исти начин као и глумац, што је потврдио и камерман Мирослав Аврамовић, изјавивши да камермани уопште нису били посебно обучавани за снимање лутака на телевизији.

³ То указује да је у ФНРЈ постојала високо развијена свест о значају телевизијског програма за децу и пре него што је 1959. Генерална скупштина УН усвојила Декларацију о прецизнијим правима детета, која постаје облик политичке обавезе међународне заједнице (ANDRIĆ, OTAŠEVIĆ 2002: 17).

Ради боље прегледности обимног материјала, као и програмске структурираности ТВБ, узорак истраживања смо поделили у два основна сегмента: 1) уметнички програм намењен деци у продукцији ТВБ у коме се користила лутка; 2) образовни програм намењен деци у продукцији ТВБ у коме се користила лутка. Пошто се програмска шема ТВБ, за тридесет две године које смо проучавали, често мењала, и класификација програма намењених деци на два базична сегмента (уметнички и образовни) начињена је за потребе истраживања, односно има условни карактер. Крајем педесетих, када је почињао са радом, програм намењен деци био је јединствен, односно обухватао је и образовни програм намењен дечјој популацији; шездесетих је формиран посебан *Образовни њроћрам*; седамдесетих, у оквиру њега, и *Редакција школској њроћрама*. Касних осамдесетих профилисали су се: *Културно-уметнички њроћрам* (са *Редакцијом њроћрама за децу и младе*) и *Образовно-научни њроћрам* (са *Редакцијом школској њроћрама*). Условност класификације програма на уметнички и образовни важи и за програмске садржаје (на пример, припадност једног програма намењеног деци уметничком програму не значи и одсуство квалитетног образовног садржаја у њему, и обрнуто).

*Глумачки оживљена лутка у уметничким њроћрамама ТВБ
намењеним деци од 1958. до 1990. године*

У овом делу рада представимо резултате истраживања који се односе на уметничке програме намењене деци у продукцији ТВБ у којима је, у већој или мањој мери, била примењена лутка. При томе мислимо на програме у којима је лутка имала телевизијску функцију, а не на емисије које су биле посвећене луткама, односно емисије чији су садржај биле лутке по себи (као што је, на пример, била емисија *Лутке* у серији *Двојлед* из 1977. године).

Први уредник телевизијског програма намењеног деци у Србији била је Душица Манојловић. На самом почетку рада Дечјег програма за све емисије била је направљена шпица *За вас, децо!* од слова која играју. Пошто није био у питању никакав филмски трик, већ су аниматори покретали изрезана слова тако да би се, после неколико тренутака, појавио натпис, сматрамо да су то практично били први оживљени ликови на нашој телевизији.

Лутка у емисијама ТВБ намењеним деци од 1958. до 1961. године

Прва емисија намењена деци која је емитована на ТВБ, *Чекајући Деда Мраза*, била је луткарска. Било је то 31. 12. 1958. године у пет поподне. Трајала је 40 минута.

Следећа емисија намењена деци о којој постоји евиденција, *За вас, децо*, емитована је два месеца касније, у суботу 21. 2. 1959. Редитељ: Миња Дедић. Сачуван је њен текст:

ВИДЕО ОПШТИ ПЛАН

Два грма са дрветом.

Музика се појачава. Иза грмова су лутке.

Мића се приближава. Улази у кадар.

Камера се приближава до СРЕДЊЕГ ПЛАНА.

АУДИО

ТУПИ УГАО: Благо нама,

МИЋА: Молим? Ви то мени нешто кажете?

СТАНАРИ ЗЕМЉЕ НЕЗНАЛИЦЕ: Благо нама, стигао је наш цар.

КОТИЛЕДОН: Поздрављамо те, царско величанство!

ЕКЛИПТИКА: Живео наш цар Нема појма!.. Живео наш цар Нема појма Мића Први.

$3 \times 7 = 15$ је емисија емитована 14. 3. 1959. Сценарио: Милорад Ћирић. Декор: Владислав Лалички. Редитељ: Мирјана Самарџић. Креација лутака: Вукица Николин. „Воде лутке“⁴: Кораљка Ајхер, Лепојка Ивковић, Милена Бошковић, Борис Андрусевић, Момчило Животић.

Први луткарски програми који су се емитовали на ТВБ били су преноси луткарских представа из дејчјих позоришта (на пример, представе из Позоришта лутака из Зрењанина), обично суботом. На ТВБ су запослене и прве глумице луткарке: Кораљка Ајхер и Лепојка Јовановић. „Водиле смо први пут лутке у метеоролошком извештају који је био емитован после ТВ дневника. Било је то 22. августа 1959. године“ („Деца хоће Плинковицу и Плонковицу“ 9. јун 1966). Чињеница да је Програм за децу ТВБ био готово у потпуности луткарски, и да је постајао све заступљенији у општој програмској шеми ТВБ, показује колико су његови аутори признавали значај луткарске уметности за децу.

Пошто у Југославији није постојало професионално образовање луткара, ТВБ је организовала да аутори програма намењеног деци италијанске РАИ (у то време једне од најбољих телевизија на свету), Марија Пелего и Гвидо Стањаре, подучавају наше луткарке. Тако су ствараоци програма ТВБ намењеног деци били упознати са црном техником, која је била изузетно популарна у луткарским програмима намењеним деци, као и њен главни јунак, лутка мишић Тополино.

⁴ Глумце луткарке су у то време називали, потпуно негирајући њихово умеће и уметност, водичима лутака. Пошто се тај термин и даље користи у документацији и историографији ТВБ, и ми га тако наводимо, иако бисмо га радо заменили изразом „луткама удахњују душу“.

Сасџанак у шесџи је била информативно-забавна емисија намењена деци која се од 25. 3. 1959. емитовала сваке среде. Емисију је водио лутак Јаша, који је читао смешне вести. Ова серија за децу је имала сталне рубрике: *Мале и велике џајне*, *Мали ТВ музеј*, *Црџани филм*, *По шареном свеџу*. Сценариста и уредник: Душица Манојловић. Декор: Жак Кукић, редитељ: Славољуб Стефановић Раваси. У емисији су коришћене лутке из представе Позоришта Бошко Буха *Ура за сунце и кишу*. Олга Милошевић и Кора Ајхер су анимирале лутку Јашу, а Кора Ајхер га је и гласовно окарактерисала. Милена Бошковић оживела је Белку. Наводимо део сачуваног сценарија:

Белка и Јаша, обоје на истој слушаљици. Кад спусте слушаљицу, хумор остаје на њиховим лицима. Лутке са широм отвореним очима (ANDRIĆ, OTAŠEVIĆ 2002: 84).

Срећна Нова џодина и вама и нама била је ревија са луткама. То је био пригодни програм намењен деци, емитован за дочек 1960. године. Програм намењен деци под називом *Лаку ноћ, деџо* први пут је емитован 16. 3. 1960. године. *Лаку ноћ, деџо* је првобитно емитован из куће лутака, у којој је било 40 лутака. Луткарски јунаци (девојчица, пајац, меда итд.) певали су деци успаванке. Спикер је ову емисију за децу најављивао следећим речима: „Кад почне програм, нема шетања по соби... могли би да се увреде они који играју за вас“. Сценарио: Душица Манојловић. Редитељ: Славољуб Стефановић Раваси. Асистент редитеља: Вера Белогрлић.

Чеџири ђака и мноџо луџака први пут је емитовано 18. 6. 1960. године као „шарени програм за децу“, са напоменом: „анимирање према тексту и музици“. Епизоде су трајале по 45 минута. Сценарио: Душица Манојловић. Редитељ: Славољуб Стефановић Раваси. Креација лутака: Вукица Николин.

Тужна шала о ружној леџоџици емитована је 17. 12. 1960. године у трајању од 32 минута. Сценарио: Јован Алексић. Редитељ: Славољуб Стефановић Раваси. Креација лутака: Вукица Николин.

У 1960. години програм намењен деци представљао је 10% укупног програма који је емитовала ТВБ. Пошто је тада ТВБ била подељена на Информативно-забавни и Играни програм, у оквиру оба програма биле су се профилисале емисије намењене деци. У Играном програму су емитоване представе Марионетског позоришта лутака, а посебно су били занимљиви луткарски балети на музику Мориса Равела.

Емитовање емисије *Ен ден динус* је почело 18. 5. 1961. године у 17 часова и 30 минута, а завршило се крајем 1962. године. Емисије су трајале 45 минута и било је 25 епизода. Главни јунаци су били Мића и Јасна,

у тумачењу Миће Татића и Станиславе Пешић. Основни заплет је изазивала њихова неодлучност где би требало да иду, а лутка која им је помагала да се одлуче је Магаре. Све се догађало у улици Добродошли. Типови лутака који су коришћени били су мањајка и ручна лутка. Сценарио: Душица Манојловић. Декор: Владислав Лалички. Редитељ: Вера Белогрић. Креација лутака: Вукица Николин. Прва емисија која је снимљена у Студију 4 на Сајму била је шеста епизода ове серије. То је уједно била и прва телевизијска емисија снимљена на магнетоскопу у Србији.

Лутка у серијама ТВБ намењеним деци од 1962. до 1965. године

Серија за најмлађе *У трагићу весељаку* почела је да се емитује 3. 9. 1962. године. Имала је 9 епизода које су трајале по 45 минута и емитовале су се два пута месечно, средом од 18 часова и 15 минута. Лутке Сова, Калемче, Мајмун и Банана представљале су деци бајке. Све је рађено у црној техници. Сценарио: Душица Манојловић, Редитељ: Вера Белогрић. Креација лутака: Гордана Поповић. Глумци аниматори: Кораљка Ајхер, Лепојка Ивковић.

Од 1963. године уредник Редакције програма за децу је песник Душан Радовић.

Серија *На слово, на слово*

Серија *На слово, на слово* је најбоља луткарска серија (прецизније луткарско-драмска) и уопште серија намењена деци коју је произвела ТВБ. Прва епизода првог циклуса емитована је 16. 10. 1963. године у 18 часова и 20 минута. Серија је емитована сваке друге среде, а свака епизода трајала је 29 минута. Од 1965. године *Слово* се репризира недељом. Последња епизода првог циклуса⁵ серије, тридесетчетврта, емитована је 30. 6. 1965. године.

Серија *На слово, на слово* има следеће ауторе. Сценарио: Александар Поповић (до 25. 2. 1964. био је једини аутор сценарија), Душан Радовић. Редитељ: Вера Белогрић. Креација лутака: Гордана Поповић. Помоћник редитеља: Кораљка Ајхер. Аниматори-водичи лутака: Момчило Животић (Аћим), Кораљка Ајхер, Лепојка Ивковић, Вера Томов, Милена Начић, Вера Петковић, Душанка Радовић, Милорад Гагић, Мирослав Хлушичка, Борис Андрусевић. Глас Аћима: Мића Татић. Гласови за лутке: Властимир Стоиљковић, Драган Лаковић, Љубиша

⁵ Неки аутори првог *Слова*, као луткарка Ајхер и камерман Аврамовић, изјавили су да је прва серија била неупоредиво боља од другог циклуса серије.

Бачић, Лола Новаковић, Татјана Лукјанова, Добрила Матић, Добрила Чабрић, Дејан Дубајић, Мирослав Бјелић, Милан Панић, Бранка Митић, Божидар Павићевић.

Душан Радовић је, и поред изузетности осталих аутора серије, био најзаслужнији за њену уметничку вредност и омиљеност код деце. О настанку серије је писао: „Телевизијска серија *На слово, на слово* ми је такође изнуђена. Био сам уредник лошег програма за децу Телевизије Београд и покушао сам некако да спасем себе и програм (РАДОВИЋ 1983: 98).

На слово, на слово је прва серија која је учествовала на телевизијским фестивалима у Југославији и иностранству и освојила седам награда. Најзначајнији фестивали на којима је освојила награде су: *Prix jenneuse* у Минхену 1964. године, где је освојила Плакету за иновацију; ТВ фестивал ЈРТ на Бледу 1965. године, где је добила *Gran Prix*; ТВ фестивал у Монте Карлу.



Аћим и Мића из серије *На слово, на слово*,
Разгледница ТВБ, аутор фотографије: М. Мрђанов

Прва серија намењена деци која је добила све позитивне критике (и једна од првих о којој су телевизијски критичари писали) јесте серија *На слово, на слово*. „Све је било усредсређено на изненађење, на неочекивано, на сазнање после загонетке, на загонетку чија тајна оста-

је, за децу, као позив на наставак игре у следећој емисији“ (Божичковић 22. 10. 1963). Олга Божичковић као позитивну страну серије посебно истиче то што деца упознају разне појмове и кроз забаву непрестано нешто ново сазнају (Божичковић 17. 12. 1963). Она је уверена да је серија блиска гледаоцима свих узраста зато што је прожета поезијом, што има духа и зато што јој је свака мисао изговореног текста саздана „на слојевима дубљих подтекста, с тим да их сваки гледалац усваја онолико колико му дозвољавају његове могућности, док у извођачком смислу тежи професионалном савршенству. Иза свега се осећа присуство једног човека, његовог начина мишљења и његовог литерарног искуства – писца Душана Радовића“ (Божичковић 22. 1. 1964). Када је серија репризирана 1967. године, закључила је да „Слова нису ништа изгубила од своје лепоте“ (Божичковић 23. 2. 1967).

Пошто је први циклус серије *На слово, на слово* избрисан, његови аутори су снимили други циклус серије 1974. године, који се приказивао од 10. 1. 1975. године. Од другог циклуса сачувано је 13 епизода. „Поука и забава: једна од најуспелијих емисија југословенске телевизије била је дечија серија *На слово, на слово* рађена према текстовима Душана Радовића, у којој су на духовит и поетичан начин, као у неком колажу, повезане разноврсне и разнородне нумере“, истиче Владимир Петрић (1971: текст испод слике бр. 20). Други циклус серије је први пут репризиран 1976. године и, са дужим временским интервалима паузе, репризирао се до јануара 2009. године.

Лутка у серијама ТВБ намењеним деци од 1965. до 1967. године

Хиљаду зашито је луткарска серија која је почела са емитовањем 22. 10. 1965. године, средом и недељом. Током 1966. године је емитовано 20 епизода, а 1967. године 17 епизода. Укупно су емитоване „52 епизоде које су биле веома лепо примљене од гледалаца и критике“ (Роровић 1988: 298). Свака епизода је трајала 45 минута. Неколико епизода ове серије је сачувано али се, са данас постојећих уређаја за репродукцију слике и тона, не могу репродуковати. Ипак, из документације ТВБ сазнали смо да су главни луткарски ликови ове серије били Плинк и Плонк. Сама имена луткарских јунака смишљена су по узору на имена ликова из популарних луткарских позоришних етида (естрадних тачака) чије су особине биле супротне.⁶ Са луткарима из ове серије направљен је интервју, што говори о великој популарности ових луткарских ликова. „Плинк и Плонк... возе фићу или фијакер... У оживља-

⁶ Позориште лутака у Сремским Карловцима, основано 1947. године, имало је на репертоару представу *Забављају вас Пик и Фик* (Ђерић 1990), чија су римована имена, могуће је, била инспирација за ове ликове.

вању учествује шест особа. Гласове су им позајмили Ђуза Стоиљковић и Драган Лаковић... Плинк 'живи' у рукама Коре Ајхер и Лепојке Јовановић, док му се Плонк придружује захваљујући помоћи Момчила Животића и Бориса Андрусевића“ (Смиљански 1988: 298). Сценарио: Љубивоје Ршумовић, Милан Брујић. Редитељ: Вера Белогрлић. Глумци: Зоран Радмиловић⁷, Станислава Пешић. Креација лутака: Вукица Николин. У овој серији су последњи пут на ТВБ биле заступљене и лутке марионете, поред за наш телевизијски програм за децу стандардних, ручних лутака, мањајки и јавајки.

Нина и лутке је луткарска серија која је емитована од 7. 6. 1967. године, средом од 17 часова и 15 минута. Свака епизода је трајала 21 минут. Сценарио: Ела Пероци. Редитељ: Владимир Андрић. Креација лутака: Радослав Зечевић.

Лутка у серијама ТВБ намењеним деци од 1968. до 1980. године

Програм намењен деци је 1968. године доживео значајне промене: изгубио је статус програма и постао Дечја редакција; смењен је главни уредник Душан Радовић и Олга Влатковић је именована за уредника; у целокупном програму ТВБ био је процентуално мање заступљен него претходних година.

Првокласни хаос је серија од четири епизоде, од којих су само две сачуване. Епизоде су трајале по 29 минута. Епизода емитована 11. 7. 1968. године је „прича о једном пажу који је 'радио' на двору једног Луја и садржи: анимације, лутке и кромпирово позориште“ (ANDRIĆ, ОТАШЕВИЋ 2002: 176). У серији је приказан анимирани музички спот *Фифи*, чији је аутор Драган Лукић. Пошто се радња целе серије одвијала у екстеријеру, све је снимљено репортажним колима. Сценарио: Драган Лукић. Редитељ: Вера Белогрлић. Креација лутака: Гордана Поповић. Декор: Оља Ивањицки. „Воде лутке“: Кораљка Ајхер, Лепојка Јовановић. Музика: Војислав Костић.

Хајге да расћемо је серија од 56 епизода, чији је први циклус (од 20 епизода) почео да се емитује марта 1969. године, а трећи, последњи, 1971. године. Лутке су: Зозон и Топаловић. Гласове су им подариле познате глумице: Добрила Матић (Топаловићу) и Татјана Лукјанова (Зозону). Лутке воде Кора Ајхер и Момчило Животић. Драмске улоге

⁷ Изузетни драмски глумац Зоран Радмиловић није играо много са луткама као партнерима (само у серији Телевизије Београд *Хиљаду зашито*), али сачувани снимци његове игре одличан су пример глумчевог осећаја за лутку партнера, за успостављање контакта са њом. Зоран Радмиловић је показао танани рафинман према лутки и „дужно поштовање према њој, једнако оном уважавању које, као и сваки велики глумац, указује свим својим партнерима“ (Миловановић 2015: 89).

играју (односно, луткама су партнери) изузетни глумци: Неда Спасојевић, Јелисавета Сабљић, Ташко Начић. Епизоде су трајале 36 минута. Сценарио: Ршумовић, Милан Брујић. Редитељ: Србољуб Станковић. Серија је снимљена у Студију ИВ на Београдском сајму. На ТВ фестивалу Блед добила је награду за текст 1969. године.

Лућка ојерейта је луткарска серија која је почела да се приказује 1972. године. Имала је 11 епизода које су трајале по 17 минута. „Све се дешава у позоришту лутака ‘Чини не чини по околини’ чији је водитељ луткица Шкрња. У овој епизоди једна скромна Мрвица започиње разговор за столом, после ручка. Сви се жале на своју судбину: мали Сланик и Празно место и једна Ништица и Стара фотеља. Од свих је ипак најгласнија Столица!“ (ANDRIĆ, ОТАШЕВИЋ 2002: 169). Сценарио: Бора Ћосић. Редитељ: Србољуб Станковић. Креација лутака: Гордана Поповић. Музика: Војислав Костић. „Воде лутке“: Кораљка Ајхер, Лепојка Ивковић, Момчило Животић, Душанка Радовић. Камермани: Мирослав Аврамовић, Милан Павловић, Драган Стојановић, Фатмир Нуши.

Луди речник је луткарска и играна серија намењена деци из 1972. године у којој у свакој епизоди глуми један глумац и лутке којима гласове позајмљују исто тако познати глумци: Татјана Бељакова, Добрила Матић, Милутин Бутковић, Зоран Ратковић, Драган Петровић, Љубиша Бачић. Сценарио: Бора Ћосић. Редитељ: Србољуб Станковић. Креација лутака: Гордана Поповић. „Воде лутке“: Кораљка Ајхер, Лепојка Ивковић, Момчило Животић. Музика: Војислав Костић. Серија се емитовала од 26. 3. 1973. године и имала 13 епизода по 14 минута. Серија је репризирана 1976. године. У првој епизоди, *У друшћу*, говори се о томе „Како се од кромпира који се опире прави кромпир пире, како сутра постаје данас, а данас јуче; како насади насаде онога који их је насадио“ (ANDRIĆ, ОТАШЕВИЋ 2002: 223).

Невен је играна серија у којој се поново на београдској телевизији појављује позориште са луткама направљеним од кромпира. У свакој епизоди приказивало се Кромпирово позориште (сцене народног луткарског позоришта) у којима су посебно уживале Куварица и Служавка. Први циклус серије је емитован од 4. 1. 1974. године. Имао је 13 епизода. Други циклус серије почео је са емитовањем 3. 10. 1975. године. Сценарио: Људмила Станојевић и Тимоти Џон Бајфорд. Редитељ: Тимоти Џон Бајфорд. Креација лутака: Гордана Поповић. „Воде лутке“: Кораљка Ајхер, Лепојка Ивковић, Момчило Животић.

Доживљаји мачка Тоше била је „лутка-игра“ у шест епизода (свака је трајала 15 минута), која је почела са емитовањем 8. 9. 1975. године. Сценарио: Бранко Ћопић, Соја Јовановић. Редитељ: Соја Јовановић. Креација лутака: Гордана Поповић. Музика: Војислав Костић.

Судбина мачка Чарлија је „лутка телевизијска серија за децу и добре људе“ (поднаслов Александра Поповића) која је почела да се емитије 5. 3. 1979. године. Серија је имала 10 епизода у трајању од 15 минута. Сценарио: Александар Поповић. Редитељ: Србољуб Станковић. Ликовно решење лутака: Гордана Поповић.

Дечји орфеум је серија са луткама која је имала 13 епизода, а свака епизода 15 минута. Приказивана је 1979. године. Сценарио: Новица Митић. Редитељ: Бранко Ранитовић.

Бајке далеких земаља је луткарска серија прича из далеких земаља. Прва епизода је емитована 1. 9. 1980. године. Серија је имала 13 епизода, а свака епизода је трајала 15 минута. Сценарио: Милан Брујић. Редитељ: Србољуб Станковић. Сценографија и креација лутака: Бранко Стојаковић. Глумци луткари: Коралјка Ајхер, Лепојка Ивковић, Душанка Анђелковић, Ана Радаковић, Маријана Рајчевић. Глумци: Добрила Матић, Бранка Митић, Предраг Лаковић, Божидар Стошић.

Дај ми крила један круи је серија из 1980. године која је имала и лутке, тачније маске, од којих је посебно запамћена маска краве. Било је 13 епизода по 30 минута. Сценарио: Владимир Андрић. Редитељ: Владимир Андрић. Креација маски: Гордана Поповић.

Лутка у Програму за децу и младе ТВБ од 1981. до 1990. године

Од 1981. године уредник Програма за децу и младе је Донка Шпичек.

Колибри шоу је музички програм за децу у коме су се појављивале и лутке. Било је 9 епизода које су трајале 30 минута и емитоване су 1982. и 1983. године. Сценарио: Дејан Патаковић. Редитељ: Вера Белогрлић. Креација лутака: Гордана Поповић. „Распевани и разиграни Колибри по свој прилици вратиће после извесног затишја нешто старе славе редакцији програма за децу ТВБ“ (Оташевић 20. 4. 1982).

Шарено осам је емисија са луткарским сегментима која се емитовала 1982. и 1983. године (прва епизода је приказана 7. 11. 1982). То је било недељно преподне за децу. Сценарио: Драган Алексић, Слободан Станишић. Редитељ: Слободан Радаковић. Креација лутака: Гордана Поповић.

Сегефна ружа је играна серија у којој се појављују и лутке. Настала је по бајкама Гроздане Олујић које је драматизовала Тања Павишић. Емитована је 1985. и 1986. године. Имала је девет епизода (у трајању од 25 до 28 минута): *Тацко-орашко*, *Таџаина деца*, *Сегефна ружа*, *Дечак и принцеза*, *Звоно које је ойомињало*, *Злајкокоса*, *Маслачак*, *Човек који је итражио своје лице*, *Злајојрсца*. Сценарио: Тања Павишић. Редитељ: Вера Белогрлић. Креација лутака: Гордана Поповић, Коралјка Ајхер.

Срећан ђуџи у двадесет и први век је програм који је директно емитован до 1990. године. На основу интервјуисања чланова редакције Програма за децу и младе дошли смо до поузданог податка да је лутака било у овом програму.

Шумске ђирепедбе је назив луткарске серије басни која је емитована 1989. године. Имала је 9 епизода по 15 минута. Сценарио: Владимир Андрић. Редитељ: Владимир Алексић. Креација лутака: Гордана Поповић. Музика: Александар Кораћ. Гласови лутака: Властимир Стоиљковић, Драган Лаковић, Љубиша Бачић, Предраг Лаковић, Татјана Лукјанова, Даница Максимовић. Глумци луткари: Маријана Петровић, Горан Баланчевић, Татјана Станковић, Сава Анђелковић, Зоран Тодоровић.

Лаку ноћ, децо је најдужа серија намењена деци у продукцији ТВБ (а од 1990. године РТС). То је луткарска серија модерних басни која је почела са емитовањем 1990. године. Први циклус је имао 60 епизода по 5 минута. Други циклус, снимљен 1991. године, имао је 182 епизоде по 5 минута, укупно је било 242 епизоде. Сценарио: Владимир Андрић. Редитељ: Владимир Алексић. Креација лутака: Гордана Поповић. Музика: Александар Кораћ. Гласови лутака: Властимир Стоиљковић, Драган Лаковић, Љубиша Бачић, Предраг Лаковић, Татјана Лукјанова, Даница Максимовић, Бранимир Брстина. Глумци луткари: Маријана Петровић, Горан Баланчевић, Татјана Станковић, Сава Анђелковић, Зоран Тодоровић.

Центар за истраживање РТС-а објавио је да је 1990. године ТВБ дневно емитовала 118 минута програма намењеног деци и 76 минута цртаних филмова. Једини луткарски програм намењен деци који је те године емитован на ТВБ – *Лаку ноћ, децо*, гледало је од 1.000.000 до 1.480.000 гледалаца, од тога од 60.000 до 120.000 деце од 10 до 14 година (КОВАЧЕВИЋ 1995). Наведени податак је релевантан за наше истраживање пошто указује на изузетну популарност лутке не само код деце предшколског узраста, којој је серија била намењена, већ и код осетљиве адолесцентске популације.

Глумачки оживљена лутка у образовним програмима ТВБ намењеним деци од 1958. до 1990. године

Истраживање из 1971. године показало је да су у Србији утицају телевизије највише била изложена школска деца. „Недавно је одељење за студиј програма РТБ обавило занимљиво истраживање у коме је испитано неколико стотина деце од 10 до 14 година. Екипа педагога, психолога и социолога утврдила је да веома висок проценат школске деце прати програм телевизије. Овако ретку изложеност утицају телевизије (од 98%) постижу ретко које друге друштвене категорије“ (ANDRIĆ, OTAŠEVIĆ 2002: 270).

Лутка у серијама намењеним музичком васпитању

Прва серија Школског програма која је била прилагођена децем узрасту и у којој је стваралачку примену нашла глумачки анимирана лутка је *Цврчков албум*. В. д. главног и одговорног уредника Школског програма: Чедомир Мирковић. Уредник серије: Љубиша Богићевић. Редитељ: Мића Узелац. Креација лутака: Гордана Поповић.

Први циклус ове серије из области музичког васпитања почео је да се приказује уторком од 7. 9. 1976. године, у терминима од 10.36 и 16.05. До краја 1976. године емитовано је 16 епизода. Уз Цврчка, водитељ емисије била је млада глумица Злата Нуменагић док је глас лутки позајмио Љубиша Бачић (*ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД* 1977 јесен: 33).

Цврчков албум II је снимљен и емитован 1977. године. „У серији ‘Цврчков албум II’ задржали смо лутка Цврчка, кога анимирају Кора Ајхер и Лепојка Јовановић“ (*ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД* 1977 јесен: 32). У епизоди *Све је ситало, само деца расићу* учествовали су глумац Миодраг Андрић и певачи Тамара и Ненад Павловић, као и кошаркаши „Црвене звезде“ (Исто 36). У епизоди *Вивак* (текст Ј. Ј. Змај) учествовали су: Љиљана Драгутиновић, Михајло Викторовић и Божидар Стошић Боле (*ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД* 1983 јесен: 37).

Децо њевајте с нама је серија из области музичког васпитања која је, по узору на *Цврчков албум*, користила лутку у функцији водитеља. Емисије су се емитовале од 1978. године сваког другог уторка у терминима од 10.35 и 16.05 и трајале су 30 минута. Уредник Образовног програма: Чедомир Мирковић. Уредник Редакције Школског програма: Ибрахим Хацић. Редитељ: Вера Белогрић. Креација лутке: Гордана Поповић.

Серија *Коларићу-Панићу*

У јесен 1979. године, на захтев гледалаца, Редакција Школског програма, поред *Коцкице* уводи још једну серију, под називом *Коларићу-Панићу*, пишу уредници серије (*ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД* 1983 јесен: 37). „Малишанима помажу водитељи Гордана Павлов и Предраг Панић, уз музику, лутке и остала средства која омогућавају да се лакше и убедљивије пренесе неки садржај или порука“ (*ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД* 1983 пролеће: 97). Од јесени 1979. године емисије су се емитовале сваког четвртка од 11.15 и 15.45. Уредник Образовног програма: Чедомир Мирковић. Уредник Редакције Школског програма: Ибрахим Хацић. Редитељ: Љубиша Ђокић. Сценарио: Љубиша Ђокић. Креација лутке: Гордана Поповић. О серији су објављене четири телевизијске критике, али се у њима није писало о луткама („Коларићу-Панићу“ 14. 3. 1980; 6. 6. 1980; 2. 5. 1980; 9. 11. 1979).

„*Коларић* покрива морално-васпитне проблеме“, истичу аутори серије (*ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД* 1983 пролеће: 97). Емисије су биле прецизно адресиране, односно намењене само деци старијег предшколског узраста (Исто). „Редакција Школског програма са посебном пажњом и одговорношћу изграђује профил и карактер овог програма. Управо зато велики број сарадника и стручњака из разних области директно или индиректно сарађује на стварању ових емисија” (Исто).

Лутка у појединим емисијама Образовног програма

У оквиру серије *Коцка, коцка, коцкица* лутка је примењена само у једној емисији – *Позоришће*, емитованој 3. 3. 1982. године. Емисија *Позоришће* је посвећена луткарском позоришту, тако да је примена лутке у њој не само оправдана већ и стваралачки нужна. „Бранко са својим другарима из вртића Скадарлија покушава да открије читав свет позорнице: ко су те мале чаробне луткице. Тако ће открити, уз помоћ секретарице Цаце, дежурне лутке у Малом позоришту, да се мноштво људи разних занимања нашло на том месту“ (*ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД* 1983 пролеће: 107). Уредник Образовног програма: Чедомир Мирковић. Уредник Редакције Школског програма: Ибрахим Хацић. Редитељ: Љубиша Ђокић. Сценарио: Љубиша Ђокић. Креација лутке: Гордана Поповић.

У серији *Књиџа да се чииа*, у епизоди *Вини Пу*, емитованој 24. 2. 1986. године, садржај књиге је илустрован лутком, која је представљала Винија Пуа. Уредник Образовног програма: Чедомир Мирковић. Уредник серије: Весна Гајовић.

ИЗВОРИ

Програмски архив Радио-телевизије Србије, Документација РТС-а, Прес-служба, Библиотека, редакције Програма за децу и младе и Школског програма, лични архиви аутора програма.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Божичковић, Олга. „На слово, на слово.“ *Полиџика* 22. 10. 1963.
Божичковић, Олга. „На слово, на слово.“ *Полиџика* 17. 12. 1963.
Божичковић, Олга. „Шта је за децу, шта за омладину, а шта за одрасле.“ *Полиџика* 22. 1. 1964.
Божичковић, Олга. „‘Слова’ нису ништа изгубила од своје лепоте.“ *Полиџика* 23. 2. 1967.
„Деца хоће Плинковицу и Плонковицу.“ *Полиџика експрес* 9. јун 1966.
Ђерић, Зоран. „Позориште лутака у Сремским Карловцима.“ *Крвови* 22/23 (1990).
Инђић, Драган (ур.). *Екслибрис РТС*. Београд: РТС, 2008.
„Коларићу-Панићу.“ *Радио ТВ ревија* 9. 11. 1979.
„Коларићу-Панићу.“ *ТВ новосићи* 14. 3. 1980.

- „КОЛАРИЋУ-ПАНИЋУ.“ *Радио ТВ ревија* 2.5. 1980.
- „КОЛАРИЋУ-ПАНИЋУ.“ *ТВ новосћи* 6. 6. 1980.
- МИЛОВАНОВИЋ, Ана. *Српска бајка у драми за децу*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2002.
- МИЛОВАНОВИЋ, Ана. „Одређење позоришне лутке.“ *Театрон* 170–171 (2015): 83–89.
- МИЛОВАНОВИЋ, Ана. *Лујкарски њексјови за њозориције у вртићу и школи (са ЛУТКЕФ-а)*. Београд: Удружење грађана „ЛУТКЕФ“, 2016.
- МИЛОВАНОВИЋ, Ана. „Однос глумачки анимиране лутке и глумца у драмском стваралаштву за децу.“ *Театрон* 190–193 (2020): 79–87.
- ОТАШЕВИЋ, Бранка. „Распевани и разиграни ‘Колибри’.“ *Полиџика* 20. 4. 1982.
- ПЕТРИЋ, Владимир. *Осма сила*. Београд: РТБ, 1971.
- РАДОВИЋ, Душан. *Четвртик*. Београд: БИГЗ – Народна књига, 1983.
- РАДОВИЋ, Душан. „На слово, на слово.“ *РТВ теорија и пракса* 35 (1984): 79–87.
- СМИЉАНСКИ, М. „Плинк и Плонк – осам руку и два гласа.“ *ТВ новосћи* 25–31. март 1967.
- ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД*. Београд: ТВБ, 1976 јесен.
- ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД*. Београд: ТВБ, 1980 јесен.
- ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД*. Београд: ТВБ, 1981 јесен.
- ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД*. Београд: ТВБ, 1981 пролеће.
- ШКОЛСКИ ПРОГРАМ ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД*. Београд: ТВБ, 1982 пролеће.
- ANDRIĆ, Bojana, Mira Otašević. *Nisam gledao*. Beograd: RTS, 2002.
- KOVAČEVIĆ, Miloš. „Deca kao auditorijum radija i televizije.“ *RTV teorija i praksa* 71–72 (1995).
- POPOVIĆ, Radovan. „Životopis.“ U: *Šuma koja hoda ili Knjiga o Ršumu*. Čakovec: Zrinjski, 1988.

Ana K. Milovanović

The Actor-Animated Puppet in Television Belgrade's Children's Programmes (1958–1990)

Summary

This paper presents an empirical study on the presence of actor-animated puppets in Television Belgrade's (TVB) children's programmes until 1990. The research encompassed a comprehensive sample, given that TVB produced children's programmes since its establishment in 1958. Through investigations in the Programme Archive, Documentation, Press Office, Library, and the editorial offices of Radio Television of Serbia's Children and Youth Programme and School Programme, the author determined that TVB's puppet programmes for children and related data were not fully preserved. By contacting programme creators and utilizing their personal archives, the author was able to access available data and record all TVB-produced children's programmes until 1990 that featured puppets, along with their creators. The research findings are presented in two sections: "The Actor-Animated Puppet in TVB's Artistic Programmes for Children Until 1990" and "The Actor-Animated Puppet in TVB's Educational Programmes for Children Until 1990."

Keywords: puppet brought to life by actors, television program for children, Television Belgrade, TVB School Program, TVB Children and Youth Program, Radio and Television of Serbia.

МИЛОШ М. МАРИНКОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

О АКТИВНОСТИМА И ЗАОСТАВШТИНИ АКАДЕМСКОГ КАМЕРНОГ ОРКЕСТРА / БЕОГРАДСКОГ ГУДАЧКОГ ОРКЕСТРА „ДУШАН СКОВРАН“^{***}

САЖЕТАК: Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“ (основан као Академски камерни оркестар при Музичкој академији у Београду 1965. године) један је од најистакнутијих српских и југословенских камерних ансамбала који пуних шест деценија предано ради на промоцији уметничке музике, посебно стваралаштва домаћих композитора, како у земљи тако и ван њених граница. Као својеврсни допринос шездесетогодишњем јубилеју ‘сковрановаца’ (1965–2025), овај рад сумарно представља историјат и рецепцију Оркестра, неке од најважнијих активности у његовом раду, али и проблеме с којима се ова извођачка институција суочава(ла), при чему је посебна пажња посвећена богатој нотној грађи из заоставштине Академског камерног оркестра / Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“, која је права ризница наше камерне музичке баштине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Академски камерни оркестар, Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“, камерна музика, српска и југословенска музика, заоставштина, нотна грађа.

Увод

Када је Душан Сковран (1923–1975), диригент,¹ музички теоретичар, писац и универзитетски професор, 60-их година XX века основао

* marinkovic92milos@gmail.com

** Истраживање је рађено у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ (РС-200176) коју институционално финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије. Овим путем изражавам велику захвалност мр Гордани Матијевић Недељковић, виолинисткињи, редовној професорки Факултета музичке уметности у Београду и дугогодишњем концертмајстору БГО „Душан Сковран“, која ми је пружила драгоцене информације из вишедеценијске историје овог оркестра.

¹ Душан Сковран је студије дириговања започео у време Другог светског рата (1941) на Музичкој академији у Београду, у класи Михаила Вукдраговића. Касније одлази на Кон-

Академски камерни оркестар при Музичкој академији у Београду, у престоници је већ деловало неколико значајних камерних музичких састава. Неки од њих били су Београдски дувачки квинтет, Камерни ансамбл Радио Београда, Београдски трио, вокални састав Београдски мадригалисти, те вокално-инструментални састав Београдски камерни музичари. Од камерних ансамбала у осталим републичким центрима тадашње ФНР/СФР Југославије, у послератним деценијама посебно су се истицали Загребачки солисти, предвођени реномираним виолончелистом Антонијем Јанигром, затим Загребачки квинтет, активан још од 1919. године, али и љубљански Ансамбл „Славко Остерц“ (од 1960-их), фокусиран на извођење савремене музике југословенских и иностраних аутора. У другој половини 1960-их година у Скопљу је формиран камерни ансамбл „Света Софија“, који је, такође, имао важну улогу у промовисању савремених дела тадашњих југословенских музичких стваралаца.

Одлука Душана Сковрана да 1965. године окупи студенте Одсека за гудачке инструменте београдске Музичке академије у камерни оркестар, с идејом да изводе првенствено музику барокних мајстора, испоставила се двоструко корисном. С једне стране, овај оркестар је студентима представљао својеврсни полигон за усавршавање техника камерног музицирања, а с друге, већ од самога почетка значајно је допринео обогаћивању концертних сезона у Београду и другим градовима у земљи, потом и у иностранству. Иако (је) Академски камерни оркестар (касније Београдски гудачки оркестар /БГО/ „Душан Сковран“)² заузима(о) једно од водећих места међу камерним ансамблима у српској музици, његов рад до сада није био предмет темељнијих музиколошких истраживања. Изузев текста музиколошкиње Милене Пешић, публикованог у часопису *Нови звук* поводом тридесетогодишњице Ансамбла (1995), краћих осврта на рад Ансамбла у публикацијама поводом четрдесет и осамдесет година Факултета музичке уметности у Београду и у студијама о извођачкој делатности ФМУ (Перичић 1977; MARINKOVIĆ 2017; ПЕРКОВИЋ и др. 2018), као и одређених лексикографско-енциклопедијских одредница (САБО 2021), већинску ‘литературу’ о БГО „Душан Сковран“ чине, заправо, музичке критике објављиване у различитим

зерваторијум у Санкт Петербургу (тадашњем Лењинграду), где студира с Борисом Хајкином (Барыс Хайкин), а 1949. године дипломирао је на Музичкој академији у Загребу, у класи Фридриха Цауна (Friedrich Zaun). Уз руковођење Академским камерним оркестром, дириговао је Симфонијским и Камерним оркестром Радио Београда, ансамблом „Нова музика“, а био је и гостујући диригент Београдске филхармоније (Радуловић-Вулић 1994: 9).

² Академски камерни оркестар је првих десетак година, пре преименовања у БГО „Душан Сковран“, наступао и под називима Камерни оркестар Музичке академије и Академски камерни оркестар *Jeunesses musicales* (MARINKOVIĆ 2017).

врстама штампаних гласила. Као својеврсни допринос обележавању шест деценија од оснивања Ансамбла (1965–2025), овај текст приказаће најзначајније активности и постигнућа БГО „Душан Сковран“, његов важан допринос развоју културног живота Србије у протеклих шездесет година, при чему ће посебна пажња бити посвећена нотној грађи из заоставштине БГО „Душан Сковран“, која је права ризница српске, и не само српске, камерне музичке баштине.

*Шездесет година Академској камерној оркестра /
Београдској гудачкој оркестри „Душан Сковран“*

Почеци Академског камерног оркестра били су ентузијастични, како због младалачког, студентског духа његових чланова, тако и због пасионираности самог Душана Сковрана, о чему је музичка критика врло афирмативно извештавала. „Резултати ентузијазма младих музичара и покретачког, контролисаног ентузијазма диригента Душана Сковрана, израсли су у скуп квалитета који су ретки код тако младог ансамбла“ (1967: 8), оценила је критичарка Марија Корен на једном од њихових првих концерата (одржаном 1967. у Коларчевој задужбини),³ док је три године касније овај оркестар побројао похвалне критике и на Београдским музичким свечаностима (БЕМУС), чија је хроника, између осталог, забележила: „Иако основан тек пре шест година, овај ансамбл је поред 250 концерата у Београду и 60 градова наше земље добио и низ признања на гостовањима у Мађарској, Немачкој и Белгији“ (Николајевић 1970: 11).

Првобитна репертоарска политика Академског камерног оркестра била је, како смо навели, фокусирана на барокна дела музичке литературе (стваралаштво Баха /Johann Sebastian Bach/, Хендла /Georg Friedrich Händel/, Вивалдија /Antonio Vivaldi/, Телемана /Georg Philipp Telemann/ и других), које је, када је то било потребно, неретко сâм Сковран транскрибовао за гудачки састав. Међутим, врло брзо је Оркестар у свој програм почео да укључује и савремена остварења, пре свега домаћих аутора. Та је пракса од посебне важности била приликом иностраних гостовања, током којих је тамошња публика била у прилици да се (често и први пут) сусретне са савременим стваралаштвом српских и југословенских композитора. С тим у вези, вредан је податак да је Академски камерни оркестар већ до почетка 1970-их остварио неколицину гостовања у европским земљама, од којих се издвајају концерти у Немачкој (1968), турнеја у Пољској (1969), Белгији (1970), Француској (1971), у Италији и Швајцарској (Пешић 1995: 154).

³ Иначе, музиколошкиња Милена Пешић наводи да је први концерт Академског камерног оркестра одржан у Алексинцу, у сарадњи с Музичком омладином (1995: 153).

МУЗИКА

Афирмација младих

Концерт Камерног оркестра Музичке академије у Београду. Диригент Душан Сковран, солисти Владимир Крпан, клавир, Дејан Мијајев, виолина, Божиљарка Николић, виолина и Зорица Јовановић, сопран. Београд, Коларчев народни универзитет.

Концерт Камерног оркестра Музичке академије у Београду донео је пријатно изненађење. Показао је колико се много, за кратко време може да уради интензивним радом, талентом и под сигурним педагошким вођством. Приказао је у најлепшем светлу квалитет рада у Музичкој академији, јер музицирање ових младих људи имало је и у техничком и у музичком погледу висок професионални ниво.

Резултати ентузијазма младих музичара и покретачког, контролисаног ентузијазма диригента Душана Сковрана, израсли су у скуп квалитета који су ретки код тако младог ансамбла. Афирмација Душана Сковрана према музици барока и његово свестрано познавање нијанси овог раздобља музичке историје било је гаранција за аутентичан, стилски непрекоран оквир на коме је Сковран инсистирао педантичношћу фанатика. Адекватно тумачење музике 17. и почетка 18. века која живи у пуном сјају једино у уравнотеженом складу свих елемената, а строгој раскоши

својих бујних линија, моторике и сталожене емоције — тражило је од младих људи изузетну дисциплину. Интенцијама диригента ансамбл је одговарао спонтано, технички суверено и младалачки полетно. Дал' Абаков Концерт за гудачки оркестар и Вивалдијев Концерт за гудачки оркестар пуни у звуку, са јасно диференцираним звучним плочама и племенитим тоном уоквирили су солистичке наступе. Б. Николић и Д. Мијајев у Вивалдијевом Концерту у а-молу за две виолине и гудачки оркестар били су прецизни, сигурни и распевани, а Зорица Јовановић је у арији из Хендлове опере „Риналдо“ уз лепоту гласовног материјала испојила елементе почетничког остајања на површини музичке садржине. Владимир Крпан је поновно потврдио своје изванредне способности музичара-стилисте и техничара, овога пута у камерном филигранском ткању Дитерсдорфовог Концерта у А-дуру за клавир и гудачки оркестар, који је у сарадњи са Сковраном и ансамблом гудача добио у извођењу ону позитивну димензију која иначе самој музици недостаје: осмишљен је кроз младалачку свежину музицирања, лаког, прецизног, једноставног и природног.

Марија КОРЕН

Сл. 1. Новинска критика о почецима Академског камерног оркестра (дневни лист *Борба*, 11. март 1967)

Након смрти Душана Сковрана 1975. године,⁴ с којим је у само првој деценији рада Ансамбл приредио преко 750 концерата у земљи и у иностранству (Димитријевић 1975: 2), наступа нови период у животу Академског камерног оркестра. Годину дана касније је, при Факултету му-

⁴ У некрологу објављеном у листу *Борба*, Павле Анагности је, између осталог, записао: „Његово [Сковраново – прим. М. М.] предано служење музици [...] највише је дошло до изражаја у раду са Оркестром студената београдског Факултета музичке уметности чији је био оснивач“ (1975: 9).

зичке уметности у Београду, основан Фонд Душана Сковрана за помоћ младим музичким талентима, у оквиру Музичке омладине донета је одлука о установљењу Награде „Душан Сковран“ (Р. Ј. 1976: 7), а одлучено је и да Академски камерни оркестар понесе име свога оснивача и постане Београдски камерни оркестар „Душан Сковран“ (БГО „Душан Сковран“).

Иако је Оркестар након Сковранове смрти кратко време функционисао без диригента, ову улогу убрзо преузима истакнути виолиниста Александар Павловић, професор београдског Факултета музичке уметности и активан културни радник, с којим БГО „Душан Сковран“ још снажније усмерава своје активности ка промоцији савремене (српске и југословенске) музике. Како се Павловић, као дугогодишњи уметнички директор БЕМУС-а, залагао за музичке класике XX века као основне програмске оријентације овог фестивала (КОТЕВСКА 1981а: 31), није изненађујуће то да је и репертоар БГО „Душан Сковран“ под његовим вођством дуго неговао дела Шостаковича (Дмитрий Шостакович), Британа (Benjamin Britten), Лутославског (Witold Lutosławski), Хиндемита (Paul Hindemith), наравно не запостављајући југословенске ствараоце као ни европске композиторе минулих епоха. С Павловићем на месту уметничког руководиоца и диригента, БГО „Душан Сковран“ имао је врло запажену турнеју у Великој Британији, на Међународном фестивалу омладинских оркестара 1977. године, а о пријему београдских музичара сведоче неки од извода из критика објављених у британској штампи: „Реч је о изврсном младом гудачком оркестру који својим свирањем плени свакога“, „Трајно савршенство Југословена“, „Бриљантност оркестарског музицирања“, „Величанствен наступ југословенског ансамбла“, „Још никада нисмо имали бољи пример предности које се крију у могућностима уметничког рада када га води један такав уметник, све комплимент до комплимента“ (Павловић 1977: 14). Да је с временом БГО „Душан Сковран“ уистину постао састав који уз класична дела европске литературе једнако добро изводи и савремену музику, сведочи текст критичарке Иване Тришић, која је један од њихових концерата из 1980. године окарактерисала као „химну зрелости најмлађег, а најквалитетнијег међу београдским камерним оркестрима“ (1980: 32). На том је концерту БГО „Душан Сковран“ извео дела савремених југословенских аутора (*Perpetuum mobile* /1971/ Станка Хорвата, *Basso e contra* /1977/ Слободана Атанацковића, *Арион* /1979/ Властимира Трајковића), укључујући и *Прелудијум и фуџу* (1972) Витолда Лутославског.

Године 1980. БГО „Душан Сковран“ добија професионални статус, чиме престаје његова институционална везаност за Факултет музичке уметности. Скупштина града Београда обезбеђује Оркестру редовну финансијску подршку, у то време остваривану преко Самоуправних

интересних заједница (СИЗ), чиме је коначно спречено „расипање музичара по другим оркестрима и омогућен наставак већ однегованог специфичног стила камерног свирања, који је немогуће [било – прим. М. М.] достићи у *ad hoc* створеним саставима“ (Пешић 1995: 158). Тако је јуна 1981. године Ансамбл успешно окончао своју прву професионалну концертну сезону, а годину дана касније био је награђен од СИЗ-а културе Београда, добивши средства намењена стимулацији изузетних остварења у култури и уметности. Успех, запаженост и утицај професионалног БГО „Душан Сковран“ у поменутој концертној сезони (1980/1981) најбоље су илустровале речи критичарке Ане Котевске, која је у чланку под насловом „Групни портрет београдских гудача“ забележила: „[З]аснован на две удаљене тачке: барок и класика 20. века, уз све присутнију трећу: домаће савремено стваралаштво, репертоар овог ансамбла није само – како се то обично каже – ‘освежио’ протеклу сезону, већ је својом доследношћу утицао на промену њене основне боје; померио је романтичарски обојен репертоар ка једном другачијем, савременијем сензибилитету, од готових, преузетих концертних формула упутио се непознатим и мање познатим које изискују један другачији начин слушања и мишљења музике“ (1981б: 31). Уз стицање професионалног статуса на самом почетку 1980-их година, крајем те деценије десио се још један важан догађај за рад Ансамбла – између БГО „Душан Сковран“ и ЈП „Сава Центар“ (1989) потписан је споразум, чиме је било решено питање радног простора ‘сковрановаца’, који су заузврат наступали на важним догађајима у организацији овог конгресног, пословног и културног центра.

Након низа концерата пред домаћом и иностраном публиком (у Италији, Француској, Пољској, Великој Британији, Белгији, Холандији, Данској, Турској, Бугарској, Чехословачкој, Грчкој, Кини, Шпанији...), реализованих од 1970-их до краја 1980-их година, укључујући ту и врло запажену америчку турнеју из 1990. године током које су ‘сковрановци’ одржали педесет и пет концерата, на којима је композиција *Cartoon* (1984) Зорана Ерића доживела рекордан број извођења (Пешић 1995: 157), друштвенополитички потреси 1990-их година у Југославији одразили су се и на делатност овог ансамбла, као уосталом и на целокупан културни живот у земљи. У појединим текстовима из тога периода може се прочитати да су међународне санкције тадашњој СР Југославији онемогућиле одржавање неких претходно заказаних турнеја БГО „Душан Сковран“ (мада су неке и реализоване /Русија, Мађарска, Грчка, Бугарска, Македонија, Кина, Велика Британија/), као и то да се састав Оркестра често мењао, будући да су бројни извођачи напуштали земљу. Важно је истаћи и да су чланови Оркестра приређивањем одређених концерата 1999. године настојали да скрену пажњу јавности

и иностраних колега на стравичну ситуацију у СР Југославији, изазвану НАТО бомбардовањем. Но, упркос преовлађујуће ‘мрачним’ догађањима током последње деценије XX века, било је тада и неких ‘светлих’ тренутака. На пример, на 25. БЕМУС-у 1993. године овај оркестар је с великом успехом извео *Музику* за клавир и гудаче (1993) Александра Обрадовића, а наредне је године на Међународној трибини композитора (1994) БГО „Душан Сковран“ са солисткињом Ритом Кинком награђен за најбољу интерпретацију (радило се о извођењу композиције *Musica concertante* /1993/ Срђана Хофмана). Иначе, концертом БГО „Душан Сковран“ с делима савремених српских композитора (*Зелени виџез* – циклус песама за сопран и гудаче /1990/ Александра Обрадовића, *И ниошкуду йомошћии* /1989/ Иване Стефановић, *Хелијум у малој кућији* /1991/ Зорана Ерић, *Концерти бр. 3* за клавир и гудаче /1991/ Ивана Јевтића и *Механички Орфеј* /1991/ Вука Куленовића) у новосадској Синагоги била је отворена прва Међународна трибина композитора, основана под окриљем Удружења композитора Србије, а одржана у Новом Саду и Сремским Карловцима маја 1992. године. Важан догађај десио се и 1999, када је између БГО „Душан Сковран“ и тадашње компаније НИС Југопетрол потписан уговор о генералном спонзорству. Наредне године чланови Оркестра су (у просторијама ЈП „Сава Центар“) отпочели с одржавањем музичког курса за младе, основце и средњошколце, у оквиру ког су изводили кратке композиције уз конференсу о епохи, композитору или делу (Брковић 2000: 7), чиме су на својеврстан начин наставили активности Музичке омладине,⁵ с којом је, захваљујући бројним иницијативама Душана Сковрана, овај оркестар дуго година блиско сарађивао. За простор ЈП „Сава Центар“ везује се и каснији циклус мултимедијалних концерата „Сковранијаде“, реализованих као догађаји на којима су, у неформалној атмосфери, композитори, извођачи и публика могли непосредно да комуницирају, при чему је велика пажња придавана прожимању различитих врста уметности, као и афирмацији младих уметника (подаци из документације које ми је љубазно уступила мр Г. Матијевић Недељковић).

Прослава тридесетогодишњице (1965–1995) низом концерата била је још један важан тренутак у историји БГО „Душан Сковран“, који је испраћен у хроници тога доба,⁶ а изразито афирмативно критика се

⁵ Више о догађајима овог типа који су се организовали у оквиру Музичке омладине у периоду социјализма вид. у: Vesić 2023. На овом месту истакнимо и речи самога Душана Сковрана, који је на питање о мотивима оснивања овог оркестра одговорио да је „настао као могућност рада и афирмације младих музичара, као активност на откривању музике младима и, најзад, као једна мала школа честитог рада и етичког васпитања младих“ (Павловић 1971: 5).

⁶ „Београдски гудачки оркестар ‘Душан Сковран’ ове године слави јубилеј – тридесет година од оснивања. А уметнички директор и диригент оркестра Александар Павловић

изразила и пет година касније (поводом тридесетпетогодишњице), забележивши следеће: „Заслужни за популаризацију камерне музике у последњих 35 година Београдски гудачки оркестар ‘Душан Сковран’ данас с правом носи епитет најпознатијег југословенског гудачког ансамбла. Могу се похвалити са највише остварених међународних наступа и турнеја на којима су увек поздрављани овацијама и позитивним критикама“ (Брковић 2000: 7). И у XXI веку јубиларне су годишњице биле повод да се о ‘сковрановцима’ говори с изразитим пијететом, па је тако, приликом обележавања четрдесет година рада, БГО „Душан Сковран“ оцењен као наш најпознатији камерни ансамбл с највише међународних наступа и турнеја.⁷

Нови модели функционисања културне делатности с почетком новог миленијума унели су промене и у раду Оркестра, који је од тада потребна финансијска средства остваривао путем конкурса за уметничке пројекте Министарства културе и београдског Секретаријата за културу. Године 2003, на место уметничког руководиоца Оркестра долази виолиниста и диригент Обрад Недељковић (уједно и последњи на тој позицији), док Александар Павловић постаје почасни стални диригент. Наредне године је под Недељковићевом диригентском палицом БГО „Душан Сковран“ отворио концертну сезону у Галерији Српске академије наука и уметности. Велике заслуге Обрада Недељковића огледају се, између осталог, у покретању пројекта „Дијалог“, серије концерата двојице композитора – домаћег и иностраног – уз пратећи програм у виду мастер класова и разговора с музичким ствараоцима.⁸ Обојица диригената, Павловић и Обрадовић, оставила су неизбрисив траг у деловању БГО „Душан Сковран“, о чему најбоље сведоче позитивне оцене музичке критике, која је, извештавајући о њиховим кон-

обележава и две деценије како је, после смрти професора Душана Сковрана, наследио његово место за пултом. Оркестар је обишао готово све континенте, и приредио више од 300 концерата, у чијем је репертоару посебна пажња посвећена савременим композиторима и домаћим композицијама (60 премијерно изведено) и представља непроцењиву културну вредност“ (Б[АБИЋ] 1995: 14).

⁷ Дневна штампа је тих година, између осталог, забележила: „Orkestar ‘Dušan Skovran’, који postoji već 40 godina i domaći je ansambl sa najviše ostvarenih međunarodnih nastupa i turneja, svirao je na oko 2.000 koncerata u zemlji i na mnogim koncertnim podijumima Evrope, Azije i Amerike, u više od 400 gradova“ (ANONIM 2006: 7).

⁸ Ови догађаји подразумевали су ангажовање иностраних диригената и солиста приликом извођења дела домаћих аутора, односно домаћих диригената и солиста за извођење дела гостујућег композитора. Неки од концерата одржани у оквиру пројекта „Дијалог“ су: Зоран Ерић – Пол Патерсон (Paul Patterson, Велика Британија) из 2004; Иван Јевтић – Никола Бакри (Nicolas Bacri, Француска) из 2005; Исидора Жебељан – Арво Перт (Arvo Pärt, Естонија) из 2006; Ивана Стефановић – Иво Јосиповић (Хрватска) из 2007; Душан Радић – Курт Шверцик (Kurt Schwertsik, Аустрија) из 2008; Рајко Максимовић – Јордан Дафов (Йордан Дафов, Бугарска) из 2009. године (подаци из документације које ми је љубазно уступила мр Г. Матијевић Недељковић).

цертним активностима, изнова истицала да је реч о нашем најпознатијем камерном оркестру који је остварио велики број српских и светских премијера (Крајаčić 2008: 6; Крајачић 2013: 20). Подједнако заслужни за овакав суд критике јесу и концертмајстори овог ансамбла, међу којима су се истакли Божидарка Николић, Сретен Крстић, Ненад Далоре, Срђан Грујић, Бранислав Сисел, Биљана Китановић, Гордана Матијевић Недељковић (уједно и најдуже на позицији концертмајстора, од 1987. до 2024), те Мина Менделсон, која је ову улогу преузела децембра 2024. године.⁹ Педесету годишњицу рада 2015. године БГО „Душан Сковран“ прославио је великим концертом у оквиру 47. БЕМУС-а, а значајно признање поводом тог јубилеја Оркестар је добио од продукције РТС-а, у оквиру које је реализована документарна емисија посвећена ‘сковрановцима’ под насловом *Ситруне традиције*.

БГО „Душан Сковран“ током своје историје суделовао је на бројним музичким фестивалима и манифестацијама, а овом приликом навешћемо само неке од њих: БЕМУС, Мокрањчеви дани у Неготину, Музички бијенале у Загребу (МБЗ), Југословенска музичка трибина / Трибина музичког стваралаштва Југославије у Опатији, Фестивал југословенских радио-остварења, Дубровачке љетне игре, Охридско лето, Октобарске музичке свечаности у Крагујевцу, Дани музике у Будви, Калемегдански сутони, Међународни филмски фестивал (ФЕСТ), Београдски летњи фестивал (БЕЛЕФ), Међународна трибина композитора у Сремским Карловцима – Новом Саду, касније у Београду, Фестивал младих Србије. Поред фестивала у Србији и Југославији, Оркестар је учествовао и на неколицини међународних манифестација, од којих посебно издвајамо учешће на Прашком пролећу, једном од најпознатијих фестивала уметничке музике у Европи који се одржава од 1946. године. Осим тога, БГО „Душан Сковран“ деценијама уназад својим је концертирањем увеличавао бројне културне догађаје и јубиларне свечаности, као што су, на пример: 10 година од смрти Ива Андрића (1985), 155. годишњица Прве београдске гимназије (1995), 40 година Факултета музичке уметности (1977), 40 година рада Универзитета уметности (1997), 90 година од оснивања Музичке школе „Станковић“ (2001), свечана академија поводом 70 година недељника *НИН* (2005),

⁹ Такође, не треба заборавити ни солисте светског гласа с којима су ‘сковрановци’ сарађивали. Неки од њих су: Најџел Кенеди (Nigel Kennedy), Шломо Минц (Shlomo Mintz), Дмитриј Ситковецки (Дмитрий Ситковецкий), Аркадиј Винокуров (Аркадий Винокуров), Алексис Галперин (Alexis Galpérine), Жан Пјер Рампал (Jean-Pierre Rampal), Кристијан Ларде (Christian Lardé), Ирена Графенауер, Елеонора Памејер (Eleonore Pameijer), Николај Петров (Николай Петров), Џереми Мењухин (Jeremy Menuhin), Кендал Тејлор (Kendall Taylor), Костас Коциолис (Κώστας Κοτσιώλης), али и диригенти Џејмс Џад (James Judd), Владислав Чернушенко, Давид Порселајн (David Porcelijn), Конрад ван Алфен (Conrad van Alphen), Клаудио Вандели (Claudio Vandelli), Кенет Џин (Kenneth Jean).

Међународна културна акција „Дунавска одисеја“ (2007), годишњице Народног музеја, новогодишњи концерти у Дечјем културном центру, бројне активности у организацији Музичке омладине.

Године 2017. БГО „Душан Сковран“ остаје без простора за рад, а убрзо и без финансијске подршке до тада добијане на конкурсима које су спроводиле надлежне републичке и градске институције. Иако је Оркестар последњи званични концерт одржао 2019. године (реч је о ауторском концерту композитора Владимира Тошића), он формално и даље постоји, али без неопходних ресурса. Након што је пандемија ковида 19 из 2020. године додатно утицала на обустављање активности ‘сковрановаца’, ови музичари недавно су се вратили на сцену, обележивши свој повратак концертима симболичног назива *Reunion*, односно *(Re)union* – у Коларчевој задужбини, децембра 2024, а потом и у сали Хришћанске адвентистичке цркве, марта 2025. године. Очекујући да ће поновно окупљање ових музичара уистину означити „почетак новог живота институције која је обележила музички живот нашег града и земље“ (Исаковић 2024), дужни смо и да доносиоцима политичких одлука укажемо на неопходност промптог предузимања корака којима би се спречио дисконтинуитет у раду, а осигурао опстанак и будући развој БГО „Душан Сковран“.



Сл. 2. Плакат за концерт *(Re)union* БГО „Душан Сковран“ (концерт је подржао Сокој)
(<<https://www.facebook.com/people/Belgrade-Strings-BGO-Dusan-Skovran/100063442340607/>>)

*Из заоставштинине Академског камерног оркестра /
БГО „Душан Сковран“: ризница домаће камерне музике*

Заоставштина Академског камерног оркестра / БГО „Душан Сковран“ изузетно је вредан документ који сведочи о многострукој делатности овог оркестра током последњих шест деценија. Један део заоставштине чини разноврсна документација о раду Оркестра, заједно с програмима концерата и музичким критикама, а други нотна грађа – остварења домаћих и иностраних композитора која су (била) део (редовног) репертоара овог ансамбла. Од укупног броја кутија с нотном грађом, у двадесет кутија (од којих су, нажалост, две страдале у поплави) распоређена је такозвана општа музичка литература – партитуре европских композитора барока, класицизма и романтизма, те савремене музике XX века – док је остатак (осам кутија) посвећен домаћим ауторима – композиторима из Србије, укључујући и оне из земаља бивше Југославије.

Како је још 1989. године БГО „Душан Сковран“ потписао споразум с ЈП „Сава Центар“ о ‘трајном међусобном пружању услуга’, заоставштина Оркестра годинама је била чувана у просторијама овог центра. Мада је та сарадња обустављена 2016. године, заоставштина је на истом месту чувана до јуна 2020. (нотна грађа), односно 2021. године (архивска документација), одакле је, због реновирања зграде и немогућности даљег коришћења објекта, измештена у приватни простор (из разговора с мр Г. Матијевић Недељковић). Око њеног ‘спасавања’ и потоњег збрињавања ангажовала се виолинисткиња и дугогодишња чланица овог оркестра мр Гордана Матијевић Недељковић, редовна професорка Факултета музичке уметности у Београду. На њену иницијативу, Архив Српске академије наука и уметности прихватио је на чување део грађе који чине документација, програми и критике, мада је подједнако било важно обезбедити место и за нотну грађу, при чему је ‘домаћи репертоар’ у том процесу сматран приоритетним. У вези с тим, Г. Матијевић Недељковић отпочела је 2020. године преговоре с члановима Одбора за заштиту српске музичке баштине Одељења уметности САНУ (најпре с композиторком и академиком Исидором Жебељан, потом с етномузиколошкињом и академиком др Јеленом Јовановић, научном саветницом Музиколошког института САНУ),¹⁰ с идејом да нотни део заоставштине

¹⁰ Сакупљање, пре свега, нотне грађе из домена српске уметничке музике и даље ширење „централне базе података са именима композитора, њиховим делима и историјским подацима“ (ЖЕБЕЉАН 2018), основна је делатност Одбора за заштиту српске музичке баштине Одељења уметности Српске академије наука и уметности. Иницијативе за установљивање оваквог радног тела постојале су, како наводе ауторке Бојана Радовановић и Марија Голубовић, још од 1980-их година (2022: 94). Ипак, први конкретни кораци ка успостављању

БГО „Душан Сковран“ посвећен српском и југословенском музичком стваралаштву буде, такође, похрањен под окриљем САНУ. У складу с протоколом Одбора за заштиту српске музичке баштине, који налаже пописивање садржаја грађе пре но што она буде разматрана за укључивање у фонд Одбора, Гордана Матијевић Недељковић и музиколог Милош Маринковић (аутор овог текста) финализовали су попис грађе крајем 2021. године, као део активности Одбора за заштиту српске музичке баштине. Нажалост, због сплета околности – реконструкције зграде САНУ, али и иначе недовољних смештајних капацитета – похрањивање те нотне грађе у оквиру поменутог одбора није било изводљиво.¹¹ До данас, она није добила одговарајући архивски простор, те је, поновним залагањем виолинисткиње Гордане Матијевић Недељковић, привремено смештена у просторијама у Земуну, које користи Позориште лутака „Пинокио“ (из разговора с мр Г. Матијевић Недељковић). У наставку овог текста представимо нотну грађу с делима српских и југословенских композитора из заоставштине БГО „Душан Сковран“, с циљем да прикажемо ширину и богатство вишедеценијског репертоара овог оркестра усмереног на популаризацију домаћег музичког стваралаштва, али и да скренемо пажњу јавности на потребу за адекватним архивским похрањивањем, односно трајним очувањем ове грађе, као значајног фонда наше културне и музичке баштине.

Нотна грађа с делима српских и југословенских композитора из заоставштине БГО „Душан Сковран“ похрањена је у осам кутија, а пописивачи су приликом израде пописа поштовали ознаке, односно иницијале композитора исписане на њима. Ипак, сâм садржај кутија не одговара у потпуности њиховим ознакама; другим речима, у неким

Одбора учињени су тек почетком друге деценије XXI века, и то захваљујући композитору и академику Властимиру Трајковићу, чијим је залагањем и формирана електронска база података о делима српских композитора, укључујући ту и друге релевантне податке у вези с тим (Исто). Одбором је, након Трајковићеве смрти, руководила композиторка Исидора Жебељан, а након њене смрти руковођење Одбором преузима етномузиколошкиња Јелена Јовановић.

¹¹ Споменимо овом приликом да је Одбору за заштиту српске музичке баштине Одељења уметности САНУ, тон-мајстор Зоран Маринковић недавно поклатио једну мању дискографску колекцију БГО „Душан Сковран“. Реч је о издању компакт-дискова под насловом *Антологија српске музике 20. века. Премијерна извођења. Београдски гудачки оркестар „Душан Сковран“*, с избором дела српских композитора у извођењу овог ансамбла. Ова капитална едисија из 2006. године, чији је уредник Александар Павловић, подељена је жанровски на једанаест компакт-дискова: „Дела за соло виолину и гудаче“ (CD1), „Дела за гудачки оркестар“ (CD2, CD3, CD9), „Дела за соло дуваче и гудаче“ (CD4), „Дела за соло глас и камерни оркестар“ (CD5), „Дела за соло виолину, соло виолу и гудаче“ (CD6), „Дела за соло виолончело, соло контрабас и гудаче“ (CD7), „Бајка: ко сам ја?“ (CD8), „Дела за соло клавир, соло харфу, електронику и гудаче“ (CD10), „Разни соло инструменти и гудачи“ (CD11). Такође, у овој ‘дискографској заоставштини’ налази се и неколицина компакт-дискова с ‘радним материјалом’ везаним за поменути едисију (фотографије омота и буклета, документи с припремом за штампу, програми с пописом нумера, снимци нумера).

од њих могу се наћи и ноте оних композитора чији се иницијали не поклапају с ознакама на датој кутији. Ову заоставштину чине две основне врсте нотне грађе: 1. партитуре композиција домаћих аутора различитих генерација које су се својевремено налазиле на репертоару БГО „Душан Сковран“, укључујући ту каткада и клавирске изводе истих; и 2. штимове (деонице) тих композиција. Такође, реч је о различитим облицима нотног материјала – публикованим издањима, рукописима, компјутерским преписима и фотокопијама, при чему је неретко иста композиција заступљена у више ових облика. У већини случајева, у заоставштини се, уз партитуру налазе и штимови (деонице) дате композиције, мада постоје примери и да један од ова два елемента изостаје. У наставку ћемо, на примеру *Partite concertante* (1965) композитора Рајка Максимовића, илустровати заступљеност једне композиције кроз различите врсте нотне грађе и облика нотног материјала у заоставштини Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“:

Максимовић, Рајко: *Partita concertante* за виолину и гудаче (Београд, Удружење композитора Србије, 1976), партитура, 2 примерка [кутија бр. 2]

Максимовић, Рајко: *Partita concertante* за виолину и гудаче (компјутерски препис), партитура, 1 примерак [кутија бр. 2]

Максимовић, Рајко: *Partita concertante* за виолину и гудаче (Београд, Удружење композитора Србије, 1976), штимови: виолина, 1 примерак [кутија бр. 2]

Максимовић, Рајко: *Partita concertante* за виолину и гудаче (фотокопија рукописа), штимови: виолина I/1, 2 примерка; виолина I/2, 2 примерка; виолина I/3, 2 примерка; виолина I/4, 2 примерка; виолина II/1, 2 примерка; виолина II/2, 2 примерка; виолина II/3, 2 примерка; виола 1–2, 2 примерка; виола 3, 2 примерка; виолончело 1, 2 примерка; виолончело 2, 2 примерка; контрабас, 1 примерак [кутија бр. 6]

Међу музичким ствараоцима из Србије (укључујући ту и неколико имена с подручја цез и популарне/забавне музике),¹² у заоставштини БГО „Душан Сковран“ најзаступљенији је савремени композитор Иван Јевтић, из чијег опуса укупно 12 композиција употпуњује ову заостав-

¹² Такође, музичким ствараоцима из Србије у оквиру ове заоставштине прикључен је Јонел Петрој (Ionel Petroi), румунско-француски композитор рођен у Србији, као и јапански аутори (Мичио Мијаги /Michio Miyagi/ и Такаши Накамура /Takashi Nakamura/), чије су композиције ‘сковрановци’ изводили у аранжману српског композитора, диригента и пијанисте Александра Вујића.

штину, а прати га композитор Дејан Деспић, са две композиције мање (10). По броју камерних остварења у заоставштини БГО „Душан Сковран“ следе композитори Душан Радић (8), Миховил Логар (7), Александар Обрадовић (7), Рајко Максимовић (7), Ивана Стефановић (5), Вера Миланковић (5), Зоран Христић (4), Милан Михајловић (4), Светислав Божић (4), Никола Петин (3), Вук Куленовић (3), Зоран Ерић (3), Огњен Богдановић (3) и Исидора Жебељан (3).¹³ Из опуса Исидора Бајића, Петра Коњовића, Михаила Вукдраговића, Витомира Трифуновића, Рудолфа Бручија, Лудмиле Фрајт, Енрика Јосифа, Душана Костића, Срђана Хофмана, Александра Вујића, Властимира Трајковића, Рафета Рудија, Катарине Миљковић, Ивана Божичевића, Матеје Маринковића и Драгана Латинчића, заступљена су по два дела, док су са по једним камерним остварењем заступљени следећи аутори: Корнелије Станковић, Станислав Бинички, Милоје Милојевић, Јосип Славенски, Милан Ристић, Љубица Марић, Војислав Вучковић, Ђорђе Караклајић, Јосип Калчић, Василије Мокрањац, Радомир Петровић, Душан Сковран, Војислав Симић, Властимир Перичић, Берислав Поповић, Милорад Кузмановић, Петар Озгијан (Petar Osghian), Мирјана Живковић, Растислав Камбасковић, Станко Шепић, Корнелије Ковач, Зећирја Балата (Zeqirja Ballata), Љубинка Хаџи Јованчић, Војна Нешић, Милијана Јовић, Михајло Ђорђевић, Ђон Ђевелекај (Gjon Gjevelekaj), Владимир Милосављевић, Милош Петровић, Милован Филиповић, Биљана Васиљевић, Зденко Радета, Ксенија Зечевић, Предраг Стаменковић, Александар Дамњановић, Момчило Бајагић, Драгана Јовановић, Наташа Даниловић, Горан Капетановић, Светлана Савић, Александар Симић, Александар Седлар Богоев, Лука Чубрило, Марко Ковач.¹⁴ Важно је напоменути да је неке од композиција поменутих аутора, укључујући и одређене народне песме, БГО „Душан Сковран“ извео у аранжману композитора/диригената Ангела Шурева, Александра Вујића, Зорана Димитријевића, Весне Шоуц, Александра Седлара Богоева, па су тако и њихова имена део ове заоставштине.

Нотна грађа из заоставштине БГО „Душан Сковран“ даје кондензовану слику о путањи развоја српске (камерне) музике, њеним стилским и композиционо-техничким превирањима од готово првих резултата на подручју уметничке музике у Србији до данашњих дана. У заоставштини је заступљено стваралаштво раних и потоњих роман-

¹³ Бројеви у загради уз имена композитора означавају број њихових композиција у заоставштини БГО „Душан Сковран“.

¹⁴ След композитора с истим бројем дела у заоставштини је по њиховој години рођења, почев од најстаријих. Годину рођења нисмо успели да пронађемо за четворо композитора из чијих се опуса у заоставштини БГО „Душан Сковран“ налази по једно остварење. То су: Иван Деспић, Невенка Јанићијевић, Бранислав Јовић и Стефан Мијушковић.

тичара (Корнелије Станковић, Станислав Бинички, Исидор Бајић),¹⁵ затим првих модерниста у српској музици (Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Јосип Славенски), а потом и композиције појединих припадника Прашке групе композитора (попут Миховила Логара, Милана Ристића, Љубице Марић, Војислава Вучковића), који су, заједно с претходном генерацијом, били носиоци модернистичких токова у српској музици међуратног доба. У складу са ставовима виолинисте Александра Павловића, који је још пре но што је постао диригент овог ансамбла истакао да је основни *raison d'être* музичара извођење музике својих савременика (1971: 175), у заоставштини су најбројнија остварења припадника различитих композиторских генерација и струја из периода после Другог светског рата. Међу њима су композитори који су били активни и пре рата, а у послератним годинама наставили да траже нове стилске изразе (попут неких од припадника Прашке групе), затим генерације аутора које су уметнички сазревале у деценијама по завршетку рата (нпр. Василије Мокрањац, Енрико Јосиф, Александар Обрадовић, Душан Радић, Дејан Деспић, Петар Озгијан, Рајко Максимовић), до генерација које су рођене у првим годинама после Другог светског рата (нпр. Срђан Хофман, Милан Михајловић, Иван Јевтић, Властимир Трајковић, Ивана Стефановић), те оних из потоњих деценија прошлога века (од, нпр., Зорана Ерића, Вере Миланковић и Светислава Божића, рођених 1950-их, до Луке Чубрила и Марка Ковача, рођених крајем 1980-их, односно почетком 1990-их). На тај начин, ова заоставштина, као и сâм репертоар БГО „Душан Сковран“, рефлектују сву хетерогеност и богатство српске уметничке музике XX stoleћа, од неокласичних и неоромантичарских струјања, преко авангардних композиционих тенденција и постмодернистичких техника, с упливом или без назнака фолклорних елемената, све до данашњих остварења која приказују читав плурализам естетичких, стилистичких и поетичких особености савремених српских аутора.

Иако камерно стваралаштво у Србији у послератном периоду, како истиче аутор Властимир Перичић, „није доживело онако значајан успон као симфонијска и вокално-симфонијска продукција“ (1999: 77), поглед на ову нотну грађу показује да камерни жанр у развоју српске музике никако није занемарљив. Увидом у партитуре тих дела откривају се изузетна креативност и иновативност наших композитора камерне музике, нарочито у погледу избора и комбинације различитих група инструмената. Ово потврђује тезу да су послератни композитори камерне музике

¹⁵ Будући да се ради искључиво о камерном (пре свега инструменталном) жанру, јасно је зашто изостају поједини композитори који су најважнији допринос српској уметничкој музици дали остварењима за друге извођачке медије (попут, рецимо, Стевана Мокрањца).

(Војин Комадина, један од најпродуктивнијих босанскохерцеговачких композитора XX века, и Дино Решидбеговић), те по један аутор из Словеније (класик словеначке музике XX века Луцијан Марија Шкерјанц) и Црне Горе (Жарко Мирковић).

Међу нотним материјалима из заоставштине БГО „Душан Сковран“ налази се и малобројна ‘нотна грађа’ коју бисмо могли сврстати под категорију ‘остало’, а која обухвата, чини се, неке ‘залутале’ материјале међу партитурама српских и југословенских композитора. Посреди је неколико композиторских биографија и библиографија (Зећирје Балате, Михајла Ђорђевића, Николе Петина, Војне Нешић), компакт-диск с композицијом *Да је Бах био Србин* Милована Филиповића (која је, такође, била на програму овог оркестра), затим неколико писама Александру Павловићу (упућених од композитора Зећирје Балате, Николе Петина и Војне Нешић, укључујући и посвету Миховила Логара), као и одређена документација везана за Београдску филхармонију, у чијим је радним телима Павловић био активан. Такође, међу нотном грађом из заоставштине БГО „Душан Сковран“ пронађена је и опрема музичара у виду фасцикли за пултове и материјала за повезивање нота.

* * *

Са преко две стотине остварења насталих у распону од XVIII до XXI века (од преткласичара до савремених, и даље активних композитора), нотна грађа из заоставштине Академског камерног оркестра / Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“ важан је документ о деловању и ширини програмско-репертоарског оквира овог ансамбла, али и сведочанство о богатству камерног стваралаштва српских и југословенских музичких стваралаца, како оних из прошлости, тако и припадника савремене музичке сцене. Више од седамдесет камерних остварења с репертоара овог ансамбла, тј. из ове заоставштине, компоновано је специјално за БГО „Душан Сковран“, и као таква, она својом стилистиком означавају, како истиче музиколошкиња Милена Пешић, сасвим посебну грану нашег савременог музичког стваралаштва (1996: 7). Поред тога, вредност ове ризнице камерне музике огледа се и у томе јер обухвата не тако мали број необјављених, ауторских преписа композиција недоступних ‘јавним’ библиотечким фондовима. Стога би од посебне важности било иницирати и подстаћи процес публиковања партитура тих дела, чиме би се створили услови за њихово трајније место у савременој извођачкој пракси. Будући да су одређена дела наших композитора из нотне грађе БГО „Душан Сковран“ заступљена једино у штимовима (деоницама), не и у партитурама, сматрамо да би њихова набавка, такође, требало да буде један од важних задатака у циљу адекватног комплетирања ове заоставштине. Но, свакако да би

оваквим иницијативама морао претходити, а у овом тренутку приоритетан, подухват у циљу одговарајућег институционалног похрањивања нотне грађе из заоставштине БГО „Душан Сковран“, што би подразумевало и њено прописно архивирање, у складу са савременим стандардима музичко-архивистичке струке.

С надом да ће у светлу шездесетогодишњег јубилеја (1965–2025) наступити повољнији услови за рад ове извођачке институције која пуних шест деценија предано ради на промоцији домаће музике у земљи и ван њених граница, очекујемо да ће и нотна заоставштина што пре наћи своје ‘архивско пребивалиште’, које ће сигурно бити једна од кључних адреса како за заинтересоване извођаче, тако и за истраживаче који буду проучавали вишедценијску делатност Академског камерног оркестра, односно Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНАГНОСТИ, Павле. „Умро Душан Сковран. Педагог и ентузијаст.“ *Борба* 12. 8. 1975: 9. Б[абић], К[онстантин]. „Пред јубилеј Гудачког оркестра ‘Душан Сковран.’ Три деценије верности.“ *Борба* 7. 4. 1995: 14.
- БРКОВИЋ, Кристина. „Александар Павловић, диригент учи вечерашњег концерта БГО ‘Душан Сковран’. ‘Сковрановци’ инспирација за домаће композиторе.“ *Борба* 14. 7. 2000: 7.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Владислав. „Смрт Душана Сковрана.“ *Књижевне новине* 16. 8. 1975: 2.
- КОРЕН, Марија. „Афирмација младих.“ *Борба* 11. 3. 1967: 8.
- КОТЕВСКА, Ана. „Нешто ново у ‘музици О’.“ *Књижевне новине* 2. 4. 1981а: 31.
- КОТЕВСКА, Ана. „Групни портрет Београдских гудача.“ *Књижевне новине* 18. 6. 1981б: 31.
- КРАЈАЧИЋ, Гордана. „Разноврсни садржаји...“ *Књижевне новине* 1. 12. 2013: 20.
- НИКОЛАЈЕВИЋ, С[нежана]. „Од Палестрине до Петрасија. Програм Бемуса до 12. октобра.“ *Борба* 11. 10. 1970: 11.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. „Портрети уметника: Душан Сковран.“ *Pro musica* бр. 57 (1971): 4–5.
- ПАВЛОВИЋ, Миодраг. „Трагом летњих фестивала. Распевана младост света.“ *Борба* 22. 10. 1977: 14.
- ПЕРИЧИЋ, Властимир (ур.). *40 година Факултета музичке уметности (Музичке академије) 1937–1977*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1977.
- ПЕРИЧИЋ, Властимир. „Тенденције развоја српске музике после 1945.“ *Музички ѿлас* бр. 26 (1999): 64–80.
- ПЕРКОВИЋ, Ивана и др. (ур.). *80 година Музичке академије Факултета музичке уметности*. Београд: Факултет музичке уметности, 2017.
- ПЕШИЋ, Милена. „Antiche arie...Le nuove musiche. 30 година Београдског гудачког оркестра ‘Душан Сковран’.“ *Нови звук: интернационални часопис за музику* бр. 6 (1995): 153–160.
- ПЕШИЋ, Милена. „24. мај, Задужбина Илије М. Коларца. Додатак бр. 2: Београдска концертна сезона 1996.“ *Музички ѿлас* бр. 1–3 (1996): 7.
- ПОПОВИЋ-МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана, Драгана Стојановић-Новичић. „Преглед камерне музике (1950–2004).“ У: Веселиновић-Хофман, Мирјана и др. (ур.). *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 467–491.
- РАДУЛОВИЋ-ВУЛИЋ, Мања. „Душан Сковран (1923–1975).“ У: Шуковић, Мијат (ур.). *Душан Сковран 1923–1975. Стоменице преминулим члановима Академије*. Св. 2. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 1994, 9–12.

- Р. Ј. „Скупштина Музичке омладине. Формира се југословенски фонд за музичке таленте.“ *Борба* 13. 6. 1976: 7.
- САБО, А[ница]. „Душан Скворан.“ У: Станић, Драган и др. (ур.). *Српска енциклопедија*. Том III – Књ. 2. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска академија наука и уметности, Завод за уџбенике, 2021, 755–756.
- Тришић, Ивана. „Уметност интерпретације. Камерни оркестар ‘Душан Скворан’.“ *Књижевне новине* 12. 7. 1980: 32–33.
- ANONIM. „Koncert ‘skovranovaca’ i Arkadija Vinikurova. Nastup našeg najpoznatijeg kamer-nog ansambla sa ukrajinskim orkestrom večeras na Kolarcu.“ *Borba* 30. 10. 2006: 7.
- КРАЈАЧИЋ, Gordana. „Моћни звук великог уметника.“ *Borba* 16. 12. 2008: 6.
- MARINKOVIĆ, Sonja. “The Symphony Orchestra and Choir of the Faculty of Music in Belgrade.” *New Sound: International Journal of Music* No. 49 (2017): 52–68.
- PAVLOVIĆ, Aleksandar. „Kompozitor, muzički umetnici i muzičke ustanove.“ *Zvuk: jugosloven-ska muzička revija* br. 113–114 (1971): 174–177.
- RADOVANOVIĆ, Bojana, Marija Golubović. „Zaostavština Mihovila Logara u Odboru za zaštitu srpske muzičke baštine SANU.“ *Slovenika* br. 8 (2022): 93–127.
- VEŠIĆ, Ivana. „Demokratizacija kulture u FNR / SFR Jugoslaviji u teoriji i praksi: slučaj Mu-zičke omladine Jugoslavije (1954–1991).“ У: VEŠIĆ, Ivana (ur.). *Umetnost za pionire, mlade radnike i brigadire. O aktivnostima Muzičke omladine Jugoslavije (1954–1991)*. Београд: Музиколошки институт САНУ; Лjubljana: University of Ljubljana Press, 2023, 11–60.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Belgrade Strings – BGO „Dusan Skovran“ <<https://www.facebook.com/people/Belgrade-Strings-BGO-Dusan-Skovran/100063442340607/>> 18. 4. 2025.
- ЖЕБЕЉАН, Исидора. „Спасавамо од заборава српску музичку баштину.“ *Радио-тeлeвизија Србије* 5. 2. 2018. <<https://www.rts.rs/magazin/kultura/kultura/3028491/spasavamo-od-zaborava-srpsku-muzicku-bastinu.html>> 30. 1. 2025.
- ИСАКОВИЋ, Смиљка. „REUNION или ти Поновно окупљање.“ *Печай* 20. 12. 2024. <<https://www.pecat.co.rs/2024/12/reunion-iliti-ponovno-okupljanje/>> 30. 1. 2025.

РАЗГОВОРИ

Разговор аутора рада са виолинисткињом мр Горданом Матијевић Недељковић.

Miloš M. Marinković

On the Activities and Legacy of the Academic Chamber Orchestra / Belgrade String Orchestra “Dusan Skovran”

Summary

The Belgrade String Orchestra “Dušan Skovran” was founded in 1965 by conductor Dušan Skovran as the Academic Chamber Orchestra at the Music Academy in Belgrade. After Skovran’s death in 1975, violinist Aleksandar Pavlović took over as conductor and artistic director. The orchestra, named after its founder, achieved professional status a few years later in 1980. Beyond its commitment to promoting Baroque, Classical, and Romantic art music, as well as diverse 20th-century contemporary works, the Belgrade

String Orchestra “Dušan Skovran” has shown a particular dedication to performing music by Serbian and Yugoslav composers. As part of its 60th anniversary celebration (1965–2025), this paper provides an overview of the orchestra’s history and media reception, highlighting its most significant achievements and the challenges it has encountered. Furthermore, the research examines the sheet music within the Academic Chamber Orchestra / Belgrade String Orchestra “Dušan Skovran” legacy. An analysis of this collection, particularly the works by Serbian and Yugoslav composers in its repertoire, underscores its importance as a valuable treasure of our chamber music heritage.

Keywords: Academic Chamber Orchestra, Belgrade String Orchestra “Dušan Skovran”, chamber music, Serbian and Yugoslav music, legacy, sheet music.

IN MEMORIAM

КАТАЛИН КАИЧ
(1943–2024)

*У контексту културне и позоришне историје нашеј јоднебља, схваћила сам величанствености божјеј дара што сам ујраво ју рођена, ја је на тај начин учење живојне лекције рецимо о предностима разноликости јосило гео реалности мој свакодневној искуства, а то ми је омогућило да проникнем у суштину, да разумем суштинину дружачије, ме да схваћим да у том дружачијем у ствари треба препознати себе (Каич 2014: 344)**

Професорка емерита, деканка, театролошкиња, историчарка културе, историчарка позоришта, Каталин Каич рођена је 1943. године у Сомбору, где је завршила основну и средњу школу. Дипломирала је 1965. на Филозофском факултету у Новом Саду, на Групи за мађарски језик и књижевност. По завршетку школовања враћа се у Сомбор где ради у основној и средњој школи, а затим у периоду 1968–1970. ради у Историјском архиву града Сомбора. Државни испит из архивистике положила је 1969. године. Постдипломске студије уписује и завршава у Будимпешти, на Универзитету „Етвеш Лоранд“, а у магистарском раду обрађивала је „Међусобне књижевне и културне везе Срба и Мађара у Сомбору 1875–1918“. Докторску дисертацију одбранила је 1978. године на Филозофском факултету у Новом Саду, а тема рада били су „Слободни лицеји у Бачкој и Банату од 1899. до 1918. године“. На Институт за хунгарологију у Новом Саду примљена је 1972. године у својству асистента приправника у научном раду, и ту је остала до 1976, када је примљена на Филозофски факултет као научни сарадник. Виши научни сарадник постала је 1984, од 1990. била је научни саветник а 1992. године изабрана је за редовног професора. На Филозофском факултету остаје до 2006. године, када је именована за декана Учитељског

* Цитати преузети из књиге: Каич, Каталин. *Сцена узајамности: јужнословенска драмска књижевност на сценама мађарских позоришта у Војводини (1945–1989)*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2014.

факултета на мађарском језику у Суботици. У пензију је отишла 2011. а 2012. године додељено јој је звање професорке емерите. У новембру 2024. године отишла је заувек.

Говорећи о свом поимању истраживања којим се годинама бавила, Каталин Каич излаже сопствена искуства: „Изучавање културне, посебно позоришне историје ме је научило да ништа није случајно ни у животу појединца, ни у животу једне заједнице, да су ствари међусобно чврсто повезане у контексту узрока и последице, да је наше данашње постојање само један момент у процесу свеопштег постојања“ (Каич 2014: 343).

Током своје каријере професора универзитета, Каталин Каич држала је предавања на следећим наставним предметима: Културна историја Мађара, Историја мађарског народа, Општа и национална историја, Свеопшта мађарска културна историја, Европски аспекти мађарске културе, Цивилизација и култура, Историја религије и Сценска уметност у Војводини.

Теме које је одабрала за свој магистарски и докторски рад обележиле су и њено касније истраживачко научно опредељење, јер су проучавање културне историје Мађара, а посебно Мађара у Војводини, као и међусобне везе и утицај мађарског и српског културног миљеа остали основна поља њеног интересовања и проучавања. Тако су настале студије о позоришној историји Мађара у Сомбору, Зрењанину, Новом Саду и Сенти, као „драгоцена сведочанства и полазиште за будућа театролошка истраживања“ (Максимовић 2014: 348). Говорећи о научноистраживачком раду Каталин Каич, др Ева Хожа истиче да се она у својим радовима „концентрише на проблематику могућности, перспективе позоришног укуса, на механизам утицаја посматран из данашње перспективе“ (Хожа 2014: 373). Др Јулијана Ишпановић Чапо у тексту о Каталин Каич поводом добијања награде Ловоров венац за театрологију напомиње како се професорка Каич у проучавању грађе сусретала са непотпуном архивском грађом или мањкавим годиштима новина, али да је увек „тематици прилазила из више углова. Историју позоришта у Сенти реконструише имајући у виду политичку и економску позадину, као и карактеристике друштвеног и културног живота“ (Ишпановић Чапо 2014: 375).

Каталин Каич је у монографији историја новосадског глумишта и репертоара писала и о односу представе и гледалаца осамдесетих година прошлог века. „Најважнији критеријум ове уметности је непновљива садашњост. Њена критика и нестална магија је привлачна снага која вековима мами гледаоце у позориште да макар једном буду сведоци чаролије која се речима не може изразити, која као семе могућности постоји у свакој правој позоришној представи“ (Каич 2014: 376).

Др Ференц Немет говорећи о раду професорке Каич каже да је она „у свим књигама радост открића поделила са читаоцима, истовремено спасавајући важне вредности културне историје будућим генерацијама“ (Немет 2014: 391).

Каталин Каич је рођена у Сомбору, мултиетничком граду, па није за чуђење, више је природно њено опредељење да истражује различитости и сличности два културна ентитета.

Изучавање њозоришне историје нашег њоднебља ме је научило да су сва наша стиремљења суштински међусобно њовезана, да уметнички израз који се зове њозоришће може у мнојоме њостайи језик међусобној њошћовања и разумевања, дојринейи зближавању а не раздвајању у једној мултиетничкој средини њомоћу јединствене њозоришне језика, који истовремено омоћућује и њрисусиво националних обележја, јер ваљано, истравно схваћено национално не искључује свеошћиа људска насћојања (Каич 2014: 345).

Љубица М. Ристовски
Академија уметности Нови Сад
ljubica.ristovski@gmail.com

IN MEMORIAM

ДОБРИЛА НОВКОВ
(1947–2025)

Добрила Новков заузима значајно место у балетској уметности Српског народног позоришта и Новог Сада, будући да је уметничкој игри била професионално посвећена више од пет и по деценија, од 1957, када је уписала Балетску школу, у класи проф. Љиљане Мишић. Од тада се почела формирати њена уметничка личност која је дејствовала у два складно испреплетана тока: играчко-сценском и педагошком. Први, и најдужи, ток чини непрекинута веза са Позориштем јер на његовој сцени није само заокружила своју основну играчку професију него је из гледалишта пратила сваку балетску представу. Други ток је њен педагошки рад чија се релевантност потврђује 30-годишњим искуством у Балетској школи и у *La Sylphide*-и, првој приватној балетској школи у Новоме Саду, основаној 1991. године. Управо тај јубилеј био је повод што је Добрила Новков објавила монографију *Све моје виле* (2022), у издању фондације која носи име њеног рано преминулог унука – „Александар Цоле Марић – MC Oldman“.

Читајући поново странице њене аутобиографије, саткане од успомена на одрастање, усавршавања и путовања, на културна збивања, уметнике, ученике и породицу, не напушта нас идеја да је њен животни и професионални мото био – да ни пред чим не треба устукнути. Преносила је ту вредност не само на сваку генерацију ученика него и на сваког ко је на било који начин повезан с уметничком игром, остављајући за собом својеврсни манифест о балетској уметности нашег града, који имплицитно сведочи и о томе колико је важно да осветимо чињеницу да неговање балетског наслеђа води до светле будућности у којој је балет у сигурним рукама (тј. на ногама) младих. Уосталом, она је то показала својим доследним вишедеценијским ангажманом и посвећеним радом са децом и омладином којим је побуђивала њихове психофизичке способности кроз балетску уметност.

Прве балетске кораке је направила као петогодишњакиња у ново-садском салону код Маргите Дебелак, у студију, у Милетићевој улици број 17, у истој улици у којој ће почетком деведесетих година отворити своју балетску школу. Не заборављајући дан када ју је мајка одвела у студио, дискретно дочаравајући и заборављене вредности нашега града, Добрила је живописно писала о вежбама за стопала, за позиције руку и постављање у простору, као да су какви кратки балетски дивертисмани.

Први пут је наступила у балету *Лабудово језеро* у кореографији Георгија-Жоржа Македонског, у којој је, као дванаестогодишњакиња, заиграла у улози Паже. Сећала се колико су јој се руке тресле од силне треме, толико да су чаше падале по дрвеној тацни, али је тада била пресрећна што је носила перику и што је на лицу имала позоришну шминку, не слутећи да је то био и тренутак који ће јој навестити личну срећу – сусрет са Живојином Жиком Новковим, њеним будућим супругом и балетским играчем.

По завршетку и гимназије и Балетске школе, постала је члан балетског ансамбла СНП-а, 1966, стигавши на позив тадашњег шефа Балета Ике Отрина, па је наредне четири сезоне одиграла неколико значајнијих улога у балетима: *Шчелкунчик* (кореогр. И. Отрин), пратизведба балета *Ноћ на њрузи* Р. Бручија (кореогр. Б. Тонин), која јој је била и прва већа улога, *Усјавања лейојица...* Од касније одиграних улога нарочито се издваја Сванилда из *Койелије*, из 1984, која као да је била створена за њу. Кад год смо разговарале о њеним улогама и представама, сматрала је да су за успех заслужни и њени партнери: Растика Варга, Златко Панић, Бела Курунци, Влада Чебски, Зоран Радојчић и, наравно, њен животни сапутник Жика Новков.

Занесености улогом, добром играчком техником, светлошћу на позорници, мирисом мастика и игром тела и духа нису јој остављале простора да прича о повредама, грчевима, о физичком болу јер ће то проћи, то не усхићује, према томе треба бити равнодушан. Зато је нико није могао чути да се пожалила на нешто или да нешто не може да уради. Ипак, у њеној аутобиографији налазимо два врло интензивна мемента: први, када се усавршавала у Лењинграду на Академији Агрипине Ваганове, почетком сезоне 1972/73, када руски језик још није била добро савладала, а морала је да хвата белешке, и други, 1986. године, у сећању на наступ Рудолфа Нурејева у Будимпешти, сведочила је и најинтимнијим тренуцима када се уметник иза кулисе бори за дах. Први одражава младалачку снагу играча који се одупире изазовима, а други снажан отпор уметника којег болест дроби.

Као једна од запажених ученица лењинградске академије, била је почаствована позивом на свечаност која је била уприличена 1988, а

поводом 250-годишњице постојања Академије „Ваганова“. То је позив који се не одбија. Радовала се што се тада срела са професорима, пријатељима, колегама, свима који су је сећали и који су је из милоште опет звали Добрилочка.

Свој професионални ангажман није схватала једнострано, само као улогу коју треба одиграти (а одиграла их је четрдесет), него је природно подразумевала да о балетској уметности треба писати и читати. Стога је била укључена и у домен наше издавачке делатности, као сарадница листа *Позоришће* из плејаде врлих балетских играча, педагога и професора на Академији, писала је од краја 70-их година, тј. свог првог текста о румунском кореографу Штефану Георгу, па до свог последњег текста посвећеног Растики Варги, 2022. године. Писала је тако да се никад није удаљавала од стварности и истине, објективна, а судећи по речима њених најближих сарадника и ученика, таква је била и као солисткиња, шеф Балета и педагог.

Последњи пут смо се среле крајем 2024. године, журила је у балетску салу Српског народног позоришта да поздрави госта, кореографа којег је знала од својих лењинградских дана, и да види своје ученике и неке нове чланове балетског ансамбла... Од портрета њених ученика начинио би се разноврстан и разнобојан калеидоскоп. А како и не би, када су сви они Добрилине „виле“. У њиховим уметничким думетима и њиховом истрајавању у неговању уметничке игре налазила је срећу, а они ће поносно изговарати њено име. „Њихови успеси су“, забележила је, „моја награда за животно дело.“ И нека јој вечно живе име и дело!

Ивана Б. Илић Киш

Српско народно позориште,
Служба за дизајн и издавачку делатност
ivana.ilic@snp.org.rs

„Нежне промене“ у Балету Српског народног позоришта
у Новом Саду: *Причај ми о љубави*, прва премијера
у сезони 2024/2025.

Доласком на функцију директорке Балета Српског народног позоришта почетком сезоне 2024/2025, директорка Београдског фестивала игре Аја Јунг изјавила је да „промене треба да буду нежне“ и да ће ставити у „фокус људе који су већ дуго ту, и имају искуство“, као и то да ће се радити на јасном циљу да Балет Српског народног позоришта добије на својој препознатљивости.¹ Након прве премијере у текућој сезони, која је изведена 1. марта 2025. године, рекли бисмо да се догодило апсолутно све супротно од најављеног. Наиме, учињене су промене у правцу савремене плесне естетике која је део Београдског фестивала игре, не уочава се препознатљивост националног позоришног ансамбла, а особе с великим уметничким и играчким искуством, првакиње и прваци балета који су од великог значаја за кућу – тренутно су изгубили властите позиције.²

Премијерна представа, названа попут музичког хита Оливере Катарине, „Нових фосила“ или „Ђавола“, *Причај ми о љубави*, нажалост нема потенцијала да постане и позоришни хит. Балетски диптих који тематизује љубав састављен је од две получасовне кореографије, од пређашњих креација двају потврђених иностраних кореографа. Први део вечери припао је италијанском ствараоцу Енрику Морелију (Enrico Morelli), и његовом делу *Елеџија* на музику Фредерика Шопена (Frédéric Chopin) и Ђузепе Виларозе (Giuseppe Villalrosa), тј. кореографији из 2022. године која је изведена у Градском театру Павароти-Френи у Модени. На овом месту важно је истаћи утврђену дугогодишњу спрегу између два града; наиме Нови Сад и Модена су градови побратими још од 1964. и од тада се реализује споразум о сарадњи на различитим пољима.³ Кореограф Морели је стекао диплому Националне играчке академије у Риму. Као истакнутог плесача председник Италије одликовао га је

¹ Београдски фестивал игре основан је 2004. године, а оснивачи су Небојша Брадић и Аја Јунг. Фестивалу је посвећена студија писца ових редова: Вера Обрадовић Љубинковић, „Прве две деценије Београдског фестивала игре – pro et contra“, у: Биљана Милановић и Мелита Милин (ур.), *Савремена српска музичка сцена: истраживачки изазови*, Београд: САНУ, 2024, 203–221.

² У Србији постоје само два национална професионална балетска ансамбла – у Народном позоришту у Београду и у Српском народном позоришту у Новом Саду.

³ Нови Сад је до 2021. остварио сарадњу с четрнаест градова у свету, али Модена је први град с којим се побратимио.

2001. године сребрном медаљом.⁴ У Хрватском народном казалишту Ивана пл. Зајца, у истој сезони 2024/25. године као и у СНП-у, поставио је горепоменути балет *Елеџија* који је у Ријеци премијерно изведен 8. фебруара 2025. До сада је радио за многе плесне компаније.⁵

У програмској књижици (коју проналазимо на интернету) кратак опис дела нас упућује у садржај плесне *Елеџије* следећим фразирањем:

„Људи у потрази за сопственим циљем и идентитетом, уједињени кроз исти историјски период, епоху која попут данашње доноси вртоглавицу и збуњеност. Појединци који прате нове путоказе и траже начине да поврате сопствену руту у тренутку изгнанства из нормалности. Прича о изгубљеним тренуцима и односима, под руку са трагањем, прича о сећању, сликама и пејзажима који су некада били познати и утешни. Путовање из снова у циљу проналажења себе, из стања несталога. А онда када помислимо да више немамо шта да изгубимо, нови почетак нас враћа на примарни инстинкт отпора и борбе за живот. Хорски покрет нас урања у вртлог линија и путања. Сви сусрети и преплитања, у привидном исконском хаосу до повратка тишине, препуштање изнова откривеној нади, осећај поновног рађања. Похвала бризи, усмеравању пажње на друге, утемељена у поемама Марианђеле Гвалтијери“.⁶

У тридесетоминутној кореографији *Елеџија* учествовало је седамнаест играча, међу којима су били Ана Ђурић и Самјуел Бишоп, које памтимо из различитих балета СНП-а као аутентичне, истакнуте, блиставе солисте. Тачније, Ана Ђурић је првакиња Балета. Нажалост, ова поставка им не доноси такву прилику, нити идентитет. Заправо, уз баршунаст глас Исидоре Балберини (Isidora Balberini), која се публици обраћала из позадине позорнице стиховима Марианђеле Гвалтијери (Mariangela Gualtieri)⁷, на италијанском (без превода) и уз изврсно урађен светлосни дизајн (који одликује обе кореографске поставке), присуствовали смо поетичном кореографском делу, али за брз заборав. Једноставно исказано, играчи су били унисона група која се кретала с леве на десну страну, повремено заустављена у добоким плијеима или масовно клечећи на поду док неко из групе стоји, да би се потом прераспоредили и претрчали у другом правцу или препустили сцену дуетном плесу. Исидора Данкан је сматрала најлепшим покретима управо оне који су близу тла,⁸ на шта су нас асоцирали поменути дубоки плијеи у широким позицијама, но индивидуалности у *Елеџији* изостају, једнако као што не постоји ни мотивација зашто се на сцени чини нешто што се чини. Креиране су чисте линије групних сцена, које су повремено асоцирале на иницијалну

⁴ Enrico Morelli – Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca

⁵ Исто.

⁶ ПРИЧАЈ МИ О ЉУБАВИ – Српско народно позориште. У програмској књижици на сајту СНП-а погрешно је написано: Гвалтијери; треба: Гвалтијери.

⁷ Ради се о одломцима из четири ауторкине песме (*Sii dolce con me, Sii gentile Alcestis, Canto di ferro* и *Gli altri sono troppi per me*), настале у периоду 2006–2010. године; видети: BOLERO SOIRÉE – Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca

⁸ Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, prijevod s francuskoga Jelena Rajak, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 2009, 56.

идеју Лабанових (Rudolf Lábán) кретачких корова. Дакако, савремене балетске/играчке представе често су лишене конкретног либрета, садржаја и улога, али уколико снажно износе атмосферу, плесну енергију и пулсирање осећања онда остају упамћене као трајан, апстрактан уметнички утисак. Кореографија је изузетно добро увежбана и та увежбаност заслужује сваку похвалу (репетитори: Маја Грња и Никола Стази), али се чини да млади, који су понели сав терет извођења новог играчког дела, у будућности треба присније да освоје експресију и флуидност савременог стила.

Морелијево дело *Елеџија* већ је приказано на 21. Београдском фестивалу игре 2024, а извела га је компанија из Ређо Емилије у Позоришту на Теразијама, што медији у престоници нису пропратили стручном критиком или приказима након представе. Но, ипак треба рећи да у *Полиџици* (од 16. марта 2024) чланком Биљане Лијескић није изостала најава ове представе.⁹

Без великог усхићења излазило се на паузу и очекивао други део: *Балкон љубави*, који је у целини ауторски осмислио славни, вишеструко награђивани израелски кореограф Ицик Галили (Itzik Galili). На самом почетку каријере био је члан угледних светских трупа „Батшева“ и „Бат-Дор“, да би касније деловао као кореограф у великом броју реномираних ансамбала. Српска публика га познаје с Београдског фестивала игре. Изразито богате уметничке биографије у коју је уклопио и докторат из психологије, Галили припада кореографима које одликује истанчан стил прожет елементима различитих облика плеса, уз суптилно испитивање међуљудских односа и неретко апсурда. Домети и значај његовог дугогодишњег рада у Холандији препознати су: холандска краљица Беатрикс одликовала га је за трајан допринос уметничкој игри. Његову поставку *Балкона љубави* за Српско народно позориште пренела је Елизабет Гибијат (Elisabeth Gibiat). Репетиторка балета била је Андреја Кулешевић.

Галили о свом делу *Балкон љубави* каже:

„Понекад, као одрасли, наиђемо на наизглед тривијалне појединости које нас врате у младост и тадашње наде. Музика Переса Праде¹⁰, својом лакоћом пружа ми дубок осећај једноставне радости. Чини ме срећним када видим како се млада генерација односи према њој и када откријем различите слојеве осећања које она у њима буди: радост, смех, али и широки осмех“.¹¹

Галилијев *Балкон* је премијерно изведен 2014. у Градском балету Сао Паула, што оставља својеврстан дојам да ће с новом управом Балет Српског народног позоришта постати платформа за дела иностраних кореографа која су пренета новосадском ансамблу, али не и наменски креирана за њега. Галилијева кореографија издашног редитељског, кореографског и глумачког потенцијала није могла да досегне пуноћу израза и артикулације, јер ансамбл или није имао довољно времена за рад или очито није довољно сазрео за такве изведбе, те је све деловало неувежбано. Обе кореографије су, како је наведено,

⁹ <https://www.politika.rs/scc/clanak/604487/romantizam-ali-i-pop-i-rok>

¹⁰ Pérez Prado

¹¹ ПРИЧАЈ МИ О ЉУБАВИ – Српско народно позориште

припремане три месеца, а извођене су без оркестра, тј. на музику која се емитује преко звучника.

Током вишедеценијског постојања новосадског Балета (основаног 1950) низале су се значајне праизведбе и премијере, стварали су домаћи и инострани кореографи.¹² Трагања за новим, другачијим, инвентивним репертоаром и изразом нису новина за ансамбл. Но, класичан балетски репертоар могуће је видети код нас само у два српска позоришта, у Народном позоришту у Београду и Српском народном позоришту у Новом Саду и зато је важно да се он одржи паралелно уз неминовне промене које доносе савремени правац игре и нове позоришне тенденције.

Када се сагледа балетска позоришна сезона 2024/25. до прве премијере *Причај ми о љубави*, постаје јасно да су под знаком питања неколики преостали месеци до краја текуће сезоне у Балету СНП-а, и да је он осиромашен у смислу како новог тако и постојећег играчког репертоара. Намећу се разноврсна питања: да ли ће горепоменуте *нежне промене* (према оваквом „почетку дана“) постати драстичне и значити недовољно дефинисан репертоар као и мали број извођења; да ли ће се чувати достигнути континуитет; да ли ће на новосадској сцени бити приказивана дела која су већ извођена у свету, при чему се не мисли нужно на најрепрезентативније кореографске комаде, већ на она која су мање позната, често понављана и заправо рециклирана у новом контексту? Да ли ће се таквом репертоарском политиком пунити сала остаје нам, за крај, само као реторско питање.

Вера С. Обрадовић Љубинковић
Универзитет у Приштини, Факултет уметности
Звечан – Косовска Митровица

¹² Видети у: V. Mitro, V. Krčmar i M. Čanak (prir.), *Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu*, Novi Sad: Futura publikacije i Ženske studije i istraživanja, 2006.

ОТКРИВАЛАЧКИ ДУХ СРПСКЕ ТЕАТРОЛОГИЈЕ

(Милена Кулић, *Позоришне ѝриче: од средњеї века до дубровачке драме*. Ново Милошево: Банатски културни центар, 2023)

Рецентна књига *Позоришне ѝриче: од средњеї века до дубровачке драме* Милене Кулић, ауторке разноврсних истраживачких интересних поља, али нарочите љубави према драмској уметности, сачињена је од две тематске целине. Прву отвара текст „Трагом средњовековног позоришта у српској литератури од XIII до XV века“ који, уз осврт на стару српску књижевност, њене зачетке, трајање и улогу у потврди хришћанских идеала, као и на византијске и италијанске утицаје на позориште овог доба, преиспитује мисао да је позориште код Срба познато тек од XVIII века. Ауторкино проучавање позоришног приказа стварности српског средњовековља оријентише се ка тумачењу знаковитих одељака из значајних религијских и књижевних сведочанстава која кажују о постојању народног, световног, нехришћанског позоришта (од *Номоканона* и *Синѝаїмаїа* Матије Властара преко дела Теодосија Хиландарца, *Сїиса о їравойїсу* Константина Филозофа и *Слова о кнезу Лазару* (*Повесно слово*) и *Похвалної слова кнезу Лазару* до путовања супруге напуљског краља Изабеле дел Балцо, о којем пише Рођери де Пачијенца и које се у литератури наводи као пример синтезе игре и песме код средњовековних Срба). На постојање позоришта у овом периоду упућују, како Кулић истиче, и сачувана позоришна и музичка терминологија, религијски синкретични обреди и народне игре у којима се запажају „диференцирани драмско-позоришни и музичко-плесачки елементи као облик који подсећа на данашње позориште“. Овакав приступ проучавању ране позоришне активности Срба заснива се на ауторкиној завидној вештини укрштања театрологије са књижевношћу, историјом, естетиком, религијом, митологијом, историјом уметности па и доменима удаљеним од театра (медицина, занатство или трговина).

О важној вези средњовековног позоришта и сликарства, о томе да „позоришна уметност, упркос искључивости и цензурама које је постављала православна црква, своје основе чувала је управо у манастирима – кроз фрескосликарство“, те да „истраживачи савремене театрологије имају много више да црпе тумачења и разумевања театра из наше средњовековне уметности него, рецимо, из модерне западњачке драматургије“, сведочи текст „Средњовековно позориште на фресци *Свѝи Несїор убија Луїа*“. Темељном анализом ове фреске, која се налази на северној страни северозападног ступца манастира Дечана, а нарочито представе дрвене позоришне конструкције

на коју се пење, ауторка увиђа да поменута позоришна конструкција евоцира дрвену позорницу на камену из приче о Добримир Стрезу из *Жиција Свештој Саве*, као и позориште Држићевог XVI века.

Друга целина књиге посвећена је, с једне стране, стваралаштву Мари-на Држића, његовој контекстуализацији спрам ренесансне комедиографије и дубровачког позоришта, важној улози Држића у успостављању нове драмске гране (световне драме) и покретању дубровачког позоришног живота, његовом учешћу у иностраним позоришним оквирима, жанровима које је неговао, развијао и уводио у књижевност, најзад, и скрајнутости његове стваралачке личности, те обнављању интересовања за његово дело крајем XIX века. Тако текст „Марин Држић у оквирима ренесансне комедиографије и дубровачког позоришта“ тежи да дефинише „околности и контекст у којем су драме настајале, стилско-драматуршке концепције и поетике на којима су се темељила позоришна извођења Држићевих дела, а посебно одјек тих извођења у критикама и освртима тог времена“.

Окосница ове целине књиге, с друге стране, испољава се у стваралачкој фигури Марка Фотеза, те низ текстова – „Марко Фотез и ревитализација дубровачке књижевне баштине“, потом „Театролошки и књижевни рад Марка Фотеза“, „*Дунго Мароје*: један студентски задатак“, „Нови живот Држићевог *Скуја*“ и „Дубровачке летње игре и *Новела од Сџанца – Тирена*“ – тематизује Фотезове доприносе у осавремењивању дубровачке драмске књижевности (почевши од његове поставке *Дунда Мароја* 1938. године), ауторове адаптацијске моделе и успешност реконструкције духа ренесансне епохе. Наглашавајући да је Фотез усмерен ка обнови дубровачке драмске књижевности, као и ка разумљивијој и приступачнијој инсценацији Држићевих дела, ауторкина испитивања протичу у знаку дара за балансирано разумевање честих замерки критике да Фотезова драматизација *Дунда Мароја* делује наивно и поједностављено (јер акцентује ренесансну ведрину, а изоставља мудрости, филозофске и политичке аспекте), те да се запоставља Држићева полемика са друштвенополитичким приликама. Кулић, међутим, правоверније напомиње: „покушај оживљавања дубровачке књижевности не можемо тумачити ван контекста тог времена у којем је Фотезов приступ био једини могућ: упознати гледаоце са дубровачким писцем Марином Држићем и дубровачким комадом кроз смех и весеље.“ Истраживачку пажњу једнако побуђује Фотезова збирка песама *Пјесме луђања*, његов новелистички рад, а особито студије о позоришту и драмској књижевности, које пружају увид у развој театрологије, у Фотезова теоријска начела и практично деловање, а које, притом, ауторка високо вреднује сматрајући да се без њиховог уважавања не може формирати целовити преглед Фотезовог драмског поступка. Приликом сагледавања стваралачке личности овог позоришног прегаоца Кулић истиче и његов значај за оснивање и одржавање Дубровачких летњих игара анализирајући и специфични начин адаптације *Новеле од Сџанца* и *Тирене* (идеју да се из ова два Држићева дела сачини једна покладна игра).

Студија Милене Кулић, овенчана Наградом „Богдан Чиплић“ за 2023. годину, узорни је пример откривалачког, мултидисциплинарног ауторкиног

духа, обавештеног и аргументованог приступа српском средњовековном позоришту, који је оснажен смислом за запажање репрезентативних и пренебрегнутих трагова постојања позоришног живота српског средњег века. С истоветном посвећеношћу и акрибичношћу ауторка промишља и о значају Марка Фотеза као сценског ревитализатора дубровачке књижевне баштине. Писана теоријски утемељено, пријемчивим језичким изразом, са одважношћу у погледу критичког читања судова ранијих истраживача, ова студија се профилише као неизоставна литература за разумевање почетака позоришног живота у Срба и полиперспективније проницање у природу и оправданост адаптацијских поступака начелно.

Виолетта Р. Мићировић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
viomitrovic@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврамовић, Мирослав 116, 120
 Ајхер, Коралка Кора 114, 115, 116, 119, 120, 121, 123
 Александер, Викторија (Victoria Alexander) 10
 Алексић, Владимир 122
 Алексић, Драган 121
 Алексић, Јован 115
 Алфен, Конрад ван (Conrad van Alphen) 135
 Анагности, Павле 130
 Андрић, Бојана 112, 115, 119, 120, 122
 Андрић, Владимир 121, 122
 Андрић, Иво 135
 Андрић, Миодраг 123
 Андрусевић, Борис 114, 116, 119
 Анђелковић, Душанка 121
 Анђелковић, Сава 122
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 44, 48, 50
 Аркос, Кармен де (Carmen de Arcos) 108
 Атанасовски, Срђан 31
 Атанацковић, Слободан 131
- Бабић, Константин 134
 Бајагић, Момчило 140
 Бајић, Исидор 140, 141
 Бајовић, Тијана 17, 18
 Бајфорд, Тимоти Џон (Timothy John Byford) 120
 Бакри, Никола (Nicolas Bacri) 134
 Баланчевић, Горан 122
 Балата, Зефирја (Zeqirja Ballata) 140, 143
 Балберини, Исидора (Isidora Balberini) 156
 Балин, Алберт (Albert Ballin) 108
 Балухати, Сергеј Дмитријевич (Сергей Дмитриевич Балухатый) 47, 48
 Барон, Роберт Алан (Robert Alan Baron) 58
- Басара, Светислав 42
 Батић, Соња 14
 Батке, Макс (Max Battke) 70, 91
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 129
 Бачић, Љубиша 117, 119, 120, 122, 123
 Безић, Нада 31
 Белогрић, Вера 115, 116, 119, 121, 123
 Бељакова, Татјана 120
 Бинички, Станислав 140, 141
 Бишоп, Самјуел (Samuel Bishop) 156
 Бјелински, Бруно 142
 Бјелић, Мирослав 117
 Блажек, Карел (Karel Blažek) 70
 Богдановић, Огњен 140, 142
 Богићевић, Љубиша 123
 Божић, Светислав 140, 141, 142
 Божићевић, Иван 140
 Божичковић, Олга 118
 Бошковић, Милена 114, 115
 Брадић, Небојша 155
 Брехт, Бертолт (Eugen Berthold Friedrich Brecht) 44
 Бритн, Едвард Бенџамин (Edward Benjamin Britten) 131
 Брковић, Кристина 133, 134
 Броз, Јосип Тито 21, 28
 Брстина, Бранимир 121
 Брујић, Милан 119, 120, 121
 Брук, Питер (Peter Brook) 54, 104
 Бручи, Рудолф 140
 Бутковић, Милутин 120
- Ваганова, Агрипина Јаковљевна (Агрипина Яковлевна Ваганова) 11, 13, 152
 Вајнберг, Луис (Louis Weinberg) / Марвел, Дејвид (David Marvel) 108

Вандели, Клаудио (Claudio Vandelli) 135
 Варга, Растика 152, 153
 Вардак, Николас (Nicholas Vardac) 101, 102
 Варткес, Баронијан 10
 Васиљевић, Биљана 140
 Васиљевић, Зорислава М. 70, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 91, 93
 Васиљевић, Миодраг А. 82, 86, 89, 92
 Васић, Александар 31, 32, 70
 Вертов, Дзига (Давид Абелевич Кауфман) 105
 Весић, Ивана 20, 29, 30, 31, 32, 33, 133
 Вивалди, Антонио (Antonio Vivaldi) 129
 Викторовић, Михајло 123
 Вилароза, Ђузепе (Giuseppe Villarosa) 155
 Вилијамс, Стенли (Stanley Williams) 10
 Винокуров, Аркадиј Михајлович (Ар-
 кадиј Михайлович Винокуров) 135
 Винтер, Џеј (Jay Winter) 17, 18, 30, 34
 Влатковић, Олга 119
 Војновић, Миљан М. 53–68
 Вујић, Александар 139, 140
 Вујић, Добрила 56, 59, 60, 63
 Вукдраговић, Михаило 127, 140
 Вучковић, Војислав 24, 140, 141

 Гаврић, Горан Т. 97–110
 Гагић, Милорад 116
 Гајић, Милица 69, 71
 Гајовић, Весна 124
 Галили, Ицик (Itzik Galili) 157
 Галперин, Алексис (Alexis Galpérine) 135
 Ганинг, Том (Tom Gunning) 102, 103
 Гвалтијери, Марианђела (Mariangela Gualtieri) 156
 Георге, Штефан (Stefan George) 153
 Георгијева, Стефанка (Стефанка Георги-
 ева) 31
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolf-
 gang von Goethe) 48
 Гибијат, Елизабет (Elisabeth Gibiat) 157
 Годар, Жан-Лик (Jean-Luc Godard) 103
 Голубовић, Загорка 10
 Голубовић, Марија 70, 137
 Графенауер, Ирена 135
 Гринберг, Џералд (Jerald Greenberg) 58
 Грифит, Дејвид (David Griffith) 102
 Грифит, Рејмонд (Raymond Griffith) 108
 Грмуша, Верица 31, 32
 Грња, Маја 157

Грубић Нешић, Лепосава 58
 Грујић, Срђан 135

 Далеоре, Ненад 135
 Дамњановић, Александар 140
 Даниловић, Наташа 140
 Данкан, Исидора (Isadora Duncan) 156
 Даум, Макс (Max Daum) 70
 Дафов, Јордан (Јордан Дафов) 134
 Де Боно, Едвард (Edward de Bono) 63
 Дебељак, Маргита 152
 Девић, Драгослав 26
 Девић, Немања 21
 Дедић, Арсен 142
 Дедић, Миња 114
 Делез, Жил (Gilles Deleuze) 105, 106, 107
 Деспић, Дејан 140, 141
 Деспић, Иван 140
 Детони, Дубравко 142
 Дешпал, Павле 142
 Димађо, Данијел (Daniel DiMaggio) 10
 Димитријевић, Бојан 21
 Димитријевић, Владислав 130
 Димитријевић, Зоран 140
 Димитријевић, Марија 19
 Долежил, Метод (Metod Doležil) 70, 78, 79, 81, 91
 Драгићевић Шешић, Милена 12
 Драгутиновић, Љиљана 123
 Драјер, Карл Теодор (Carl Theodor Dreyer) 103
 Дресер, Луиза (Louise Dresser) 108
 Држић, Марин 160
 Дробни, Ивана 81, 82, 85
 Дубајић, Дејан 117
 Думнић, Марија 30
 Дунђеровић, Ратко 58

 Ђаковић, Богдан 31
 Ђевељекај, Ђон (Gjon Gjevelekaj) 140
 Ђерић, Зоран 48, 118
 Ђокић, Љубиша 123, 124
 Ђоковић, Предраг 31, 32
 Ђорђевић, Михајло 140, 143
 Ђурић, Ана 156
 Ђурић Клајн, Стана 22, 23, 24

 Едисон, Томас (Thomas Edison) 101
 Езра, Елизабет (Elizabeth Ezra) 101
 Емерсон Ромеро (Romero Emerson) / Ал-
 берт, Томи (Tommy Albert) 108

Епштајн, Жан (Jean Epstein) 99, 100
Ерић, Зоран 132, 133, 134, 140, 141

Жебељан, Исидора 134, 137, 138, 140
Живковић, Мирјана 140
Животић, Момчило 114, 116, 119, 120

Зајовић, Бојана 14
Зајц, Иван 156
Зечевић, Ксенија 140
Зечевић, Радослав 118

Иберсфелд, Ана (Anne Ubersfeld) 49
Ивањицки, Оља 119
Ивковић, Лепојка 114, 116, 120, 121
Игер, Боб (Bob Iger) 57
Изабела дел Балцо (Isabella of Balzo) 159
Илијевски, Илија 143
Илић Киш, Ивана Б. 151–153
Инђић, Драган 112
Исаковић, Смиљка 136

Јаковљевић, Растко 30
Јанигро, Антонио (Antonio Janigro) 128
Јанићијевић, Невенка 140
Јарић, Исидора 10
Јарновић, Иван Мане 142
Јевтић, Иван 133, 134, 141
Јовановић, Драгана 140
Јовановић, Јелена 30, 137, 138
Јовановић, Јован Змај 123
Јовановић, Лепојка 114, 119, 123
Јовановић, Соја 120
Јовић, Бранислав 140
Јовић, Љиљана 27, 28, 30
Јовић, Милијана 140
Јосиповић, Иво 134, 142
Јосиф, Енрико 140, 141
Јунг, Аја 155

Кадум, Сандра (Sandra Kadum) 63
Каич, Каталин (Káich Katalin) 147–149
Калчић, Јосип 140
Камбасковић, Растислав 140
Канудо, Ричото (Ricciotto Canudo) 103, 104, 105
Капетановић, Горан 140
Караклајић, Ђорђе 140
Каран, Гордана 85
Кардуло, Берт (Bert Cardullo) 102

Катарина, Оливера 155
Келемен, Милко 142
Кенеди, Најџел (Nigel Kennedy) 135
Кетмул, Едвин Ерл (Edwin Earl Catmull) 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64
Кецман, Лука С. 41–52
Кинка, Рита 133
Кирби, Мајкл (Michael Kirby) 104
Китановић, Биљана 135
Ковач, Корнелије 140
Ковач, Марко 140, 141
Ковачевић, Душан 42
Ковачевић, Милош 122
Ковачевић, Синиша 42
Коен, Селма Џин (Selma Jeanne Cohen) 10, 11
Комадина, Војин 143
Константин Филозоф 159
Коњовић, Петар 20, 24, 140, 141
Кораћ, Александар 122
Корбел, Јозеф (Josef Korbel) 20
Корен, Марија 129
Костић, Војислав 119, 120
Костић, Душан 26, 140
Котевска, Ана 132
Коциолис, Костас (Κώστας Κотσιώλης) 135
Крајачић, Гордана 135
Крстић, Сретен 135
Кузмановић, Милорад 140
Куленовић, Вук 133, 140
Кулешевић, Андреја 157
Кулић, Милена 159–161
Купер, Меријан (Merian Cooper) 98
Курунци, Бела 152
Куручев, Драгана 72

Лабан, Рудолф (Rudolf Lábán) 157
Лајић Михајловић, Данка 20, 30, 32, 33
Лаковић, Драган 116, 119, 122
Лаковић, Предраг 121, 122
Лалицки, Владислав 114, 116
Ларде, Кристијан (Christian Lardé) 135
Латинчић, Драган 140
Левинсон, Андреј Јаковљевић (André Yacovlev Levinson / Андрей Яковлевич Левинсон) 10, 11
Леман, Ханс-Тис (Hans-Thies Lehmann) 44
Лешић, Зденко 47
Лијескић, Биљана 157

Лимијер (Lumière), браћа 100
Лич, Роберт (Robert Leach) 102
Логар, Миховил 140, 141, 143
Лукић, Драган 119
Лукјанова, Татјана 117, 119, 122
Луп, Лоренс (Laurence Louppe) 156
Лутославски, Витолд (Witold Lutosławski) 131

Македонски, Георије-Жорж 152
Маклохлин, Гиб (Gibb McLaughlin) 102
Максимовић, Даница 122
Максимовић, Рајко 134, 139, 140, 141
Мандић, Биљана Љ. 19, 32, 70
Манојловић, Душица 113, 116
Манојловић, Коста П. 17–40
Маринковић, Зоран 138
Маринковић, Матеја 140
Маринковић, Милош М. 127–146
Маринковић, Соња 70, 128
Марић, Александар Цоле 151
Марић, Љубица 140, 141
Марковић, Горан 42
Марковић, Татјана 18, 28
Мартиновић, Маја 58, 59
Марцоф, Николас (Nicholas Mirzoeff) 106
Матија Властар 159
Матијевић Недељковић, Гордана 127, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Матић, Добрила 117, 119, 121
Матовић, Ана 26, 27
Медић, Ивана 19, 20, 32
Мелијес, Жорж (Georges Méliès) 100, 101
Менделсон, Мина 135
Мењухин, Џереми (Jeremy Menuhin) 135
Мијаги, Мичио (Michio Miyagi) 138
Мијушковић, Стефан 140
Микић, Весна 18
Миланковић, Вера 140, 141
Милановић, Биљана 31, 155
Милекер, Срећко 70
Милин, Мелита 23, 26, 155
Милићевић, Бранислав / Бранко Коцкица 122
Миловановић, Ана К. 111–126
Миловановић, Милан 30, 32
Милојевић, Милоје 140, 141
Милојковић Ђурић, Јелена 23, 24, 25, 26, 28
Милосављевић, Владимир 140

Милошевић, Олга 115
Миљковић, Катарина 140
Минц, Шломо (Shlomo Mintz) 135
Мирковић, Жарко 143
Мирковић, Чедомир 123, 124
Митић, Бранка 117, 121
Митић, Новица 121
Митровић, Виолета Р. 159–161
Михаиловић, Драгољуб Дража 20
Михајловић, Милан 140, 141, 142
Мишић, Љиљана 151
Мокрањац, Василије 140, 141
Моне, Клод (Claude Monet) 100
Морели, Енрико (Enrico Morelli) 155, 156
Мосусова, Надежда 69
Мрђа, Татјана Д. 69–96
Муди, Иван (Ivan Moody) 31
Мукаржовски, Јан (Jan Mukařovský) 103

Најсер, Арден (Arden Neisser) 105, 106
Накамура, Такаши (Takashi Nakamura) 138
Направник, Карл Драгутин 72
Направњик, Карел (Karel Nápravník) 69–96
Начић, Милена 116
Начић, Ташко 120
Негришорац, Иван 41–52
Недељковић, Обрад 134
Немет, Ференц (Nemeth Ferenc) 149
Нешић, Војна 140, 143
Никифорова, Алиса Васиљевна (Алиса Васиљевна Никифорова) 11
Николајевић, Снежана 129
Николин, Вукица 114, 115, 116, 119
Николић, Божидарка 135
Николић, Зоран 85
Николовски, Властимир 142
Николовски, Михајло 143
Новак, Витјеслав (Vítězslav Novák) 70
Новаковић, Лола 117
Новков, Добрила 151–153
Новков, Живојин Жика 152
Норден, Мартин (Martin Norden) 107
Нуменагић, Злата 123
Нурејев, Рудолф Хаметович (Рудолф Хаметович Нурејев) 152
Нуши, Фатмир 120

Обрадовић, Александар 133, 140, 141
Обрадовић Љубинковић, Вера С. 155–158

- Озгијан, Петар (Petar Osgian) 140, 141
Олујић, Ана 89
Олујић, Гроздана 121
Освалд, Антун Туна (Antun Tuna Osvald) 70
Оташевић, Бранка 112, 115, 121
Отрин, Ико 152
- Павис, Патрик (Patrice Pavis) 44
Павићевић, Божидар 117
Павишић, Тања 121
Павлов, Гордана 123
Павловић, Александар 131, 133, 134, 138, 141, 143
Павловић, Милан 120
Павловић, Ненад 123
Павловић, Тамара 123
Памејер, Елеонора (Eleonore Pameijer) 135
Панић, Златко 152
Панић, Милан 117
Панић, Предраг 123
Папандопуло, Борис 142
Параћ, Франо 142
Патаковић, Дејан 121
Патерсон, Пол (Paul Patterson) 134
Пауновић, Невена 13
Пачијенца, Рођери де (Rogeri de Pacienza) 159
Пашина, Олга (Ольга Пашина) 31, 32
Пејовић, Роксанда 24, 28, 69
Пелего, Марија (Maria Pelego) 114
Пенезић, Слободан Крцун 21
Пено, Весна 29, 30, 31
Перичић, Властимир 24, 26, 28, 128, 140, 141
Перковић, Ивана Б. 19, 32, 128
Пероци, Ела (Ela Peroci) 119
Перт, Арво (Arvo Pärt) 134
Петин, Никола 140, 143
Петковић, Вера 116
Петрић, Владимир 118
Петрој, Јонел (Ionel Petroi) 138
Петров, Николај Арнољдович (Николай Арнољдович Петров) 135
Петровић, Даница 29
Петровић, Драган 120
Петровић, Маријана 122
Петровић, Милош 140
Петровић, Радмила 26
Петровић, Радомир 140
- Пешић, Милена 128, 129, 132, 143
Пешић, Станислава 116, 119
Пињар, Робер (Robert Pignarre) 98
Пихерт, Емануел (Emanuel Pichert) 70
Пол, Роберт Вилијам (Robert William Paul) 100
Поповић, Александар 116, 121
Поповић, Берислав 140
Поповић, Гордана 116, 119, 120, 121, 123
Поповић, Јован Стерија 51
Поповић, Радован 118
Поповић Млађеновић, Тијана 142
Порселајн, Давид (David Porcelijn) 135
Прадо, Перес (Pérez Prado) 157
Прошев, Тома 142
- Раваси, Славолуб Стефановић 115
Равел, Морис (Joseph-Maurice Ravel) 115
Радаковић, Ана 121
Радаковић, Слободан 121
Радета, Зденко 140
Радиновић, Сања В. 17–40
Радић, Диана 14
Радић, Душан 134, 140, 141, 142
Радичева Дивјаковић, Дорина 84, 89
Радиш, Кристина (Christina Radish) 54
Радмиловић, Зоран 119
Радовановић, Бојана 137
Радовић, Душан 116, 117, 120
Радовић, Душанка 116, 119
Радојев Николић, Весна 72
Радојчић, Зоран 152
Радуловић Вулић, Мања 128
Раичевић, Војислав 11
Раичевић, Милица 11, 13
Раичевић, Наталија 13
Рајак, Јелена 156
Рајчевић, Маријана 121
Рампал, Жан-Пјер (Jean-Pierre Rampal) 135
Ранитовић, Бранко 121
Ранковић, Александар 21
Ранковић, Милан 14, 15
Ратковић, Зоран 120
Редмонд, Гранвил (Granville Redmond) 108
Решидбеговић, Дино 143
Ристић, Иван 31
Ристић, Милан 140, 141
Ристовски, Љубица М. 9–16, 147–149
Ромчевић, Небојша 42

Руди, Рафет 140
 Ршумовић, Љубивоје 119, 120
 Сабљић, Јелисавета 120
 Сабо, Аница 128
 Савић, Светлана 140
 Самарџић, Мирјана 114
 Седлар Богоев, Александар 140
 Секулић, Исидора 9
 Симић, Александар 140
 Симић, Војислав 140
 Симовић, Љубомир 46
 Сисел, Бранислав 135
 Ситковецки, Дмитриј Јулијанович (Дмитрий Юлианович Ситковецкий) 135
 Сјостром, Виктор (Victor Sjöström) 103
 Сковран, Душан 127, 128, 129, 130, 131, 133, 140
 Славенски, Јосип 140, 141
 Смит, Адам (Adam Smith) 58, 59
 Соркочевић, Лука 142
 Спасојевић, Неда 120
 Сперинг, Џејмс (James Spearing) 108
 Србљановић, Биљана 42
 Стази, Никола 157
 Стаменковић, Предраг 140
 Стаменовић, Никола 14
 Станимировић, Соња 28
 Станишић, Слободан 121
 Станковић, Корнелије 140, 141
 Станковић, Србољуб 120, 121
 Станковић, Татјана 122
 Станојевић, Људмила 120
 Стањаре, Гвидо 114
 Стефановић, Ана 28
 Стефановић, Ивана 133, 134, 140, 141, 142
 Стилер, Мориц (Mauritz Stiller) 103
 Стоилковић, Властимир Ђуза 116, 119, 122
 Стојаковић, Бранко 121
 Стојановић, Драган 120
 Стојановић, Стеван Мокрањац 22, 24, 141
 Стојановић-Новичић, Драгана 142
 Стошић, Божидар Боле 121, 123
 Татић, Милутин Мића 116
 Твинер, Силвестер (Sylvester Twinner) 55
 Тејлор, Едгар Кендал (Edgar Kendall Taylor) 135
 Телеман, Георг Филип (Georg Philipp Telemann) 129

Теодосије Хиландарац 159
 Тибетс, Џон Картер (John Carter Tibbetts) 102
 Тимотијевић, Милош 21
 Тодоровић, Зоран 122
 Томашевић, Катарина 29, 70
 Томов, Вера 116
 Тошић, Владимир 136
 Трајковић, Властимир 131, 140, 141
 Трифуновић, Витомир 140
 Тришић, Ивана 131
 Ђирић, Милорад 114
 Ћопић, Бранко 120
 Ћосић, Бора 120
 Узелац, Милан Мића 123
 Фајст, Феликс Елисон (Felix Ellison Feist) 98
 Фербенкс, Даглас (Douglas Fairbanks) 108
 Филиповић, Милован 140, 143
 Фортун, Маријано (Mariano Fortuny) 98
 Фотез, Марко 160, 161
 Фрајт, Лудмила 140
 Хавлас, Гвидо (Guido Havlas) 70
 Хајек, Вићеслав (Hajek, Josef Vencel/Vaclav/Vitjeslav) 70
 Хајкин, Борис Емануилович (Барыс Емануилович Хайкин) 128
 Харис, Едвард Ед (Edward Ed Harris) 54
 Харт, Ерик (Eric Hart) 99
 Хатаичанок Лерахатон (Hataichanok Leerahathon) 65
 Хаце, Јосип (Josip Hatze) 142
 Хаџи Јованчић, Љубинка 140
 Хаџић, Ибрахим 123
 Хендл, Георг Фридрих (Georg Friedrich Händel) 129
 Хил, Линда (Linda Hill) 57, 59, 61, 62
 Хиндемит, Паул (Paul Hindemith) 131
 Хлавач, Војтјех (Vojtěch Hlaváč) 70
 Хлушичка, Мирослав 116
 Хожа, Ева 148
 Хорват, Станко 131, 142
 Хофман, Срђан 133, 140, 141, 142
 Христић, Зоран 140
 Хундегер, Агнеза (Agnes Hundoegeger) 91

Цаун, Фридрих (Friedrich Zaun) 128
Цветковић, Срђан 21

Чабрић, Добрила 117
Чаплин, Чарли (Charlie Chaplin) 108
Чапо Ишпановић, Јулијана 148
Чебски, Влада 152
Чернушенко, Владислав 135
Чубрило, Лука 140, 141

Џад, Џејмс (James Judd) 135
Џин, Кенет (Kenneth Jean) 135
Џобс, Стив (Steve Jobs) 57, 64
Џонстон, Кит (Keith Johnstone) 54

Шверцик, Курт (Kurt Schwertsik) 134
Шепић, Станко 140

Шкерјанц, Луцијан Марија 143
Шлегел, Аугуст Вилхелм (August Wilhelm Schlegel) 47
Шодсак, Ернест Бомонт (Ernest Beaumont Schoedsack) 98
Шокмен, Џон Стенли (John Stanley Schuchman) 107, 108
Шопен, Фредерик-Франсоа (Frédéric-François Chopin) 155
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 131
Шоуц, Весна 140
Шпичек, Донка 121
Шулек, Стјепан 142
Шурев, Ангел 140

Реџистар сачинила
Татјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Цитирана лиџераџура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Весна Гајић, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: vgajic@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
------------------	----------------------------	--

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
----------------------	----------------------------	--

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
-----------------------	----------------------------	--

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95)	за библиографску јединицу:	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
-------------------	----------------------------	---

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани- слав Брборић. <i>Српски језички љручник</i> . 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
-----------------------------	-------------------------------	---

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, презет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лијература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана лијература наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развијку: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском језику*. Избор и предговор Чedomир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресав (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске публикације са више издавача:

ПАЛИБЕК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске изабелице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов 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.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилој у серијској њубликацији:

Прилој у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летјојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакит, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монојрафска њубликација досјујна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02. 02. 2002.

Прилој у серијској њубликацији досјујан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилој у енциклоједији досјујан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. < <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html> > 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику* 72/2025

Горан Гаврић
Димитрије Големовић
Вања Грбовић
Петар Грујичић
Богдан Ђаковић
Софија Кошничар
Амра Латифић
Биљана Мандић
Младен Марковић
Вера Обрадовић Љубинковић
Маријана Прпа Финк
Срђан Радаковић
Бојана Радовановић Шупут
Молина Удовички Фотез

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: vgajic@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: vgajic@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 72/2025 закључило 15. јула 2025. године
За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Весна Гајић
Преводац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Зоран Максимовић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије

