



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

73

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 Lodz, Department of Slavic Languages)
- Vera OBRADOVIĆ LJUBINKOVIĆ, PhD
(Faculty of Arts, University of Priština, with temporary headquarters in Zvečan)
- Srdan 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

73

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 РАДОЊИЋ
(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 МИХАЈЛОВИЋ
(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 Матице српске за сценске уметности 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 БОЈАНА С. РАДОВАНОВИЋ ШУПУТ Усвајање туђица у вокалној музичкој терминологији у српском језику: од бел- канта до скрима	9
BOJANA S. RADOVANOVIĆ ŠUPUT, PhD Adoption of Loanwords in Vocal Music Terminology in the Serbian Language: From Bel Canto to Scream	32
Др АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ Непознати критичарски рад Марка Тајчевића	33
ALEKSANDAR N. VASIĆ Marko Tajčević's Unknown Critical Work	49
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Тема космоса и њени извори у позоришту	51
GORAN T. GAVRIĆ, PhD The Theme of the Cosmos and Its Sources in Theatre	63
Др СРЂАН Д. АТАНАСОВСКИ „Падај сило. Тезе за пролегомену револуционарној пјесми“ Силвија Бомбар- делија: идеолошка критика и музичкоисторијска маргинализација револуцио- нарне песме	65
SRĐAN D. ATANASOVSKI, PhD “Padaj silo. Theses for a Prolegomenon to the Revolutionary Song” by Silvije Bom- bardelli: Ideological Critique and the Music-Historical Marginalization of the Re- volutionary Song	78
Мср МАРИЈА М. МИЛТОЈЕВИЋ и др МИОМИРА М. ЂУРЂАНОВИЋ Радио Ниш и популаризација музичке културе (1951–1952)	79
MARIJA M. MILTOJEVIĆ, MA and MIOMIRA M. ĐURĐANOVIĆ, PhD Radio Niš and the Popularization of Musical Culture (1951–1952)	92
Др МАРИЈА Т. МАГЛОВ и др МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ Примењена музика Владана Радовановића	93
MARIJA T. MAGLOV, PhD and MONIKA J. NOVAKOVIĆ, PhD Incidental music by Vladan Radovanović	107

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ДАВИД Д. ПОКРАЈАЦ, САША СПАСОЈЕВИЋ и мср НИКОЛА П. ЗЕКИЋ Софка Николић: живот и каријера (поводом 120. годишњице рођења)	109
DAVID D. POKRAJAC, PhD, SAŠA SPASOJEVIĆ and NIKOLA P. ZEKIĆ, MA Sofka Nikolić: Life and Career (On the Occasion of Her 120 th Birth Anniversary) .	125
Др АМРА З. ЛАТИФИЋ Јелена Пољакова: почетак балетске уметности у Београду	127
AMRA Z. LATIFIĆ, PhD International Ballet Experience of Elena Poliakova as the Basis of Origin of Ballet Art in Belgrade	137
Мр АЛЕКСАНДРА М. МИЛОШЕВИЋ Ризница позоришне уметности: 75 година Музеја позоришне уметности Србије .	139
ALEKSANDRA M. MILOŠEVIĆ, Msc The Treasury of the theatrical art: 75 years of The Museum of Theatrical Arts of Serbia .	145

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др СВЕНКА Л. САВИЋ Весна Крчмар, <i>Љубица Раваси – оштећа од заборав</i> . Нови Сад: Матица српска, 2024.	147
МАРИЈА А. АДАМОВ Снежана Николајевић, <i>Мозаик сећања: Зоран Христић</i> . Београд: РТС издава- штво. Едиција „ТВ полица“; Библиотека „Монограм“, књига трећа, 2021.	152
Др НЕМАЊА Н. СОВТИЋ Миленко Пауновић, <i>Divina tragoedia</i> . Критичко нотно издање. Уредница Биљана Милановић. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2023.	157

IN MEMORIAM

Мр МИЛАНА М. СТОЈАДИНОВИЋ МИЛИЋ: Дејан Деспић (Београд, 11. мај 1930. – Београд, 16. новембар 2024)	161
Др ЗОРАН М. МАКСИМОВИЋ: Мирослав Радоњић (Ужице, 15. август 1936. – Нови Сад, 19. фебруар 2025)	171
Др СВЕНКА Л. САВИЋ: Дубравка (Антонијевић) Малетић (Београд, 15. јул 1939. – 15. април 2025)	175
ГАБРИЕЛА ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ: Жарко Миленковић (Деспотовац, 2. август 1928. – Нови Сад, 4. септембар 2025)	177
Мср ГОРАН ИБРАЈТЕР: Зоран Ђерић (1960–2024)	180
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	183
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	193
РЕЦЕНЗЕНТИ	199

БОЈАНА С. РАДОВАНОВИЋ ШУПУТ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

УСВАЈАЊЕ ТУЋИЦА У ВОКАЛНОЈ МУЗИЧКОЈ ТЕРМИНОЛОГИЈИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ: ОД БЕЛКАНТА ДО СКРИМА **

САЖЕТАК: Музичка терминологија о гласу у домаћој вокално-педагошкој и научној литератури и пракси у значајној мери је неуједначена и хетерогена, чему доприноси велики број усвојених туђица који није адекватно стандардизован. Па ипак, пракса усвајања корисних термина и нових значења није одлика само српског језика, и она у датом тренутку зависи од утицајнијих музичких и певачких култура. Овај чланак посвећен је сагледавању страних термина који су у српски музички вокабулар улазили од установљења педагошке праксе белкантистичког, соло певачког гласа током XX века. Данас, певачка пракса и наука о гласу препознају и друге, неуметничке жанрове, чија специфична терминологија не само да ствара засебне сфере педагогије гласа него и пружа прилику за обогаћивање и прецизирање језичког фонда који се користи у односу на савремени глас у музици. Циљ овог текста је да утврди стилове, вокалне технике и гласовне феномене који су у мањој или већој мери нашли своје место у српској науци и педагогији, да на основу тога препозна утицаје различитих музичких култура у нашој средини и да, кроз призму својеврсног феномена *англосрпског* језика, утврди оправданост увођења посебне терминологије за екстремни глас, односно за глас у метал музици који се користи проширеним вокалним техникама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичка терминологија, глас, вокална педагогија, екстремни глас, метал музика, англосрпски, језички пуризам.

Увод

У педагошкој и научној литератури о гласу у музици на српском језику, нема јасног консензуса када је у питању стручна терминологија.

* bojana.radovanovic@music.sanu.ac.rs

** Овај рад је резултат истраживања изведеног у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ коју финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС-200176).

Поред чињеничног стања да се о гласу у музици као таквом није много ни писало, преовладава утисак да је вокабулар којим су се педагози и истраживачи користили формиран на основу живе праксе и страних уџбеника и приручника, без изражене потребе да се установи посебан, стандардизован и јединствен фонд речи на српском језику којима ће се користити сви који се гласом баве на извођачки, педагошки или истраживачки начин. У односу на друге језике, поготову примере из окружења где су постојали покушаји да се музички вокабулар уопште обогати домаћим изразима који су настали било преводом било неологизмима,¹ српски језик је (не само у музици) био склонији прихватању и асимиловању страних израза за одређене музичке појаве, извођачке инструкције или технике. Као добар пример језика који је *Mischsprachen*, односно чији је лексички фонд „мешовитог“ порекла, српски језик је кроз историју прихватио бројне туђице из грчког, турског, латинског, италијанског, мађарског, руског, немачког и других језика (вид. Клајн 2008: 154–155).

Имајући такав генерални став у виду, због своје специфичности, терминологија певајућег гласа у српском језику завређује посебну пажњу. У овом чланку, фокус ће бити на увиду у историјски ток увођења израза страних језика у литературу и педагогију гласа, с посебним акцентом на савременом екстремном гласу, тј. гласу који користи проширене вокалне технике, превасходно у популарној музици. Сагледавајући изворе утицаја, истовремено ће се исцртавати и путеви развоја музичког гласа, те указати на симултано постојање више „школа гласа“ и вокалне технике данас, у зависности од тога да ли се певачи усавршавају у области савременог белканта (или канта лирика /ит. *canto lirico*/, вид. Ћић 2002: 7), праваца попут популарне и џез музике, или екстремне метал музике.² Истичући особине савремене праксе, нарочито ће бити речи о терминима који долазе из енглеског језика, чија ће инкорпорација бити посматрана како у поређењу с већ устаљеном музичком терминологијом која потиче из италијанског и немачког језика, тако и у односу на феномен *анџлосрпског* језика и упечатљивог утицаја енглеског језика на све сфере глобалног друштва.

Литература о гласу у музици на српском језику

Гласу у нашој литератури није посвећено много страница, ни из перспективе педагогије, ни музикологије или неке друге дисциплине

¹ За овакве примере у хрватском језику који потичу још из XIX века, вид.: Kiš ŽUVELA, FILIPPI 2018.

² У литератури је последњих деценија установљен израз „савремена комерцијална музика“ (енгл. *Contemporary Commercial Music*) који означава вокалне стилове и извођачке технике не-уметничке музике: музичког театра, поп музике, џеза, соула, фанка и рока. Вид.: LoVetri, WEEKLY 2003. Екстремна метал музика, и метал музика уопште, не спада у ову групу жанрова.

која би могла да полаже право на глас као специфичан феномен у извођењу.³ Још је пре више од 40 година Никола Цвејић приметио:

Ni u jednoj grani muzičke delatnosti u nas se ne oseća u tolikoj meri nedostatak stručne literature kao u vokalnoj pedagogiji; ona je oskudna i nedovoljna, a među stručnjacima, vokalnim pedagogima, mali je broj onih koji se trude da je obogate (СВЕЛИЋ 1980: 8).

Ова ситуација ни дан-данас није значајно промењена. Неколико монументалних уџбеника о белкантистичком певању, међутим, остало је као споменик тренутка у ком су настали, служећи и као путокази за будуће генерације. Међу њима се истиче управо уџбеник Николе Цвејића *Savremeni belkanto* из 1980. године, као и *Umetnost pevanja: simbioza nauke i umetnosti u pevanju* Бисерке Цвејић и Душана Цвејића који је прво издање доживео 1994. године, те друго 2007, а потом и превод на енглески језик 2008. године, који је наишао и на међународни одјек (вид. KARANTONIS 2015). Подухват брачног пара Цвејић вишеструко је значајан за ову област, а првенствено због тога јер спаја високе компетенције прослављене оперске певачице и педагошкиње⁴ с компетенцијама међународно цењеног лекара и фоњјатра.⁵

Настава соло певања и методологије соло певања на нашим високошколским образовним установама углавном се ослања на публикације објављене у прошлом веку, од којих је Цвејићев *Savremeni belkanto* „најмлађи“. Примера ради, литературу предмета Методике соло певања 1 и 2 на Факултету музичке уметности у Београду чине *Соло њевање* (1950) Јелке Стаматовић Николић, *Umjetnost solo pjevanja* (1972) Бруне Шпилер,⁶ *Umjetnost pjevanja* (1975) Иве Лотке-Калинског (Ivo Lhotka-Kalinski). Интересантно је да се новија, темељнија и медицински поткрепљенија публикација Бисерке Цвејић и Душана Цвејића (како прво, па тако и потоња издања) не налази међу овим јединицама.⁷

³ О гласу у музици домаћи аутори су спорадично објављивали научне радове и на страним језицима. Међутим, због теме овог чланка, усредсређују се само на оне публикације које су писане на српском и (некадашњем званичном) српскохрватском језику.

⁴ Бисерка Цвејић је у научном раду сарађивала и с другим експертима из области фоњјатрије, вид. МИТРОВИЋ et al. 2022.

⁵ Душан Цвејић (1923–1998) био је први српски фоњјатар, оториноларинголог, уједно образован и као соло певач. Године 1971. Цвејић је у Београду, у недавно срушеном Хотелу „Југославија“, био домаћин и један од покретача оснивања Уније европских фоњјатара.

⁶ Овај приручник доживео је два реиздања, вид.: ШПИЛЕР 2012; 2024.

⁷ На сајту ФМУ могуће је приступити силабусима предмета Методике соло певања 1 и 2: <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijski-programi/predmet/?id=15157>, <https://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijski-programi/predmet/?id=15154>. Поред наведених јединица, списак литературе чини и (тек једна!) јединица написана у XXI веку – *Complete Vocal Fitness: A Singer's Guide to Physical Training, Anatomy, and Biomechanics* (2018) Клаудије Фридландер (Claudia

Стручну педагошку литературу о гласу вишеструко је великим трудом обогатио Драгослав Илић, соло певач, преводацац и оснивач издавачке куће Студио Лирика. Његовим залагањем наша јавност могла је на свом језику да се упозна са класицима вокално-педагошке дисциплине из пера Мануела Гарсије Млађег (Manuel Patricio Rodríguez García; *Kompletna rasprava o pevačkom umeću*, 1847, рев. 1856; *Opaske o pevanju*, 1894), Лили Леман (Lilli Lehmann; *Moja umetnost pevanja*, 1902–1909–1922), Франческа Лампертија (Francesco Lamperti; *Tehnika belkanta*, 1905), Матилде Маркези (Mathilde Marchesi; *Belkanto: metoda pevanja*, n. d.). Илић је такође преводима обогатио литературу за глас у позоришту и на сцени уопште преводом књиге *Glas i glumac* (1973) ауторке Сисели Бери (Cicely Berry). Ови преводи, као и спорадична достигнућа домаћих вокалних педагога, пружају нам увид у терминологију на чијим се основама постављала домаћа уметничка белкантистичка школа.

Илић је и сам аутор књиге *Акустичка ситуација српског гласа* (2022), која на интересантан начин увезује глас у певању и говору у савременом српском уметничком и медијском простору.

У сасвим неопходном повезивању савремене педагогије гласа (у музици и позоришту) с медицином, истичу се и доприноси Аготе Виткаи Кучере (самостално и у коауторству са Сашом Латинићем) – публикације *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti* (2013) и *Moć glasa* (2014).

Када је реч о страниј музичкој терминологији, никако се из прегледа не сме изоставити значајан допринос Властимира Перичића – *Вишејезични речник музичких термина* (прво издање 1985, а потом и 1997, 2008) – који на једном месту обухвата најважније музичке појмове на италијанском, немачком, енглеском, руском и српском језику, са преводима свих термина на све наведене језике.

У деценији која је за нама приметно је и појачано интересовање за проучавање и истраживање гласа у музици на највишим нивоима студија, те је тако могуће испратити и најактуелнију употребу страних термина у овој области и то из пера оних који се музиком за глас баве као ствараоци/композитори, извођачи и научни радници (вид. нпр. Гњатовић 2019; Радовановић 2021; Стрџар 2023; Цветковић Стојнић 2023). Овај замајац донекле је осетан и када су у питању монографије, научни чланци и поглавља у зборницима на српском језику (вид. нпр. Радовановић 2018; Илић 2022; Тепарић 2023; Радовановић 2023; Радовановић

Friedlander). Гледе наставе соло певања, у списку литературе налазе се само певачки репертоарски захтеви, док приручници и уџбеници нису укључени.

О историјату соло певања и музичког школства на нашој најстаријој високошколској институцији вид. и: Маринковић 2007; Јовановић 2017; Грбовић 2022.

2024). У наставку текста сагледаћемо и како је устаљена терминологија о музичком гласу коришћена у скорије време, те који су помаци у односу на нове доминантне језике и експанзију вокалне технике и педагошких школа.

Има ли језичкој пуризма у музичкој терминологији или како смо учили и писали о гласу

Актуелне и историјске расправе о пуризму и антипуризму у језику далеко превазилазе оквире музичке терминологије, било о гласу или неком другом феномену у музици. Међутим, особеностима стручне музичке терминологије *de facto* се нису одупрли чак ни они језици који су улагали значајан труд да преведу или описно пренесу што већи број страних појмова, како не би морали да уводе туђице (попут, примера ради, хрватског, чешког и мађарског језика, вид. Клајн 2008: 153). На сличан начин као и у другим нацијама које су важне догађаје, стилове и промене у музичкој историји гледале с периферије, српски језик је, узимајући у обзир и својеврсно „закашњење“ за главном струјом европске музичке уметности услед специфичног геополитичког контекста, у свој вокабулар примао музичку терминологију под утицајем из иностранства.

Показаће се да овај случај није изолован, нити се односи само на, условно речено, ‘периферне’ европске нације, као ни само на оне које иначе немају изражене језичко-пуристичке тенденције – може се рећи да је утицај италијанског језика и њихове оперске и певачке школе био довољно велики да су и гигантске музичке силе попут Француске прихватале одговарајућу и актуелну терминологију италијанског оперског вокабулара. Она се, такође, не односи само на оперу, већ на музички језик уопште. И премда су неки музички стручњаци настојали да страну терминологију уприличе у сопственом језику на најприкладнији могући начин (нпр. Кунац 1875; 1890, више у Киш Жувела, Филипи 2018), било је тешко избећи доминацију вишевековне италијанске музичке културе. У свом тексту, Сања Киш Жувела и Маура Филипи наводе само неке од примера коришћења италијанског као основе музичког језика уопште: ту су, између осталог, упутства за извођење, називи украса и импровизацијских образаца, елементи нотног записа, елементи музичке форме, музички облици, врсте и жанрови, називи професионалних улога, педагошких дисциплина (солфеђо), као и оно што је нама овде посебно важно, а то су имена за певајуће људске гласове и називи (вокалних) извођачких техника (Киш Жувела, Филипи 2018: 504).

Треба на овом месту приметити још нешто што ће бити важно и у наредним етапама историје музике, а то је чињеница да су у језицима

из којих се одређени музички термини преузимају, они испрва имали друга значења која нису нужно (или чак уопште) била повезана с музиком. Тако, на пример, италијанске речи *allegro* и *grave* означавају емоције, а до њихове имплементације у музици долази касније (FLOROS 2011: 37, према Kiš ŽUVELA, FILIPPI 2018: 506). Самим тим, они који ће ове термине упознати само преко музике, без знања и интересовања о њиховом пореклу и оригиналном значењу, усвојиће их као потпуно нове означитеље испражњене од претходног значењског бремена који се сада односе само на специфичан феномен у музици. Као што ћемо видети, слична је ситуација и с терминима које данас користимо у верникулару метал културе и музике, где одређени изрази попут *скрима*, *траула*, *транџа*, *џиџквила*, врло прецизно указују на врсту вокалне технике или звучног резултата који се њоме добија, али њихово изворно значење потиче из описивања звукова који чешће долазе из људског афекта, или су пак карактеристични за оглашавање животиња.

Очекивано је да „колевка уметности певања“ (СВЕЉИЋ 1980: 11), која са настанком и развојем опере наставља да буја, подари највећи допринос вокабулару музичког гласа. Почевши од вероватно најпрепознатљивијег термина италијанске опере, белканта (итал. *bel canto*, лепо певање), утицај се ширио на именовање певачких гласова (сопран, мецосопран, алт, контраалт, тенор, баритон, бас – итал. *soprano*, *mezzo-soprano*, *alto*, *contralto*, *tenore*, *baritono*, *basso*), регистара (нпр. регистар главе – *voce di testa*,⁸ фалсет – *falsetto*), извођачких гестова (нпр. вибрато) итд. Као термин „у потрази за значењем“ под који потпадају разни аспекти историје певања и вокалне педагогије, „неколико ‘златних ера’ певања“, значајан скуп вокалних техника и стилских идиома с доминантним предзнаком италијанске школе певања која се развијала у периоду од смене вокалне полифоније барокном монодијом па све до XIX века (STARK 1999: xvii), белканто најчешће означава вокални стил негован у италијанским операма XVIII и раног XIX века. У нашој педагошкој литератури подучава се „савремени белканто“, који се прати од средине XIX века, односно канто лирико, што је могући назив за савремену варијанту класичног белканта (уп. ЉИЋ 2002: 7).

Тренутак који Никола Цвејић препознаје као преломан за почетак развоја савременог белканта десио се средином XIX века, и то са прегашањем Мануела Гарсије Млађег. Његов отац, Мануел Висенте Гарсија (Manuel del Pópulo Vicente García), пресељењем у Париз и установљењем

⁸ Имена за основне гласовне регистре потичу пак из латинског језика – глас главе (лат. *vox capitis*), глас грла (лат. *vox gutturis*) и глас груди (лат. *vox pectoris*) – и као такви су се користили и у италијанској и европској вокалној уметности пре појаве опере. Временом су, у пракси, италијански преводи постали учесталији и увржени као замена за латинске називе регистара.

своје школе певања најавио је савремену певачку школу под утицајем италијанског певачког стила (СВЕЛИЋ 1980: 24). Гарсија Млађи рано је напустио сцену и посветио се педагогији и науци, што је кулминирало његовом *Комплетном расцривом о њевачком умећу*, која се сматра једним од најважнијих докумената у модерној историји певања и вокалне педагогије западног света. Он, наиме, 1841. године Академији наука Француског института подноси „Студију о људском гласу“, коју ће заједно са још неким увидима Академија одобрити као значајан научни допринос и коначно објавити 1847. године (1856. објављује ревидирано, а 1872. друго издање *Расцриве*). У овом документу, Гарсија Млађи је синтетизовао знање о певачком занату претходних епоха и увиде у савремени италијански белканто с открићима из физиологије гласа (ЛИЋ 2002: 7).⁹ Од тог тренутка, студирање певања више није било замисливо без певачевог темељног знања о сопственом вокалном апарату, а свој кредо Гарсија је ширио не само кроз научна и стручна издања (истиче се и горепоменуто издање *Опаске о певању*) него и педагошким радом, будући да је у својој школи певања на пут извео бројне чувене певаче свога доба и тиме обликовао певачки оперски звук у наредним деценијама.¹⁰

Темељи на којима, дакле, почивају савремени уметнички певачки занат и педагогија постављени су Гарсијиним деловањем и са снажним утицајем италијанске школе и терминологије. На истим премисама ради се и у нашој вокалној педагогији. Основна номенклатура певачких гласова у потпуности је преузета из италијанског језика; Никола Цвејић даје и елаборирану потподелу гласова, коју поткрепљује италијанским парњацима – нпр. „колоратурни тенор (*tenore leggero, tenore di grazia, tenorino*)“, „лирски, високи бас (*basso cantante, basso nobile*)“, „драмски сопран (*soprano drammatico*)“, „драмски алт (*alto drammatico*)“ (уп. СВЕЛИЋ 1980: 153–167). Уз српски превод врсте гласа и оригиналну италијанску варијанту понекад ће се, у зависности од језика на ком су испеване његове најупечатљивије роле, наћи и немачки назив (нпр. „високи колоратурни баритон [*tenor-bariton, mezzotenoire, baritono brillante*], у Немачкој називан *Spielbariton*“, СВЕЛИЋ 1980: 158; СВЕЛИЋ, СВЕЛИЋ 2009: 147). Када је реч о регистрима гласа, Бисерка и Душан Цвејић прво дају српски термин, односно прилагођени превод (нпр. устаљено „фалсет“

⁹ Гарсија је такође 1855. године изумео први ларингоскоп.

¹⁰ У његове ученице и ученике убрајају се Матилда Маркези (*Mathilde Marchesi*), Шарл Батај (*Charles Bataille*), Јулијус Штокхаузен (*Julius Stockhausen*), Сер Чарлс Сентли (*Sir Charles Santley*), Хенријета Нисен (*Henrietta Nissen*), Антоанет Стерлинг (*Antoinette Sterling*), Јохана Вагнер (*Johanna Jachmann-Wagner*), Кетрин Хејз (*Catherine Hayes*), као и чувени „Шведски славуј“ Џени Линд (*Jenny Lind*). Многи од њих касније су и сами били педагози. STARK 1999: 6.

од *falsetto*), а потом у загради и италијански, немачки, руски и енглески, по потреби (СВЕЉИЋ, СВЕЉИЋ 2009: 105).

Поред поделе гласова и регистара, вокално-педагошка литература изворно писана на српском језику открива за које су још елементе вокалне технике називи преузети из италијанског. Примери су бројни, а међу њима се истичу:

- 1) основе певачке технике: *вибрацио*, *ајођо* – подршка (итал. *appoggio*), *ајџака* – почетак тона, први ваздушни удар на гласнице (итал. *attacca*), *импостација* – место озвучавања тона (итал. *luogo d'impostazione*) (СВЕЉИЋ 1980: 103–114; СВЕЉИЋ, СВЕЉИЋ 2009: 82, 95, 99; вид. ВІТКАЈ КУЋЕРА, LATINOVIĆ 2014: 13–16);
- 2) основе о гласовним регистрима: *фалсеј*, *јасађо* – прелазни тонови тј. пасаж (итал. *passaggio*), *ијеситур* – најудобнији и најефектнији опсег тонова које певач може да користи (итал. *tessitura*);
- 3) елементи вокалног умећа на којима се ради на студијама соло певања: висока позиција гласа (*alta posizione del suono*, СВЕЉИЋ 1980: 114), односно висока импостација (СВЕЉИЋ, СВЕЉИЋ 2009: 192–193); *меџавоче* – певање „с пола гласа“, када је интензитет емисије тона смањен, али се исправни механизам произвођења звука не мења и не угрожава (итал. *mezzavoce*), покретљивост гласа (итал. *agilita*), трилери (итал. *trillo*), *меса ги воче* – посебан показатељ певачког умећа, контрола и агилност гласа на једном тону (итал. *messa di voce*).

Свеприсутност италијанског језика у нашим најзначајнијим јединицама литературе о гласу видљива је не само у именовану основних појмова него и у самом тексту. Бисерка Цвејић и Душан Цвејић тако ће кроз нарацију давати преводе фраза који би могли да стоје „за себе“, али им ипак додају и италијански оригинал у загради: „подржавати грудима лакоћу даха (*sostenere col petto la leggerezza della respirazione*)“ (стр. 79), „певање центром, а разметање висинама (*si canta nel centro e si sfoggia e risolve nell'acuto*)“ (106), „певање на мишиће (*cantar di fibra*)“ (145), „разјапљено грло (*voce spalancata*)“ (192), „бити на врху даха (*sulla cima del fiato*)“ (193).

На примеру *Umetnosti pevanja* Цвејића видимо и да је на нашу вокалну педагогију солидан утицај имала и немачка школа, почевши од тога да је осим италијанског назива певачке технике (белканто), код нас устаљен и термин „соло певање“, који делимично води порекло и из немачке уметничке соло песме XIX века, лида (нем. *lied*). Поред опере и појединачних арија које су присутне и на концертним програмима, лид је врло важан чинилац савременог солопевачког репертоара код нас, те стога ни термилошки упливи нису необична појава. Као што је већ и поменуто, иако не увек усклађено и конзистентно, овај ауторски

пар није штедео на увођењу термина и на немачком, руском и енглеском језику. Један је исечак у том смислу интересантан.

Наиме, обрађујући појам атакe, аутори истичу да су се „u srpskom jeziku odomaćila dva dosta adekvatna izraza: početak tona i zapev. Međutim“, настављају, „mi ćemo zadržati izraz ataka tona, iz razloga što se ovaj izraz upotrebljava u većem delu literature o pevanju (izuzev u Nemačkoj)“ (СВЕЛЋ, СВЕЛЋ 2009: 95). У наставку текста они ипак прелазе на немачку номенклатуру поделе и анализе атакe, дајући нове термине за припрему тона – *Ansatz*, почетак тона – *Einsatz*, и завршетак тона – *Absatz*. С оваквом основном поделом, Цвејићи ће потом по потреби и осећају уводити термине и из италијанског и енглеског језика: *Ansatz* као *la forma vocale preparata* и *prefonatory tuning*.

Премда су новијег датума, раније поменути преводи важних јединица литературе из историје уметности певања – попут Гарсије, Леман, Лампертија – сигурно су додатно допринели устаљивању италијанских и, донекле, немачких термина у вокабулару о музичком гласу. Најистакнутије публикације из домена вокалне педагогије писане на нашем језику, као што смо видели, усвојиле су и наставиле да ‘проповедају’ терминологију која је већински усвојена до средине XIX века и глобално препознатљива у уметничком певању.

Почетком XX века изванредан део европске музичке сцене захватио је нови уметнички правац, експресионизам. Поред бројних и упечатљивих иновација у областима хармоније, структуре, инструментације и ванмузичке инспирације које су већ много пута биле предмет истраживања стручњака широм света, експресионистички замаха донео је и новине у вокалној уметности. Моћни и гипки гласови утемељени у белканту и техници вибрата који су били на врхунцу током XIX века, сада су постали, као и други чиниоци музичке слике, предмет својеврсне разградње. Новине пак нису долазиле само из сфере уметничке музике, већ су удружени били утицаји свеопште политичке и социоекономске ситуације у Европи, напетост, ново интересовање за звук уопште, бујање алтернативних праваца и места за уметност, попут театра, поезије (и то нарочито дадаистичке звучне и симултане поезије), кабареа (више у RADOVANOVIĆ 2023: 109–111). Стога су утицаји говорне речи из других извођачких уметности значајно допринели увођењу ове врсте израза у најистакнутија остварења раног музичког експресионизма попут *Пјероа месечара* (*Pierrot lunaire*, 1912) Арнолда Шенберга (*Arnold Schönberg*). Шенберг је већ у *Песмама о Гурпу* (*Gurrelieder*, 1900–1903, преграда 1911) користио шпрыхмелодију (нем. *Sprechmelodie*) на местима која су то, према његовом мишљењу, драматуршки завређивала, што је било решење које је блиско појединим његовим савременицима. Међу њима се издваја Хумпердинк (*Engelbert Humperdinck*), који у делу

Краљева деца (Die Königskinder, 1897) користи појам шпрехноте (нем. *Sprechnoten*), тј. говорне ноте којима је нотне главе у запису мењао ознаком „х“. Шенбергове идеје о третману гласа надовезују се на ове али и многе друге поменуте утицаје његовог доба. Међутим, он сâм неће употребљавати термин шпрехгезанг (нем. *Sprechgesang*), односно певани говор, који је потекао од Вагнера (Richard Wagner), него шпрехштиме (нем. *Sprechstimme*) и шпрехмелодија, што је чинио не само у партитури и наслову него и у препискама и, нарочито важно, у предговору за *Пјероа* који је имао више својих итерација. У финалној верзији предговора он је нагласио:

Мелодија која је наговештена у нотама у парту шпрехштиме (осим када је другачије наглашено) није намењена певању. Извођач има задатак да, узимајући у обзир назначене тонске висине, њих трансформише у шпрехмелодију. [...] Извођач ипак мора бити опрезан да не упадне у манир „певајућег“ говора. [...] разлика између обичног говора и говора који се јавља у музичком облику мора да буде јасна. Али такође никада не сме подсећати на певање (прев. аут.; цит. према BRYN-JULSEN, MATHEWS 2009: 58–59).

Као што се може видети из овог цитата, терминологија коју Шенберг употребљава није увек сасвим прецизна, а може се рећи и да се њено значење мењало током његове каријере. Његове белешке и више верзија предговора за *Пјероа месечара* стога представљају својеврстан мач са две оштрице, будући да, иако у њима композитор даје објашњење звука који жели да добије у вокалној деоници, њен резултат, опет, остаје у рукама (тј. вокалном апарату) извођачице која ће имати сопствено тумачење и меру између говора и мелодије. Слична непрецизност у погледу вокално-техничких инструкција ишчитава се и из Шенбергове преписке с Бергом (Alban Berg), а у вези са поређењем деонице гласа у *Песмама о Гури* и *Пјероу* (деталније у RADOVANOVIĆ 2023: 114–115). Стога не може да чуди да ни извођачи, а ни истраживачи, често не могу да растумаче или прецизно именују Шенбергове појмове.

У погледу граfiје, транскрипције и евентуалних превода термина који долазе из сфере експресионистичког гласа, у музиколошкој литератури на српском језику уочавају се *Sprechgesang*, *Sprechstimme* у оригиналном облику (МАСНИКОСА 2007: 183) и у транскрибованом – шпрехгезанг, шпрехштиме (МАРИНКОВИЋ 2003: 99). Неретко облик у оригиналу прати и превод – „*Sprechgesang*, *šprehgezang*, говорно певање“ (PROĐANOV KRAJIŠNIK 2012: 19, 63), „*Sprechstimme* (govoreni glas)“ (RADOVANOVIĆ 2018: 57), или обратно „Певани говор (*Sprechgesang*)“ (РАДОВАНОВИЋ 2018: 7), за којим свако следеће помињање термина остаје на српском језику. Роксанда Пејовић употребила је израз „говорни глас“ (ПЕЈОВИЋ

1989: 242). С друге стране, пишући о опусу композиторке Вере Миланковић, Срђан Тепарић помиње вокални манир који Миланковић ипак није користила: он, наиме, истиче „певани говор“ који није у потпуности адекватан за опис вокалне линије у соло песми *Лейоџа* (2003). За нашу прилику занимљиво је то да је употребио термин на српском језику, говорећи о шпрыхезангу, али без превода, без употребе транскрибованог немачког израза, и с наводницима (уп. ТЕПАРИЋ 2024: 117). Претпоставка је да се, због недостатка темељнијих студија на тему гласа у експресионизму у нашој музичкој науци, ни у тексту Срђана Тепарића не проналази термин *Sprechmelodie* – шпрыхмелодија, односно говорна мелодија.

Англосаксонски музиколози који су се бавили проблематиком гласа код Шенберга, углавном ће користити термин *Sprechstimme*, док је у франкофоној и немачкој литератури задржана оригинална Шенбергова употреба термина *Sprechstimme* која, у његовој поставци, означава вокални парт, а не технику извођења или стил. За вокалну технику они пак користе *Sprechgesang* или *Sprechmelodie* (BRYN-JULSEN, MATHEWS 2009: xvi).

Управо и због тога што се експресионистички, шенберговски постављен глас претежно помињао тек успутно у општијим текстовима о експресионизму, с понеком интенцијом да се такав третман вокалне деонице уочи и у делима наших композитора,¹¹ могуће је закључити да важне разлике и нијансе које ови појмови носе са собом нису потпуно освешћене и усвојене у домаћем научном дискурсу. Можемо овде, дакле, још једном подвући да се термин шпрыхезанг / певани говор пре свега везује за Вагнера, да је више композитора крајем XIX века користило неки облик музичке рецитације, а да је сам Шенберг користио израз шпрыхштиме или, још прецизније, шпрыхмелодију.

Новитети које је експресионистички талас донео после дугог XIX века нису, наравно, опипљиви само у домену вокалног израза. Па ипак, у односу на дотадашњу европску (и шире) доминацију италијанског оперског стила, експресионизам је изнедрио и именовао нове појаве у музичком гласу. Оне су, како је и примећено, као такве прихваћене и

¹¹ Дело *Две пјесме* за сопран и дувачки трио (1938) Војислава Вучковића (1910–1942) у литератури се наводи као пример експресионистичког вокалног израза (PERIĆ 1968: 579–580). У њима је музиколошкиња Марија Масникоса препознала ритам као обједињујући фактор, који произлази „из акцентуације пренаглашене говорене речи што упућује на аналогију са Шенберговим *Sprechgesang*-ом“ (2007: 183). Ово заиста јесте један од ретких примера да се на говорно певање (или облик који је дошао после њега, шпрыхштиме) обрати пажња. Међутим, и поред тога што и мелодијска линија, с наглашеним интервалским скоковима и преломима, доприноси аргументацији оваквог тумачења и повлачењу паралели, овај вокални парт није записан шпрыхнотама, нити је Вучковић вербално упутио да би вокалну деоницу требало извести у том маниру (уп. и RADOVANOVIĆ 2023: 121).

у другим језицима – задржавање основног облика речи шпрехштиме, шпрехгезанг, шпрехмелодија, шпрехнота итд., било у граfiјски оригиналној целини или транскрибовано (у језицима попут српског), не само да указују на врло специфичну технику извођења него аутоматски упућују слушаоца, читаоца, извођача, научника, на специфичан геополитички и уметнички контекст у коме се тај израз и развио.

*(Неке) савремене вокалне технике и њихово
терминолошко одређење*

Обогаћивање савремене вокалне терминологије у нашем језику али и глобално може се разумевати кроз упечатљив утицај популарне музике, односно савремене комерцијалне музике. Новине које различити жанрови доносе у погледу вокалне технике амплификовани су медијском инфраструктуром и музичком индустријом која данас лакше и брже него икада до сада долази до сваког кутка планете. Поред ове, главне струје индустрије, деценијама буја и она алтернативна, а у којој се рађа и екстремни глас метал музике. Екстремни глас послужиће овде као одличан пример читавог система значења и знања који се развио у оквиру једне супкултуре, ширећи се глобално и развијајући нове облике оглашавања и вокалних техника који се посматрају као идентитетски означитељ жанра (уп. RADOVANović 2023). Поред утврђивања и појашњења карактеристика извођачких техника екстремног гласа, у овом делу текста пажњу ћемо посветити и једној врсти вокализације – вокалном фрају – која је у последњим деценијама распрострањена не само у свакодневном говору већ и као могући израз у савременој уметничкој музици. Будући да су технике и вокални гестови вокалног фраја и различитих типова екстремног гласа релативно непознати нашој музиколошкој науци, настојаћу да, поред тога што ћу дати преглед досадашње употребе у домаћој литератури и предлог коришћења надаље, представим њихове главне звучне, извођачке и физиолошке карактеристике.

Вокални фрај (енгл. *vocal fry*, другачије и: глотални фрај, енгл. *glottal fry*; шкрипа, енгл. *creak*) као извођачка техника у музици јавља се тек у последњим деценијама. Пре тога, овај својеврсни регистар чија је основна фреквенција (F0) испод 30 Hz и која се перципира као пулсирајући, ‘шкрипући’ и ‘пуцкетајући’ глас, кроз историју је посматран као абнормална вокална емисија или чак девијантна вокална патологија (уп. ABDELLI-BERUH 2025). Међутим, бројна истраживања показују да је у последњих пар деценија вокални фрај све заступљенији у свакодневном говору,¹² а истовремено и као захтев у репертоару савремене

¹² Истраживања показују да су монолингвални или билингвални говорници енглеског језика нарочито склони употреби вокалног фраја наместо уобичајеног спуштања интона-

музике.¹³ У том смислу је индикативно да га у својој књизи *21st Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*, која се сматра једним од главних приручника за савремени „над-нормални“ глас у музици, Мајкл Едвард Еџерсон (Michael Edward Edgerson) укључује у спектар нових проширених вокалних техника у савременој музици (2015: 22–23).

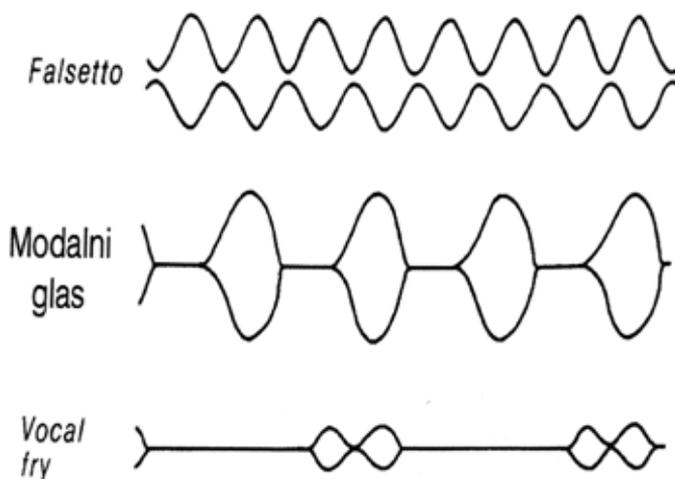
У домаћој литератури вокални фрај се не помиње често; он ће се, обично у оригиналној, енглеској варијанти и у курзиву, појавити у литератури из области фонијатрије (вид. нпр. Мумовић 2004), док се науке о музици још увек нису с већом пажњом упустиле у изучавање овог термина. Изузеци, ипак, постоје, но, њихове се дефиниције и „превођење“ на српски језик неретко не поклапају.

Поређењем српске и енглеске верзије књиге *Umetnost pevanja* Бисерке Цвејић и Душана Цвејића, долазимо до закључка да ови аутори вокални фрај изједначавају с контраоктавним регистром код најдубљих мушких гласова (уп. СВЕЛИЋ, СВЕЛИЋ 2008: 143; 2009: 105). Ипак, као што је напоменуто и показано у литератури, вокални фрај није одлика искључиво мушких гласова, те би га ипак требало посматрати шире од граница контраоктавног регистра. У сличном маниру, Агота Виткаи Кучера вокални фрај дефинише као акустичку карактеристику гласа коју имају веома дубоки гласови, а која подразумева продужену затворену фазу коју прате две отворене фазе вибрација гласних набора, поменуте фреквенције F_0 –30 Hz (ВИТКАЈ КУЧЕРА 2013: 66). Фреквенција вокалног фраја се, стога, у извесној мери поклапа с дефиницијом пулсног регистра који обухвата крајње дубоке тонове и мушких (F_0 је 20–45 Hz) и женских гласова (F_0 је 25–80 Hz), при чему су гласнице веће масе и релаксираности (ВИТКАЈ КУЧЕРА 2013: 68). Посматрано из угла савремене музике, вокални фрај се може одредити као својеврсна вокализација или усмерени, вољни вокални гест, који у медицинском и фонијатријском смислу има све претходно наведене одлике (РАДОВАНОВИЋ 2023: 317). Када је реч о првом усредсређеном глобалном научном доприносу проучавању вокалног фраја, аутори прилога у колективној монографији *Creak: Theories and Practices of Pulse Phonation* (2025) опредељују се за

ције на крају реченице, односно, у прозодијске сврхе (WOLK et al. 2012; ABDELLI-BERUN et al. 2014; DAVIDSON 2019; GIBSON et al. 2021). Ови вокални гестови се могу интерпретирати више-струко – у зависности од контекста и говорника. Поједини истраживачи, посматрајући овај феномен из угла филозофије језика, феминистичке епистемологије и лингвистике, заступају становиште да је ‘лош манир’ употребе вокалног фраја искључиво критикован као одлика говора код жена (што није увек случај), која је иритантна и одвлачи пажњу од значења речи (више у: ЧHAO, BURSTEN 2021: 42).

¹³ Детаљније о историјату употребе вокалног фраја у западној и савременој музици у Југославији и Србији, вид. у РАДОВАНОВИЋ 2025. Вокални фрај један је од извођачких захтева и у новијим делима композитора Југа Марковића (више у: РАДОВАНОВИЋ 2024).

појам *creak* (шкрипа) – услед звучне асоцијације – а већ у наслову вокални фрај означавају и као пулсну фонацију.



Сл. 1. Типови вибрација гласница – термини на различитим језицима (MUMOVIĆ 2004: 26, према VITKAJ KUČERA 2013: 66)

У фонолошкој или вокално-педагошкој литератури на српском језику још увек није утврђен и устаљен превод ове синтагме. Најчешће се она оставља у оригиналном облику, на енглеском језику у курзиву (вид. VITKAJ KUČERA 2013: 66; VITKAJ KUČERA, LATINOVIĆ 2014: 37), а ређе се транскрибује (вид. RADOVANOVIĆ 2023; 2024). У научним радовима колега из Хрватске, неретко ћемо срести вокални фрај преведен као „вокално“ или „глотално пржење“ (вид. RIVIĆ 2021; ŠAGO 2024). Једну интересантну ситуацију која дочарава ‘мешање’ утицаја из различитих језика не само у музичким наукама него и шире видимо у илустрацији коју Виткај Кучера преузима из монографије фонијатра Гордане Мумовић (вид. Сliku 1). На овом приказу типова вибрација гласница видимо истовремену употребу (и, самим тим, неусклађеност) италијанског (за *falsetto*), српског (модални глас) и енглеског језика (*vocal fry*).

Да би се разумела термилошка проблематика екстремног гласа у метал музици¹⁴ и одговарајућих извођачких техника, најпре се мора

¹⁴ Под „метал музиком“ овде подразумевам сада глобално популарни жанр који је касних шездесетих и током седамдесетих година XX века почео да се развија у америчком и британском контексту под утицајем психоделичног рока и блуза. Уопштено говорећи, звук метал музике почива на виртуозном свирању на дисторзираним електричним гитарама, важној улози бас гитаре и бубњева и реалној или перципираној гласноћи до које се долази посебним продукцијским и постпродукцијским алатима. Осамдесетих година, хеви метал (*heavy metal*, некада као одредница за читав жанр, а данас пре као поджанр каракте-

имати у виду поджанровска разгранатост метал музике уопште, а потом и подгрупе екстремног метала који у себи окупља најрадикалније идеолошке и извођачке апарате. Екстремни метал представља кровну дефиницију за неколико главних поджанрова метала (дет метал /*death metal*/, блек метал /*black metal*/, дум метал /*doom metal*/, грајндкор /*grind-core*/ и њихове бројне варијанте), који су се од деведесетих година XX века па до данас развијали у најразличитијим правцима (више у: КАНН-НАРРИС 2007). Поред најрадикалнијих политичких ставова, те дискурзивних и визуелних алата који су утемељени у хорору и сатанистичком имагинаријуму који, као такви, за већину публице трансгресирају границе прихватљивог, екстремни метал установио је и препознатљиве звучне означитеље, међу које сврставамо и *екстремни глас* – глас који свој идентитет базира на искључивом коришћењу проширених вокалних техника.

Недоследност и неусклађеност у дискурсу о вокалном аспекту ове музике већ на енглеском језику потпуно су очекиване узме ли се у обзир да у пракси, на самој сцени, фигурира велики број појмова који се одnose на читав дијапазон вокалних техника или постигнутих звучних резултата. Тако је међу извођачима и њиховом публиком установљен вокабулар који препознаје разлике између појмова као што су граул, односно дет граул (енгл. *growl / death growl*), скрим (енгл. *scream*), шрик (енгл. *shriek*), грант (енгл. *grunt*), пигсквил (енгл. *pig squeal*), гутурални вокали (енгл. *guttural vocals*), вокали ниске висине и ниски граул (енгл. *low pitched vocals, low growls*), нечисти вокали (енгл. *unclean*), груби вокали (енгл. *harsh*), вокални/глотални фрај, вокали с лажним гласницама (енгл. *false cord*), и други.

Спектар вокализација у екстремном металу изузетно је широк, усложњавајући се изнова с новим експериментима и (под)жанровским комбинацијама.¹⁵ У том смислу, одређени термини и звучни сигнали су се током деценија усталили као означитељи одређених поджанрова, па ће се тако, примера ради, скрим везивати за блек метал и његове подваријанте, док су граул, гутурални и пигсквил вокали идентификатор

ристичан за девету деценију) и глам метал (*glam metal*) достигли су врхунац мејнстрим популарности у западним медијима. Током ове деценије развијају се и треш метал (*thrash metal*), пауер метал (*power metal*), али и екстремни метал жанрови. Од тада па до данас, метал музика развила се у један од најверсатилнијих жанрова, делујући у фузији с реп музиком (као *ну мейтал /nu metal*), фанком (*фанк мейтал /funk metal*), разноврсним фолклорним утицајима (*фолк мейтал /folk metal*), уметничком музиком (*симфонијски мейтал /symphonic/sympho metal*) и другим. Сваки од ових поджанрова носи са собом извесне разлике због којих се њихови визуелни, дискурзивни и звучни идентитети поприлично разликују, а политичке идеологије, инспирација и тематика покривају сва поља политичког спектра.

¹⁵ За илустрацију поджанровских подела и међусобних веза са звучним примерима, вид. сајт *Map of Metal*: <https://mapofmetal.com/>.

дет метала, грајндкора и детграјнда (*deathgrind*, као варијанта мешања дет метала и грајндкора).¹⁶

Захваљујући свом трајању од преко пет деценија, глобалном успеху и потенцијалу трансформације и укључивања различитих спољних фактора инспирације, метал култура је завредила пажњу академске научне заједнице,¹⁷ али и отворила простор за развој нових педагошких школа, како инструменталних, тако и оних посвећених гласу. Почетком XXI века, отприлике две деценије од појаве дет метала и установљења екстремног гласа као једног од најупечатљивијих елемената звучног идентитета екстремног метала, почињу да се јављају први педагози специјализовани за ову врсту вокализација. Под утицајем савремене вокалне педагогије уопште, приступ у овом новом правцу се базирао на анатомским, физиолошким и фонолошким аспектима вокалног апарата. У односу на то, успостављена је и посебна класификација и, последично, терминологија, која донекле кореспондира с оном која је већ усвојена на сцени, али има чвршће упориште и далеко мањи број варијација, првенствено јер је заснована на начину произвођења екстремног гласа, а не на његовом коначном звучном резултату. У најопштијој подели, педагогија екстремног метал гласа разликује: 1) фрај скрим (енгл. *fray scream*), 2) глас произведен помоћу лажних гласница (фолс кордс скрим, енгл. *false cords scream*), 3) дет скрим (енгл. *death scream*) и 4) певани глас са дисторзијом / хибридни скрим.¹⁸

Заслужна за покретање нове вокално-педагошке гране и успостављање јасне класификације је америчка вокална педагошкиња Мелиса Крос (Melissa Cross),¹⁹ која је 2005. године објавила ДВД с основама своје нове школе под именом *The Zen of Screaming*, који је две године касније добио и свој наставак. Две деценије касније, Крос је и даље

¹⁶ Детаљније о специфичностима поджанровских вокализација у екстремном металу вид. у: RADOVANOVIĆ 2023.

¹⁷ Интересантно је да се област проучавања метал музике (*metal music studies*) развила из корпуса обожавалаца који су се временом образовали у различитим научним дисциплинама. Међутим, чињеница да су проучаваоци уједно и „фанови“ ове врсте музике не умањује њихов научни кредибилитет и озбиљност приступа мноштву питања која проистичу из једне овакве поткултуре. У том смислу се истиче мултидисциплинарно и глобално Међународно друштво за студије метал музике (International Society for Metal Music Studies, ISMMS), које ревносно организује бројне научне скупове и објављује научне публикације у сарадњи с водећим светским издавачким кућама. Више о томе у: RADOVANOVIĆ 2021; VARAS-DÍAZ, NEVÁREZ ARAÚJO 2025.

¹⁸ Примере ових типова вокализација Мелиса Крос даје у кратком прегледу на Јутјуб (YouTube) платформи. Вид.: <https://youtu.be/UXNUSk-7B0k?si=-hvTdDMtq9FpltML>.

¹⁹ Мелиса Крос је у воде екстремне музике ушла непланирано, на позив за помоћ који је дошао од пријатеља. По примарном вокалном образовању, она је специјализована за музички театар и популарну музику. Од раних 2000-их, међутим, потпуно се посвећује феномену екстремног гласа.

активна у раду с водећим вокалним уметницима екстремне музике,²⁰ а њена основа послужила је као одскочна даска за пролиферацију вокалних педагога и вокалних тренера (енгл. *vocal coach*), који ће деловати локално и глобално (пре свега, путем интернет платформи и друштвених мрежа), те наставити да развијају приступе студијском и сценском извођењу екстремног гласа (више у: RADOVANOVIĆ 2023).

Тренутак у ком се појављује школа гласа Мелисе Крос индикативан је да је професионални педагошки приступ екстремном гласу био неопходан за рад већ етаблираних састава чији су примарни извори прихода и деловања били концерти и турнеје. Како би се избегле повреде и замор вокалног апарата услед (често и неправилног) извођења проширених вокалних техника у скраћеним временским интервалима, било је потребно пронаћи адекватну педагошку потпору и негу гласа. Мелиса Крос је своју школу поставила на становиштима вокалне науке, пре свега у Венардовим увидима (VENNARD 1967), Тицеовим (TITZE 1994) методолошким алатима и посматрању вокалног апарата који изводи екстремне технике под ларингоскопом, омогућавајући студиозност приступа техникама и жанровима чије се извођење и данас често разумева као штетно или чак погубно за вокално здравље. Њена полазна тачка јесте увид да је кључ за извођење екстремних вокала у балансираном односу између ваздуха који долази из плућа и пропусности гласница. Тако се скрим – који се перципира као агресиван, груб, манир који „као да ће да поцепа грло извођачу“ (WALLMARK 2018: 76) – не поставља као афектно, љутито вриштање и ‘драње’. Напротив, основа је аналогна оној у другим врстама музике и подразумева добар апођо (поставку тела и даха) и упевавање/загревање читавог вокалног апарата (CROSS 2005). С тим у виду, Мелиса Крос даље именује и дели типове екстремног гласа на следећи начин:²¹

- 1) Фрај скриминг (енгл. *fry screaming*), чија је основа вокални фрај. Фрај скрим изводи се тако што гласнице образују пасивни зид (не померају се и не производе тон) и пропуштају усмерени млаз ваздуха који се контролише помоћу дијафрагме. За извођење ове технике важна је улога ткива меког непца и синуса, која својом вибрацијом измештају место настанка екстремног гласа из грла у усну дупљу. Тако је могуће произвести и аликвотне тонове, тј. парцијале, чији мали волумен бива надомештен фреквенцијама на које

²⁰ Овде се не мисли само на извођаче метал музике, него и других „тешких“ праваца попут металкора, хардкора итд. Неки од најистакнутијих вокалиста са којима је Крос радила били су Ренди Блајд (Randy Blythe) из састава „Lamb of God“, Џеси Лич (Jesse Leach) из „Killswitch Engage“-а, те Ангела Госов (Angela Gossow) која је тада радила с бендом „Arch Enemy“.

²¹ Мелиса Крос ове технике представља по први пут у свом другом ДВД-ју (CROSS 2007), а оне су на српском језику први пут разматране у RADOVANOVIĆ 2023.

су микрофони – као важан фактор ове технике – сензитивни. Фрај скрим је, према мишљењу Мелисе Крос, најбезбеднија и најједноставнија техника која се користи у екстремној музици, а која пружа широке могућности за варијације звука циљаним променама облика уста, тј. резонатора.

- 2) Скрим с лажним гласницама (енгл. *false cords scream*), који настаје помоћу лажних гласница (како му име и каже), смештених изнад правих гласница / вокалних набора. У поређењу с претходном техником, овај скрим тражи још пажљивији и прецизнији рад дијафрагме и даје мањи спектар аликвотних тонова. Могуће је чак повезати ове технике с типовима гласа – скрим с лажним гласницама погоднији је за баритоне, док тенори лакше изводе фрај скрим.
- 3) Дет скрим (енгл. *death scream*), који користи највише ваздуха и захтева изузетну координацију дијафрагме. За разлику од претходна два типа вокализација, дет скриму није могуће додати и тон с одређеном висином.
- 4) Додавање певаног или виканог (у маниру белтинга)²² тона одређене висине омогућава диверсификацију музичког и вокалног израза, а тај се потез балансирања између скрима и певаног гласа у овом контексту назива „озвучавање скрима“ (енгл. *pitch the scream*). Исправно извођење омогућава прелазак из једног у други модус као и њихово мешање. Са стране певаног гласа налази се и дисторзирано, ‘храпаво’ (енгл. *raspy*) певање, које се добија вибрацијом ткива изнад гласних набора, а које је уобичајеније у рок музици и другим поджанровима метала, али се и у екстремном металу повремено користи ради изазивања ефекта и контраста.

Из наведена четири основна типа, у самој пракси могуће је извести разнолике комбинације ових техника, као и, уколико се техникама довољно добро овлада, укључивање чистог певања у смени с екстремним вокалима. Једна од дистинктивних изведених техника јесте и скрим тунелског грла (енгл. *tunnel throat scream*), која, уз основни фрај скрима, подразумева манипулацију језика и усне дупље тако да се добије ефекат звука у тунелу.

О терминологији екстремног метал гласа није било много речи на српском језику. Штавише, у прилици смо да анализирамо само две публикације које се овим феноменом (делимично) баве. Наиме, ове термине по први пут уводи ауторка ове студије у својој монографији о гласу

²² Белтинг (енгл. *belting*, од речи *belt*, што значи појас) вокални је стил карактеристичан за музички театар и популарну музику. Почива на говорном гласу и доминантно је заснован на грудном регистру; треба да задржи спонтаност говора и звучи као контролисано викање с одређеном висином тона.

у савременој музици (2023), а потом и у новијем чланку у ком је реч о екстремном гласу у композицији *Псалм* Југа Марковића (2024), а у којима се заступа став да за нову терминологију има места у вокабулару домаће вокалне педагогије, музикологије и генерално науке о гласу, и то на начин који је аналогно постављен с оном која долази из италијанског и немачког језика. У том смислу, у обе студије је по првом увођењу термина, дата њихова транскрипција на српском, с оригиналом на енглеском језику у загради, док се у наставку текста термини користе равноправно с осталим појмовима попут белканта, шпрыхшти-меа – без курзива или додатних покушаја превода и неспретног прилагођавања српском језику. Потенцијално превођење, сматрала сам, до-вело би до забуне и скретања пажње с порекла и правилне употребе термина за вокалну технику (када би се *scream* превео са *врисак*, прва асоцијација свакако не би била специфична вокална техника екстремног метала, већ позната афективна вокализација), нарочито имајући у виду да је ова терминологија већ ушла у вокабулар обожаваатеља и извођача широм света, губећи – како је поменуто и за италијанске појмове раније у тексту – своје иницијално значење и освајајући ново значење у новом и специфичном контексту.

Завршна разматрања

Како је на самом почетку овог текста речено, српски језик један је од оних који без већих трзавица прихвата туђице из разних језика. Постоји неколико категорија у које се туђице могу сврстати, а на примеру енглеског језика, оне – у овом случају англицизми – могу бити сасвим неоправдане, неоправдане, условно оправдане, оправдане и сасвим оправдане (Prčić 2019: 186–187). Туђице су сасвим оправдане, како је писао Твртко Прћић, када „unose novo značenje i porunjavaju leksičku i/ili pojmovnu prazninu srpskom jeziku“ (2019: 187).²³

Попуњавање појмовних и лексичких празнина речима из страних језика, сматрамо, оправдано је и у случају терминологије вокалне педагогије. Читав дијапазон термина превасходно из италијанског, немачког и енглеског језика не само да је надоместио недостатке у домаћем вокабулару него је осветлио и које су музичке културе (биле) доминантне у ком историјском тренутку, а затим и у којој мери и у ком периоду се одређени музички феномен – попут опере – усталио у

²³ Прћић је подвукао и следеће: „Pod ‘objektivnom potrebom’ podrazumeva se doprinos nekog anglicizma izražajnosti srpskog jezika, tako što se u njegov sistem uvodi nov pojam koji se datim anglicizmom imenuje. Takvi su, na primer, milkšejk, tabloid, skener, modem, CD-ROM, DVD, hardver, softver, internet, bestseler i mnogi drugi, koji su srpski jezik obogatili ne samo novim oblikom, tj. samom rečju, nego i novim i do sada nepoznatim sadržajem, tj. značenjem“ (Prčić 2019: 154).

контексту наше културе. На примерима из домена музичког гласа и вокалне педагогије показано је да је кроз историју снажан утицај на читав музички свет Европе имала опера, а крајем XIX века и почетком XX века новине и превирања у германском музичком свету одсликале су се и у музичким речницима који су до тада почивали на претежно италијанској терминологији. Сегмент овог текста пред сама Завршна разматрања посвећен је једној новијој појави у вокалној уметности, екстремном гласу, али њена популарност, садржајност и терминолошка усидреност у енглеском језику нису дошле изненада. Напротив, оне су резултат готово вековне глобалне превласти англосаксонске културе, којој је у највећој мери допринео развој медија и, данас, друштвених мрежа. Од америчке експерименталне и популарне културе и уметности XX века, преко популарне музике, цеза, развоја музичког театра, до преузимања водеће језичке позиције када су у питању научни часописи на којима се објављују најзначајнији научни резултати из медицине и фонологије, екстремни глас који „говори“ енглеским језиком само је један од симптома савременог и тренутног облика *lingua franca*.

Па ипак, у односу на друге језике, енглески се сусреће с нешто већим задршкама, управо због своје снажне експанзије и појаве хибридних језичких врста као што су *Spanglish*, *Français*, *Romglish*, *Hunglish* и, код нас, *англосрпски*. У питању су варијанте говорног језика, које прете да преплаве комуникацију у медијима, научни дискурс и званичну државну комуникацију, а које представљају сасвим нове варијанте мешавина енглеског и ‘домаћег’ језика одређене земље. Још се пре пар деценија дошло до увида да је енглески „у савременом свету у двојној функцији општег заједничког језика (engl. *English as a lingua franca*) и одомаћеног страног језика (engl. *English as the nativized foreign language*)“ (Prčić et al. 2021: 9), чија се настава у школама, управо због доброг познавања из других извора, мора прилагодити и изнова осмислити. У таквој ситуацији, домаћи лингвисти углавном су сагласни да туђице треба употребљавати с мером и не „из лењости“, док се Одбор за стандардизацију српског језика (осн. 1997) у ретким случајевима детаљније посветио овој проблематици (Клајн 2008: 159–162). У најновијем издању *Srpskog rečnika novijih anglicizama* (2021), чије је прво издање из 2001. године у наслову имало и додаток *Du yu speak anglosrpski?*, Прћић и његови сарадници настоје да дају стваран допринос и стану на пут немару и небризи за стандардни српски језик и његова правила, које се манифестује кроз стихијску и претерану употребу англицизама.

Уважавајући ову борбу на лингвистичким фронтима, музичка терминологија савременог тренутка има неколико могућности: да енглеске речи калкира, односно структурно или дословно преводи, да их препевава, односно прилагођава домаћем језику, или да, у складу с

правописом и језичким правилима, усвоји термине у њиховом оригиналном облику. У случају српског језика и оправданости усвајања изворних термина, то би значило транскрипцију и употребу нових израза у складу са стандардном граматиком и правописом.

Извесно је, дакле, да је, у новом веку, ситуација донекле другачија него раније, и да се с много више подозрења гледа на увођење нових позајмљеница које долазе из доминантног енглеског језика. С друге стране, превођење или прилагођавање често може деловати сликовито али поприлично рогобатно (сетимо се примера „вокалног пржења“). Узевши све ово у обзир, сматрамо да је, како би се успоставила аналогича с досадашњом праксом прихватања страних термина у музички вокабулар (истина, не увек систематски јасном и ‘довршеном’), усвајање терминологије екстремног гласа (као и других вокалних стилова који доминантно долазе из енглеског говорног подручја) оправдано како би се језик обогатио и именима а и појмовима које раније нисмо имали у сопственој језичкој ризници. Да ли ће они остати у употреби у самој пракси вокалне наставе као што то јесу данас, време ће показати.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Грбовић, Вања. „Улога жене у високом образовању: спрега оперског уметника и вокалног педагога у периоду југословенског социјализма.“ *Гласник Етнoграфској институту САНУ* v. 70, n. 3 (2022): 99–118, <<https://doi.org/10.2298/GEI2203099G>>.
- Илић, Драгослав. *Акустичка ситуација српској гласа*. Београд: Студио Лирика – ТЕАТРИКОН, 2022.
- Јовановић, Александра. „Катедра за соло певање.“ У: Перковић, Ивана (ур.). *Осамдесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*. Београд: Факултет музичке уметности, 2017, 129–139.
- Клајн, Иван. „Пуризам и антипуризам у данашњем српском језику.“ *Јужнословенски филолој* LXIV (2008): 153–176.
- Маринковић, Соња. *Историја музике за III и IV разред средње музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике, 2003.
- Маринковић, Соња. „Музичко школство.“ У: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.). *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 629–638.
- Масникоса, Марија. „Експресионизам.“ У: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.). *Историја српске музике: српска музика и евројско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 165–192.
- Пејовић, Роксанда. *Историја музике за музичке школе*, други део. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1989.
- Радовановић, Ана. *Извођачки специфичном трирејману гласа у камерним делима на тему Пјероа (Arnold Schönberg: Pierrot Lunaire Op. 21, Срђан Хофман: Без јаве – У потрази за Пјероом Арнолда Шенберга и Милан Михајловић: Image)*. Докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2018.
- Радовановић, Бојана. „Примењена музикологија и екстремни глас: о настанку композиције *Psalm* Југа Марковића.“ У: Медић, Ивана (ур.). *Примењена музикологија и етномузикологија у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2024, 178–200.

- СТАМАТОВИЋ-НИКОЛИЋ, Јелка. *Соло њевање*. Београд: Просвета, 1950.
- СТРГАР, Горан. *Три боје белканија – Ујошреба савремене белканија у ојери, ојерейи и мјузиклу*. Докторски уметнички пројекат, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, 2023.
- ТЕПАРИЋ, Срђан. „Стилске координате вокалне лирике у стваралаштву Вере Миланковић.“ У: ПЕТРОВИЋ, Милена, Александра Милетић (ур.). *Повезивање, њрејлишиање и њрожимање музичке његајојије, извођашиња и сиваралашниња на њримеру музичке личности Вере Миланковић*, зборник радова. Београд: Факултет музичке уметности, 2023, 113–124.
- ABDELLI-BERUH, Nassima B., Lesley Wolk, Dianne Slavin. “Prevalence of Vocal Fry in Young Adult Male American English Speakers.” *Journal of Voice* 28/2 (March 2014): 185–190.
- ABDELLI-BERUH, Nassima B. “From Deviance to the Birth of a Register.” U: VENTURI, Francesco (ur.). *Creak: Theories and Practices of Pulse Phonation*. New York: Jenny Stanford Publishing, 2025.
- BRYN-JULSEN, Phyllis, Paul Mathews. *Inside the Pierro Lunaire. Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2009.
- ЧАО, Monika, Julia R. S. Bursten. “Girl talk: Understanding negative reactions to female vocal fry.” *Hypatia* 36/1 (2021): 42–59.
- CROSS, Melissa. *The Zen of Screaming*, режиа Denise Korycki. DVD. Loudmouth, 2005.
- CROSS, Melissa. *The Zen of Screaming 2*, режиа Denise Korycki. DVD. Melissa Cross Production, 2007.
- СВЕЈИЋ, Biserka, Dušan Cvejić. *Umetnost pevanja: simbioza nauke i umetnosti u pevanju*. Београд: B. i D. Cvejić, 1994.
- СВЕЈИЋ, Biserka, Dušan Cvejić. *Art of Singing*. Bgrade: IP Signature, 2008.
- СВЕЈИЋ, Biserka, Dušan Cvejić. *Umetnost pevanja*. Београд: IP Signature, 2009.
- СВЕЈИЋ, Nikola. *Savremeni belkanto*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 1980.
- DAVIDSON, Lisa. “The effects of pitch, gender, and prosodic context on the identification of creaky voice” *Phonetica* 76/4 (2019): 235–262.
- EDGERTON, Michael Edward. *The 21st-Century Voice. Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- GARSIJA MLADI, Manuel. *Kompletna rasprava o pevačkom umeću*. Prevod i komentari Dragoslav Ilić. Београд: Dragoslav Ilić, 2002–3.
- GARSIJA MLADI, Manuel. *Opaske o pevanju*. Prev. Dragoslav Ilić. Muzička biblioteka Studio Lirica. Београд: Dragoslav Ilić, 2013.
- ILIĆ, Dragoslav. „Manuel Garsija mladi.“ U: *Kompletna rasprava o pevačkom umeću. Garsijina škola*, deo I. Београд: Dragoslav Ilić, 2002, 5–7.
- KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford – New York: Berg, 2007.
- KARANTONIS, Pamela. “Transcribing Vocality. Voice at the Border of Music After Modernism.” U: THOMAIDIS, Konstantinos, Ben Macpherson (ur.). *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Abingdon – New York: Routledge, 2015, 162–176.
- KIŠ ŽUVELA, Sanja, Maura Filippi. „Brzo al ne preveć: dijakronijski osvrt na hrvatske prijevode talijanskih oznaka za način izvođenja glazbe.“ *Rasprave* 44/2 (2018): 503–515, <<https://doi.org/10.31724/rihjj.44.2.11>>.
- LAMPERTI, Frančesko. *Vodič kroz studij pevanja (Lampertijeva škola)*. Prevod Dragoslav Ilić. Београд: Dragoslav Ilić, 2012.
- LEMAN, Lili. *Moja umetnost pevanja*, drugo izdanje. Prev. Dragoslav Ilić. Muzička biblioteka Studio Lirica. Београд: Dragoslav Ilić, 2018.
- LHOTKA-KALINSKI, Ivo. *Tehnika pjevanja: sistematski prikaz i tumačenje empirijskih norma stare talijanske škole (bel canto)*. Zagreb: St. Kugli, 1941.
- LOVETRI, Jeannette L., Edrie Means Weekly. “Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who’s Teaching What in Nonclassical Music.” *Journal of Voice* 17/2 (2003): 207–215.

- MARKEZI, Matilde. *Bel Canto: metod pevanja*. Prevod i komentari Dragoslav Ilić. Beograd: Dragoslav Ilić, 2008.
- MITROVIĆ, Slobodan, Rajko Jović, Vesna Aleksić, Biserka Cvejić. „Parametri fonijatrijskog pregleda za solo pevače.“ *Medicinski pregled* 55, br. 7–8 (2002): 309–313.
- MUMOVIĆ, Gordana M. *Konzervativni tretman disfonija – monografija*. Novi Sad: Medicinski fakultet, 2004.
- PERIĆIĆ, Vlastimir. *Višejezični rečnik muzičkih termina*. Treće izdanje. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Zavod za udžbenike – Univerzitet umetnosti, 2008.
- PRĆIĆ, Tvrtko, Jasmina Dražić, Mira Milić, Milan Ajdžanović, Sonja Filipović Kovačević, Olga Panić Kavgić, Strahinja Stepanov. *Srpski rečnik novijih anglicizama*. Prvo, elektronsko, izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2021.
- PRĆIĆ, Tvrtko. *Engleski u srpskom*, treće, elektronsko izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2019.
- PROĐANOV KRAJŠNIK, Ira. *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2012.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. *Eksperimentalni glas: savremena teorija i praksa*. Beograd: Orion art, 2018.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. “Debunking ‘Potentially Monolithic Perceptions of Musicology’: The Role of Musicology in Metal Music Studies.” U: RADOVANOVIĆ, Bojana, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić-Mihajlović, Ivana Medić (ur.). *Shaping the Present through the Future. Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021, 97–109.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. *Od monstruoznog do posthumanog. Drugi glas u savremenoj muzici*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2023.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. “From Extreme to Everyday: Vocal Fry in Contemporary Theory and Practice of Music.” U: VENTURI, Francesco (ur.). *Creak: Theories and Practices of Pulse Phonation*. New York: Jenny Stanford Publishing, 2025, <<https://doi.org/10.1201/97810-03616061-16>>.
- RIVIĆ, Maja. *Tjeloglasja*. Master rad, Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, 2021, <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:215:547083>>.
- ŠAGO, Luigi. *Utjecaj životnih navika i vokalne aktivnosti na zdravlje glasa*. Master rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2024, <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:280840>>.
- ŠPILER, Bruna. *Umjetnost solo pjevanja*. Sarajevo: Muzička akademija, 1972.
- ŠPILER, Bruna. *Umjetnost solo pjevanja*. Herceg Novi: „Bruna“, 2012.
- ŠPILER, Bruna. *Umjetnost solo pjevanja*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta, 2024.
- TITZE, Inge. *Principles of Voice Production*. Hoboken: Prentice Hall, 1994.
- VARAS-DÍAZ, Nelson, Daniel Nevárez Araujo. “The paths we travel: Three paradigmatic shifts in metal music studies.” *Metal Music Studies* 11/1 (March 2025): 23–41.
- VENNARD, William. *Singing: The Mechanism and the Technique*. New York: Carl Fischer, 1967.
- VITKAI KUČERA, Agota. *Karakteristike glasa i metodički pristupi razvoju glasa u funkciji profesionalnih aktivnosti*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2013.
- VITKAI KUČERA, Agota, Saša Latinović. *Moć glasa*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad, 2014.
- WALLMARK, Zachary. “The Sound of Evil: Timbre, Body, and Sacred Violence in Death Metal.” U: FINK, Robert et al. *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 2018, 65–87.
- WOLFE, Virginia, Cornell Richard, Chester Palmer C. “Acoustic correlates of pathologic voice types.” *Journal of Speech, Language, and Hearing Research* 34/3 (1991): 509–516.
- WOLK, Lesley, Nassima B. Abdelli-Beruh, Dianne Slavin. “Habitual use of vocal fry in young adult female speakers.” *Journal of Voice* 26/3 (2012): e111–e116.

Bojana S. Radovanović Šput

**Adoption of Loanwords in Vocal Music Terminology
in The Serbian Language: From Bel Canto to Scream**

Summary

Vocal-related musical terminology in domestic vocal pedagogical and scholarly literature and practice is significantly inconsistent and heterogeneous, which is partly due to the considerable number of adopted loanwords that are not adequately standardized. However, the practice of adopting useful terms and new meanings is not unique to the Serbian language; at any given moment, it depends on the influence of dominant musical and vocal cultures. This article is dedicated to examining foreign terms that have entered the Serbian musical vocabulary since the establishment of the bel canto solo singing pedagogical practice during the 20th century. Today, vocal practice and voice science also recognize other, non-artistic genres whose specific terminology not only creates separate areas of voice pedagogy but also offers an opportunity to enrich and specify the linguistic resources used to describe the contemporary voice in music. The aim of this text is to identify the styles, vocal techniques, and specific vocal phenomena that have found, to a greater or lesser extent, their place in Serbian science and pedagogy, to recognize the influences of different musical cultures in our environment, and to assess, through the lens of the specific phenomenon of the *Anglo-Serbian* language, the justification for introducing a special terminology for the extreme voice—that is, for the voice in metal music that uses extended vocal techniques.

Keywords: musical terminology, voice, vocal pedagogy, extreme voice, metal music, *Anglo-Serbian*, linguistic purism.

АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ

Музиколошки институт САНУ*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

НЕПОЗНАТИ КРИТИЧАРСКИ РАД
МАРКА ТАЈЧЕВИЋА**

САЖЕТАК: Активан као музички критичар у међуратном раздобљу, у низу загребачких и београдских листова и часописа, композитор Марко Тајчевић (1900–1984) вратио се критичарском раду после шестогодишње паузе узроковане Другим светским ратом. Од марта 1946. до јануара 1947. писао је за *Глас Народној фронти Србије*. У овом раду дата је анализа Тајчевићевих критика у том гласилу – сагледани су одлике његовог критичарског поступка, погледи на европску и југословенску музику, став према виртуозитету, стилски аспект и др. Ово је прва студија посвећена критичарској делатности М. Тајчевића у *Гласу Народној фронти Србије*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Марко Тајчевић, *Глас Народној фронти Србије*, музичка критика – Србија, словеначка музика – XX век, виртуозитет у музици.

Уводне напомене

Композитор Марко Тајчевић (1900–1984), аутор прослављених *Балканских иџара*, *Четири духовна сџиха*, *Комиџских џесама*, *Балада Пеџрице Керемџуха*, оставио је значајан траг и на другим музичким пољима. Ако је дириговање остало само краткотрајна епизода – иако у младости жељено као каријера – то су музичка педагогија и рад на уџбеничкој литератури из сфере музичкотеоријских дисциплина обезбедили његов професионални пут кроз читав живот.¹ Период од три

* alvasic@mts.rs

** Ова студија резултат је истраживања спроведеног у научној установи Музиколошки институт Српске академије наука и уметности у Београду, коју институционално финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС – 200176).

¹ Интимне амбиције у правцу диригентске каријере, отклоњене превлашћу реалистичног односа према егзистенцији, Тајчевић је поменуо у разговору с Миленом Пешић (Реџић 1970: 28). Његова продукција инструктивне литературе обухвата књиге из области музичке теорије и ортографије, хармоније, контрапункта и опште науке о музици. Пуне податке о првим издањима тих уџбеника дајемо у листи референци на крају ове студије.

деценије, од двадесетих до педесетих година прошлог века, испуњен је и његовим ангажманом на пословима музичког критичара.

Шта данас знамо о критичарској делатности Марка Тајчевића? Поћи ћемо од библиографије.

До сада су објављене две библиографске публикације које садрже попис његових критичарских текстова. Прва библиографија потиче из 1986. године (KUNTARIĆ 1986: 123–125) и доноси избор из његовог музикографског рада у међуратном периоду, и то у загребачкој периодици и београдском музичком часопису *Звук*, у којем је Тајчевић сарађивао као дописник из Загреба, од новембра 1933. до децембра 1935. године. Према нашем непосредном увиду, дакле кроз консултовање међуратне штампе, ова библиографија не испоставља комплетну листу Тајчевићевих музичких критика, чак ни у оквирима појединих а заступљених листова и часописа. С те листе упадљиво одсуствује његов комплетни, обимни рад као загребачког критичара-дописника у београдском дневном листу *Полиџика*, где је био присутан од септембра 1935. до октобра 1940. године, објавивши више од стотину музичких критика и других чланака. Тај недостатак отклонила је Роксанда Пејовић која је у свој библиографски избор из међуратних српских музичких критика и чланака о музици уврстила и поменуте Тајчевићеве написе у *Звуку* и ове у *Полиџици* (ПЕЈОВИЋ 1999: 111–114, 157).

Садашње стање у познавању и истраживању Тајчевићевог критичарског рада не дозвољава да се, у овом часу, тај рад са сигурношћу временски омеђи. Најстарији напис нашег музичара, регистрован у поменутој загребачкој библиографији, потиче из 1924. године. Међутим, сами Тајчевић је у различитим приликама износио различите податке о својим критичарским почецима: једном је као почетну годину свога критичарског рада означио 1920, други пут 1921, а у трећој прилици изјавио је да је почетак био око 1922. године.² Ни у једној од тих прилика није саопштио наслове или садржај тих првих критика, којима можда, поготово са одмаком времена, више није ни располагао. А сећање очито није било прецизно. Аутори лексикографских чланака бележе 1921. годину – податак добијен, сва је прилика, од самог композитора (ЂУРИЋ КЛАЈН 1977: 532). Исто се може приметити и у вези с малом монографијом коју је о свом професору био написао Дејан Деспих, који такође уноси 1921. годину (ДЕСПИЋ 1972: 5).

Тајчевићем као критичарем бавила се Роксанда Пејовић. У својој студији из 2004. године, а онда и у одговарајућем поглављу књиге из 2010. године, она је дала и наслове и бројеве загребачких листова с Тајчевићевим критикама – референце којих у загребачкој библиографији

² Вид.: ТАЈЧЕВИЋ 1938; ТАЈЧЕВИЋ 1941; ЈЕВТИЋ 1979: 34 (поново у: ЈЕВТИЋ 2011: 32).

нема, а које би биле допуна Тајчевићеве библиографије. Међутим, посегнувши за онима од тих гласила који постоје у српским библиотекарима, утврдили смо да те критике није писао Тајчевић већ су њихови аутори други загребачки музичари међуратног доба – Светислав Станчић, Лујо Шафранек-Кавић и други (Пеловић 2004: 76; 2010: 66).³

Једини пут до потпуне библиографије Тајчевићевог рада на критици и уопште музикографији, јесте потанко истраживање загребачких листова и часописа у којима је он сарађивао до 1940. године. Корпус старије хрватске штампе није у целини заступљен у великим библиотекама у Србији, па се овакво истраживање може обавити само у Загребу. Треба нагласити да многи хрватски листови и часописи нису дигитализовани, тако да као једина могућност, барем за сада, преостаје рад у самим библиотекама.

Тајчевић се критици вратио 1946. године, после шест година паузе коју је узроковао Други светски рат. Овога пута је писао за београдска гласила, будући да се 1940. године преселио из Загреба у Београд, где је прво био наставник у Средњој школи Музичке академије, а од 1945. до 1965. професор на самој Академији. Последњи чланак потписан његовим именом потиче из јула 1953, а изашао је у *Ревији књижевности, џозориција, музике, филма, ликовних уметности*. У литератури се јавља податак да је он као критичар био присутан до 1955. године; немамо никакву библиографску потврду да је током 1954. и 1955. године објављивао музичке критике и уопште чланке о музици. Можда се 1955. година доводи у везу с његовом критичарском сарадњом на Радио Београду, која је поменута само једном у музиколошкој литератури (PERIĆIĆ 1969: 540). Оно што поуздано знамо јесте то да у Тајчевићевој заоставштини, која се чува у Националној и свеучилишној књижници у Загребу, нема никаквих музичких критика нити пописа његових текстова, па тако ни рукописних ни дактилографисаних критика, који су, претпостављамо, читани на Радио Београду.

Тајчевић и „Глас Народној фронти Србије“

Наслов ове студије сугерише да је реч о непознатом критичарском раду М. Тајчевића. Ипак, треба рећи да су двојица биографа начелно знала за његову сарадњу у *Гласу Народној фронти Србије* (PERIĆIĆ 1969:

³ Реч је о *Našoj muzici* (1924), *Književniku* (1935), *Novostima* (1935) и *Jutarnjem listu* (1936), као и о београдским *Новостима* (1926). Код Р. Пејовић има и других погрешака. Она наводи да је наш музичар писао и за *Српски књижевни гласник*, а он у том часопису није објавио ниједан чланак (Пеловић 2010: 66). Потпуну библиографију текстова о музици у *СКГ*-у даје Васић 2023: 161–212. Није тачно ни то да је Тајчевић у периоду између два рата био загребачки дописник београдских *Новостима*.

540; DESPIĆ 1972: 5). Истина, ови аутори наслов публикације дају елиптично – *Глас* – што код неупућеног читаоца може да створи недоумицу. Знало се, дакле, да је Тајчевић писао критике у овоме листу, али ти чланци до данас нису библиографски прикупљени ни музиколошки обрађени. У том смислу је реч о непознатом Тајчевићевом раду. Ауторски текста о послератној критичарској делатности М. Тајчевића у потпуности је промакао његов ангажман у *Гласу Народној фронти Србије*, па је своју пажњу везала (само) за *Ревиију књижевности, изобразија, музике, филма, ликовних уметности*, погрешно сугеришући да је Тајчевић после 1945. године писао само у том гласилу (ПЕЛОВИЋ 2010).⁴

Основне податке о *Гласу* даје капитална библиографија српске штампе (Кисић, Булатовић 1996: 347). Покренут је као *Глас јединствене Народноослободилачке фронти Србије* и под тим насловом излазио је 1942–1945. Од 1945. до 1952. наслов је био *Глас Народној фронти Србије*. Током рата објављиван је повремено, од 1944. недељно, а од 1945. као дневни лист. Одговорни уредници били су Душан Тимотијевић, Слободан Марковић, Живан Димитријевић, Миодраг Аврамовић и Радомир Николић. Места излажења била су: Београд (1942–1944), Топлица (село Горњи Статовци, ослобођена територија 1944–1945) и поново Београд (1945–1952).

Сарадња Марка Тајчевића у *Гласу Народној фронти Србије* почела је 12. марта 1946. и трајала је до 19. јануара 1947. године. За то време објавио је осамнаест музичких критика. Живећи у то време у Београду, пратио је београдски музички живот који се почео обнављати и развијати према могућностима карактеристичним за време одмах након ослобођења – интензитет није могао бити превелик, али је зато био евидентан елан. Тајчевић је пратио рад Београдске филхармоније и Београдске опере и наступања домаћих и иностраних солиста – већ у овом периоду била су омогућена гостовања истакнутих уметника из Бугарске, Италије, Чехословачке, Француске, Холандије и других земаља. Тајчевићеве критике обухватиле су двадесет пет музичких догађаја – пет оперских представа и двадесет концерата.

За личност Марка Тајчевића као композитора увек се везивала црта сажетости; уметничко начело овог мајстора музичке минијатуре било је да не треба написати ниједну ноту без правог разлога и оправдања

⁴ Додајмо да је једна Тајчевићева критика из *Гласа* (Тајчевић 1946н) овде погрешно наведена као чланак из *Ревиије*, и то с погрешним датумом (ПЕЛОВИЋ 2010: 67). Роксанда Пејовић је уз своју монографију о музичком критичару Бранку М. Драгутиновићу приложила компакт-диск на којем се налази изузетно корисна селективна библиографија музичких критика и других чланака не само Драгутиновићевих, већ и низа аутора који су објављивали после Другог светског рата. Ни у тој библиографији нема Тајчевићевих критика из *Гласа Народној фронти Србије*; уп. ПЕЛОВИЋ 2009.

(DESPIC 1972: 24). Иста та црта самокритичне језгровитости одликује и све остале његове активности, дакле као музичког писца и аутора музичких уџбеника. И у музичким критикама био је чврсто управљен на предмет својих опсервација, не дозвољавајући себи дигресије и замарање читалаца. Тој црти његовог карактера наруку је ишао ограничени простор који је *Глас Народној фронти Србије* намењивао музичкој критици. Његове критике нису великог обима, осим појединих које се односе на оперска извођења.

На своје читаоце Тајчевић је мислио и када је реч о стручном аспекту музичких критика. И да испод његових написа не стоји његово име, читалац би одмах увидео да пред собом има текст музичког стручњака, а не, примерице, музички образованог литерате. Али музиколошки термиолошки апарат пласиран је веома редуковано, а при томе та свесна ограниченост не омета стручну расправу о делима или извођењу.

Пишући о бугарској оперској уметници Рајни Михајловој (Рајна Георгиева Михайлова), која је у Београдској опери гостовала 1946. у насловној улози у опери *Мадам Бајтерфлај* Ђ. Пучинија (Giuseppe Puccini) и као Марженка у Сметаниној (Bedřich Smetana) *Проданој невестини*, критичар овако описује њен глас и њено певање:

Тај сопран, еластичан и довољно уједначен у свим регистрима, има благу боју и топлину, која се испољавала у пуној мери не само у сценама лирске мирноће... него и у сценама велике драматске напетости... (ТАЈЧЕВИЋ 1946а).

Сваки читалац ће моћи да прими овакав критичарски речник, без задржавања и без недоумица. И у свима другим приликама, Марко Тајчевић ће умети да о стручним аспектима извођења каже оно што је потребно, а да не захвати прешироко у вокабулар музичке теорије и анализе. Дозирао је употребу стручног појмовника, понекад мало појачавши присуство израза који нису познати сваком читаоцу, који траже додатно обавештавање, али који нису ни несавладиви за немузичара. У критици београдског концерта еминентног загребачког виолинисте Стјепана Шулека читамо:

Техника леве руке, почев од једноставне, мирне кантилене до пасажа свих врста, двохвата, сложених вишегласних комбинација као и до крајности израђена техника десне руке – све је то долазило до сјајног израза у извођењу Бахове музике (ТАЈЧЕВИЋ 1946д).

Ипак, рефлекс критичара-педагога, свесног да се обраћа широком аудиторијуму, а не кругу посвећених стручњака, налазимо у критици концерта чешког пијанисте Франтишека Рауха (František Rauch). Гово-

рећи о специфично техничким квалитетима овог музичара, наш критичар пише:

Његов удар, доста тврд и нееластичан, није у дисканту (вишим тоновима)⁵ концертног клавира могао да постигне довољну звучност и лепоту тона (ТАЈЧЕВИЋ 1947б).

Ово је у Тајчевићевим написима у *Гласу* једини пример објашњавања, тј. „превођења“ стручног вокабулара за потребе шире читалачке публике. А на њу је мислио и на друге начине. Тако је једном приликом ставио замерку на уводну концертну конферансу Бранка Драгутиновића, налазећи да је у стилском смислу требало да буде још популарнија (ТАЈЧЕВИЋ 1946њ).

Конвенције старије српске музичке критике, оне из прве половине XX века, подразумевале су да читалачкој публици треба приближити дела изведена на концертима или у оперском позоришту. Тај обавештајни аспект оновремених музичких рецензија био је ношен просветитељском мотивацијом. Наиме, у наведено доба Београд и Србија по први пут су се сретали са одређеним репертоаром, па га је информацијама и стилским ситуирањем ваљало приближити овдашњој средини.⁶

Популаризација класичне музике и уметности уопште, била је једна од девиза новог друштвеног поретка из 1945. године. У Тајчевићевим критикама постоје осврти на сами репертоар – пре него што се прелазило на вредновање интерпретација. Овде ћемо се зауставити код појединих коментара да бисмо указали на погледе и вредновања Тајчевића-критичара.

Наш критичар је високо оценио *Седму симфонију* („Лењинградску“) Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович), једно од ремек-дела овог композитора; задржао се на њеној идејној страни, без освртања на музичкоизражајна средства (ТАЈЧЕВИЋ 1946а). Уз *Прву симфонију* истог композитора везао је примерене констатације о мајсторској архитектоници и свежини инвенције (ТАЈЧЕВИЋ 1946н). *Класична симфонија* Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев) такође је изазвала одушевљење нашег критичара, уз убедљив и очекиван коментар о природи композиторовог односа према класичном стилу који, однос, није ни опонашање ни пародија тога стила (ТАЈЧЕВИЋ 1946г). Данашњи музиколог сагласиће се и с Тајчевићевом оценом *Виолинској концерти* Арама Хачатурјана (Арам Ильич Хачатурян) као једног од значајних и врло изразитих дела савремене совјетске музике, и с коментаром о структури тога дела које се приближава рапсодији (ТАЈЧЕВИЋ 1946г).

⁵ Подвлачење у цитату: А. Васић.

⁶ Вид. Васић 2008.

Тајчевићев стилски и аксиолошки увид у оперу *У долини* Ежена д'Албера (Eugen d'Albert) не потребује ни допуну ни корекцију; у неколико речи ситуирано је ово популарно сценско остварење – Тајчевић помиње спретно решавање проблема оперске сцене по узору на веристичка дела, еклектични стил, допадљиву мелодичност и рељефно оцртане главне ликове (ТАЈЧЕВИЋ 1946ђ).

Нема простора за приговор Тајчевићевој оцени дела Сезара Франка / César Franck (*Еолиге*), Самјуела Барбера / Samuel Barber (*Есеј*) и Јана Сибелијуса / Jean Sibelius (симфонијска фантазија *Похјолова кћерка*), као примера добре симфонијска музике, али „далеко од претензија на новаторство“ (ТАЈЧЕВИЋ 1947а). Критичар *Гласа Народној фронти Србије* препознао је високу вредност *Весника буре* Војислава Вучковића, истакавши композиторов истински таленат и његову позитивну изграђеност као човека (ТАЈЧЕВИЋ 1946н). Међутим, не бисмо прихватили (у вези са *Друјом виолинском сонатом* Мориса Равела / Maurice Ravel) Тајчевићеву оцену блуза као „савремене игре декадентног европског Запада“. Остаје питање да ли је овакав став имао „залеђе“ у смислу Тајчевићевог евентуалног приањања уз званични идеолошки и аксиолошки курс онога времена, или се такво приањање поклопило с његовим анимозитетом према појединим тенденцијама савремене музике Западне Европе и Америке. Ипак, критичар се донекле кориговао, додавши да је било драгоцено упознавање с том Равеловом сонатом (као и с *Виолинском сонатом* Јаначека / Leoš Janáček) (ТАЈЧЕВИЋ 1946е).

Данашњи посетилац концерата зачудиће се Тајчевићевом понешто резервисаном односу према програму који је 1946. у Београду свирао француски пијаниста Жан Гилбер (Jean Guilbert). Наиме, он је тада извео Моцартову (Wolfgang Amadeus Mozart) *Клавирску сонату у а-молу*, Шуманове (Robert Schumann) *Новелете* и Брамсове (Johannes Brahms) *Кајричо* и *Инјермецо*. Критичар је донекле уздржан: ова дела „врло ретко се уопште изводе на програму клавирских концерата. Да ли оправдано или не, у то питање овде не треба улазити“ (ТАЈЧЕВИЋ 1946ј). Из Тајчевићеве реакције можда се назире извесно неодобравање (пре него неутралност) којем нема места с обзиром на вредност наведених композиција, а које су одавно део редовног концертног репертоара.

Пример изразито неповољне критике представља Тајчевићев осврт на *Приморско коло* Миховила Логара (ТАЈЧЕВИЋ 1946и). Признавши композитору сјајну оркестрацију, ипак је закључио да у овом комаду није могао да наслути и доживи – ни „приморско“ ни „коло“! Потоња музикологија била је благонаклонија према овом делу, видевши га као ефектан концертни комад (PERIĆIĆ 1969: 229).⁷ Мора се, међутим, при-

⁷ Ова композиција је позната и под насловом *Rondo rustico*.

метити да Перичић – који је и иначе избегавао директна и отворена вредновања музичких дела – није одговорио на Тајчевићеве примедбе. Јер Тајчевић говори о комплексу „мотива, фигура и фраза, које без одмора јуре у немиру и нервози“; он помиње напетост ритма и хармоније, немир мелодике и пуну запосленост великог оркестра, и закључује оно што смо напред цитирали – да наслов дела нема оправдања. Перичић можда није ни знао за Тајчевићеву критику. Међутим, код њега је свакако изостао осврт на мање атрактивне аспекте Логарове композиције. Поред Тајчевића, њих је очито добро осетила публика на концерту 1946. године, која је, према критичаревим речима, реаговала „конвенционалним осредњим аплаузом“, што ће рећи да је није доживела као ефектан концертни комад.

Познаваоци композиторског опуса Марка Тајчевића не могу бити изненађени његовим изјавама о музичкој авангарди. Овај заточник модерног националног стила остао је привржен свом младалачком избору до краја живота. На новинарско питање о „тзв. музичкој авангарди“ одговорио је одрешито, не остављајући ни минимум простора за неспоразум:

Naročito mi se dopada to – „takozvanoj“! Mislim da je današnja takozvana avangarda šareno... društvo, u kojem – kraj veoma malog broja sposobnih muzičara – glavnu reč imaju oni koji, umesto pravih dela, nude i veoma sumnjive eksperimente (ЈЕВТИЋ 1979: 37; ЈЕВТИЋ 2011: 35–36).⁸

У првим годинама по завршетку Другог светског рата, београдски концертни и оперски репертоар није укључивао примере радикалне авангарде – мислимо пре свега на дела композитора Друге бечке школе. У том смислу, Тајчевић се тада није суочио са изазовом вредновања музичких стилова и дела према којима је имао велику дистанцу. Међутим, било је прилика у којима је читалац *Гласа Народној фронти Србије* могао да увиди какво је мишљење критичар овога листа имао према авангардној музици.

Пишући критику концерта на којем је Београдска филхармонија извела овде већ помињану *Класичну симфонију С. Прокофјева*, Тајчевић је казао и следеће:

Руски композитор, Сергеј Прокофјев, који се после лутања Европом (у физичком значењу као и у погледу свога композициског стила) вратио у совјетску земљу да тамо проговори новим, снажним и једно-

⁸ У једној другој прилици упитан за свој однос према авангардној музици, Тајчевић се определио за иронију: „Svakog čuda za tri dana dosta... Prema predstavnicima ‘avangarde’ odnosim se kao i oni prema meni“; уп. REICH 1972: 350.

ставним музичким језиком, тај Прокофјев, у својој *Класичној симфонији*... служи [се] композицијским обликом класичног стила, да би га испунио музиком свеже – инвенциозном, духовитом и неоптерећеном било каквим сумњама о потреби тонске лепоте, формалне јасноће и музицирања без... страха пред разумљивошћу. Он и у овом делу остаје Славен по своме здравом музичком инстинкту, по распеваности мелодике и рељефности ритма, а уједно је то дело можда и један предзнак каснијег враћања ауторовог из вртлога разних „изам“-а у заиста класичну јасноћу његових дела у последње време (Тајчевић 1946г).

Тренутак у којем Тајчевић пише ове редове био је обележен доктрином тзв. социјалистичког реализма у Југославији. Изрази попут једноставног музичког језика, формалне јасноће, разумљивости, распеване мелодике итд., лако би се дали довести у везу са званично захтеваном естетиком из првих поратних година. Међутим, оно што отклања могућност те везе јесте само дело о којем је реч – *Класична симфонија*, која се по времену настанка (1916–1917) и по свом естетском супстрату не може прибројати у остварења настала под упливом наведене естетике и идеологије. Из датог цитата проговара музичар који жели да сачува тековине традиционалних музичких стилова, разуме се пропуштене кроз степен модернизације која ту традицију у суштаственом смислу не доводи у питање. Ово је мали антиавангардни манифест Марка Тајчевића.

Ако горњи цитат не садржи „знакове времена“, можемо се упитати да ли таквих знакова има у Тајчевићевим критикама из 1946–1947. године. Уколико се под знаком времена подразумева данак времену, онда се може рећи да таквих знакова има врло мало.

Тајчевић своје критике пише у првим поратним годинама када су се народ и земља полако опорављали од огромног страдања и немаштине. Читајући Тајчевићеве критике, ми не можемо осетити да он пише о музичким догађајима у једном таквом, оскудном времену и амбијенту. Ту пре свега мислимо на његова вредновања. Колико год имао разумевања за околности у којима се тада обнављао музички живот, Тајчевић није ублажавао свој критеријум; док читамо његове напесе, имамо утисак да се музички живот одвија у сређеним и стабилним приликама. И не само то: вођен искључиво уметничким разлогом, он мирно помиње Ели Неј (Elly Ney, 1882–1968), прононсирану немачку пијанисткињу, изузетно цењену интерпретаторку Бетовенове (Ludwig van Beethoven) музике, али и истакнуту присталицу Хитлера (Adolf Hitler), његове странке и политике. Због изразитих националсоцијалистичких ставова и политичког држања Ели Неј је после Другог светског рата било забрањено наступање. Тајчевић је помиње као једну од истакнутих

жена – репродуктивних уметника, у које још убраја енглеску пијанисткињу Мајру Хес (Mira Hess, 1890–1965), као и холандско-америчку диригенткињу Антонију Брико (Antonia Brisco, 1902–1989), чије је успешно гостовање у Београду 1947. године и било повод за наведене паралеле у његовој критици у *Гласу* (Талчевић 1947а).⁹

Рука строгог судије, с арсеналом стручних увида и аргумената, веома негативно је оценила обнову Моцартове опере *Фидарова женидба* у Београдској опери (Талчевић 1946в). И у свим осталим критикама у *Гласу* Тајчевић је јасно и беспштедно оцењивао допринос сваког уметника понаособ, не клонећи се крајње отворених примедба. Примедбе је стављао и организаторима концерата; тако је упутио замерке Културно-просветном одбору Трећег рејона, организатору концерта совјетске музике у Дому културе у Лазаревићевој улици у Београду, зато што је допустио физичке сметње – звоњаву звона у интернату и недовољну загрејаност дворане и концертног подијума (Талчевић 1946њ).

У првој критици објављеној у *Гласу*, Тајчевић је, како смо већ истакли, с одушевљењем писао о Шостаковичевој *Лењинградској симфонији*. У тој критици се помиње огромна снага духа новог, совјетског човека – уметника, „који се својим делом потпуно укључује у стварност живота свог народа“ (Талчевић 1946а). У продужетку се истиче да је ова *Симфонија* тонски документ судбинске борбе између позитивног стваралаштва руског човека и рушилачког варварства фашистичког нападача:

Слушајући ову симфонију ми интензивно проживљавамо сукоб двеју сила: стваралачке и рушилачке, позитивне и негативне. Ретко је, у историји симфонијског стварања, драматичност сукоба двају контраста била толико снажно изражена музикалним сретствима. А још ређе је драматичност остварена толико непосредно, реално, истински (Талчевић 1946а).

Тајчевић говори о настанку *Симфоније* у опседнутом Лењинграду, о одсуству очајања у тој музици и непоколебљивој вери у победу добра и правде над злом. Критичар констатује да у дубоко етичној позадини ове музике лежи и снага њеног дејства.

Тајчевићев „опис“ *Лењинградске симфоније* можда би се, делимично, могао схватити као „знак времена“, али не и као данак времену. Ни данас, у времену ослобођеном идеолошких и политичких диктата ка-

⁹ Ели Неј је 25. јануара 1935. одржала солистички концерт у Београду. И тада је свирала Бетовена: *Варијације у це-молу* (Wo080), сонате у Ес-дуру (оп. 7), еф-молу (оп. 57, „Appassionata“), це-молу (оп. 111) и *Валдшвајн-сонату у Це-гуру* (оп. 53). Њено наступање је изазвало акламацију београдске критике. Библиографске податке о критикама овога концерта вид. у Турлаков 1994: 168. Тајчевић је Ели Неј могао слушати и у Загребу, где је гостовала још 1917. године.

рактеристичних за доба социјализма, Тајчевићеве формулације не би се могле одбацити као неадекватне и тенденциозне.

Ипак, има малог дуга епохи у Тајчевићевом писању у *Гласу*.

Београдска опера је одмах после Другог светског рата на репертоар поново ставила поједина дела премијерно и успешно изведена у овој кући у међуратном раздобљу. О тим остварењима Тајчевић је писао у *Гласу*. То су: *Фићарова женидба* (међуратна премијера 1936), *Кнез Ијор* (1929) и *У долини* (1926). Критичар ниједном речју не помиње међуратне премијере ових дела. А међуратне и поратне поставке повезује низ елементата. Опере су 1946. извођене у предратним преводима; сценографија је, у случају Моцартовог дела од истог уметника (Владимира Жедринског / Владимир Иванович Жедринский); тако и костимографија (Милица Бабић); уз ову оперу стоји: редитељска обнова Бранка Поморишца, што упућује на ослонац на предратну режију Јосипа Кулунџића; Тајчевић хвали Предрага Милошевића као диригента *Фићарове женидбе*, али не каже да је овај диригент извео исто дело у београдском Позоришту десет година раније.¹⁰ Није, дакле, послератно време избрисало све везе с непосредном прошлoшћу. Али те везе нису истицане. Ново време било је такво да успостављање релација и континуитета с културним доприносима прве Југославије није било пожељно. Али Тајчевићев „неми дуг“ није само његов: Краљевина Југославија и њене тековине биле су на дуг рок стављене на индекс забрањених тема, и та ће се ситуација делимично променити, као што је познато, тек у завршници постојања СФРЈ.

У међуратном периоду код Срба је и даље била жива идеја словенофилства, наслеђена из старијих времена.¹¹ Ехо те идеје чујан је и код Марка Тајчевића. У лаудативном приказу концерта чешких уметника, виолинисте Александра Плоцека (Alexander Plocek) и пијанисте Алфреда Холечека (Alfréd Holecsek), Тајчевић говори о братском чешком народу и додаје: „Ми, као Словени, поносимо се њима“ (Тајчевић 1946е).

Музичку уметност и уметнике југословенских народа Тајчевић је посматрао као делове јединствене целине. Када је Београдска филхармонија приредила концерт словеначких композитора, он је у својој критици у *Гласу* спремно поздравио ту идеју:

Добра је и корисна била идеја, да се београдској јавности прикажу композиције братских словеначких композитора и да се на тај начин допринесе међусобном културном упознавању и зближавању југословенских народа (Тајчевић 1946б).

¹⁰ Податке о извођењима ових опера у Народном позоришту у Београду доноси Светковић 1966: 106, 107, 111, 116. О међуратним премијерама исцрпне податке – уз изводе из критика – даје Турлаков 2005а: 193, 209–210, 290, 300–303; 2005б: 586–587, 600–606.

¹¹ О томе вид. у Васић 2014.

Надаслов ове критике гласи: „Један леп концерт словеначке симфониске музике“. Па ипак, после читања овог текста остаћемо под утиском приличног несклада између надаслова и критичаревих увида и вредновања.

Тајчевићева критика је у ствари једна начелна експертиза о одликама словеначке музике. Он с правом констатује да се музика код Словенаца релативно дуго развијала под непосредним утицајем средњоевропске музичке културе – дуже него код осталих југословенских народа. Као несумњиво позитиван допринос тога утицаја Тајчевић истиче „усвојену дисциплинованост“ која је, према његовим речима, омогућила мирнији и сређенији ток културног развоја у Словенији. С друге стране, критичар примећује да је блискост са Средњом Европом Словенце одвратила од властитог музичког фолклора као ослонаца и извора за уметничко стварање. Он истиче композиторску компетентност словеначких аутора, али и надмоћ интелектуализма над емоционалношћу и конструктивизма над импровизацијом. Закључак је формулисан одлучно: музички ствараоци Словеније не испољавају тежњу да се еманципују од европског наслеђа и да остваре сопствени израз. Речи као неоригиналост и епигонство нису изговорене, а оне су заправо поента Тајчевићевих неумитних разматрања.

Потврду за своје генералне увиде критичар је нашао у делима изведеним на овом концерту – композицијама Матије Бравничара, Луцијана Марије Шкерјанца, Блажа Арнича и Антона Лајовица. „Академска чистоћа“ (Арничева симфонијска слика *Шуме њевају*) и „простојан академизам“ (Лајовицов *Кајрис*) најповољније је што је рецензент *Гласа* изрекао о словеначкој музици и овом концерту. Очито, Марко Тајчевић није био раздиран дилемом како извести о овом музичком догађају; племенита идеја сусрета и упознавања с музичким донетима једног југословенског народа није утицала на његово расуђивање које није дозволило да конвенција буде изнад истине. Једине похвале добила је Јелка Станич, солисткиња у Шкерјанчевом *Виолинском концерту*, и, делимично, диригент Јаков Чипчи (Сирси), гост из Трста на овом концерту.

Две су константе обележиле критичарски рад Марка Тајчевића у *Гласу*: његов однос према виртуозитету и његов однос према музичкој публици.

На виртуозитет и литературу у знаку премоћи техничке бриљанције над унутрашњим садржајем музичког уметничког дела, у српској међуратној музичкој критици углавном се није гледало са симпатијама. Најизразитији противник концертног репертоара наведених карактеристика свакако је био Милоје Милојевић. Просветитељ, он је сматрао да концерти, оперске и балетске представе треба да обликују и оплемене

укус овдашње публике и зато се неуморно супротстављао самодовољном виртуозитету.¹²

Критике Марка Тајчевића у *Гласу Народној фронти Србије* садрже низ примера отпора према композицијама у којима се виртуозитет истиче науштрб сериозног садржаја. Тајчевић је изузетно ценио виолинисту Стјепана Шулека; написао је да је за Шулека само једна предност више то што нема присног односа према музици допадљивој само са своје бриљантности (Тајчевић 1946д). Критичарево задовољство концертом чешких музичара Плоцека и Холечека није било помућено извођењем „облигатних виртуозних шлагера“ јер су они изостали (Тајчевић 1946е). Сума Тајчевићевог односа према виртуозитету можда је садржана у његовом коментару о Дворжаковом (Antonín Dvořák) *Концерту за виолончело и оркестар у ха-молу*, оп. 104, о којем је написао да је „недостатак блештаве бриљантности разумно надокнађен племенитом тежњом ка преовладавању симфонијског елемента над чисто концертантним“ (Тајчевић 1946и). Ипак, било је музичких догађаја с којих је рецензент отишао задовољан слушањем виртуозних комада: тако је, према Тајчевићевим речима, пијаниста Франтишек Раух „децентно истакао виртуозни моменат“ у Сметаниној *Полки у Еф-дуру* и етиди *На морској обали*, оп. 17 (Тајчевић 1947б).

На крају готово сваке музичке критике Марка Тајчевића помиње се публика. Често се бележи њена бројност, а редовно њено реаговање на изведена дела и интерпретаторе. Наш критичар концерт није схватао само као догађај већ као однос и заједницу. Није случајно што је у вези с веома успешним наступањем овде већ помињаних уметника Плоцека и Холечека употребио реч *контакт*: „Контакт између њихове уметности и публике... био је толико интензиван, да су морали додати знатан број извођења после свршенога концертног програма“ (Тајчевић 1946е).

Сваки однос подразумева обострани, заједнички ангажман. Критичар *Гласа* оштро је реаговао на неприкладно владање публике на концертима и оперским представама: на задоцњавање на представу које се толерише и подстиче тако што се после оперске увертире прави пауза (Тајчевић 1946в); скренуо је пажњу да не треба аплаудирати између ставова цикличних дела; као изразито некултурну појаву означио је то што знатан део публике устајући са седишта иста не придржава руком. Тако настаје груба лупа дрвених седишта, која, каже Тајчевић, „никако не пристаје у дворани посвећеној извођењу озбиљне музике“ (Тајчевић 1946з). Клопарање седишта и живахни разговори у публици, док би оркестар свирао у динамици *forte*, Тајчевића су нагнали да се обрати *наставницима, родитељима и руководиоцима* (sic!) да

¹² Вид.: Васић 2008: 188–193.

упозоре омладину на потребу дисциплинованог владања на концертима (Тајчевић 1946н). Његови некадашњи студенти сећали су се да је он, својевремено наставник не само музике већ и краснописа у Државној четвртој мушкој гимназији у Загребу (1934–1940), инсистирао на уредном исписивању хармонских задатака.¹³ Као критичар од публике је захтевао учтивост и поштовање музичке уметности.

Пишући о Радивоју Симоновићу, лекару и пријатељу Лазе Костића, Младен Лесковац је поменуо његов „оштри, често опори али чисти стил, сав у поштењачком туђењу од патоса и стида пред фразом“ (Лесковац 1978: 252). Иако није ни оштар ни опор, Тајчевићев стил једноставан је и лишен тежње ка стилском украшавању; код њега нема гиздавих фраза, а нема ни патоса. Његова вредновања дата су малим бројем речи, крајње конкретно и без естетизације језика. Тајчевићева „формула“ успеле музичке интерпретације подразумевала је задовољење двају критеријума: објективности и сугестивности. Било му је важно да утврди да ли су та два аспекта остварена и није иступао са сувише подробним и елоквентним анализама музичких извођења. Сведеност увида и суда удружена је с непретенциозним стилским изразом иза којег стоји сериозна и уздржана личност.

Па ипак, у чланцима нашег критичара наилазимо на примере емиције јарког одушевљења. Када би пред њега стао изванредан уметник са изузетном креацијом, уздржаност би се повлачила и читалац *Гласа Народној фронтџа Србије* упознавао би другу страну овог музичког писца. Тако читамо: „Виолинска техника Плоцекова израђена је мајсторски до крајњих детаља. Његов тон је по племенитости и лепоти на граници невероватног“ (Тајчевић 1946е). Као музицирање најплеменитије врсте означио је и Шулеково извођење Бетовенове *Кројцерове сонате* (Тајчевић 1946д). А јединство вансеријског уметника и потврђеног родољуба, оличено у прослављеном виолинисту Златку Балоковићу, одушевљеног Тајчевића определило је да у критици његових двају београдских концерата нагласак стави управо на Балоковићев пожртвовани рад за Југославију током Другог светског рата (Тајчевић 1947к).

* * *

Иако краткотрајна, критичарска сарадња Марка Тајчевића у *Гласу Народној фронтџа Србије* вредан је извор за познавање одлика његовог списатељског рада и његових погледа. Примећено је да је он свој целокупни живот одживео *pro musica* (Тајчевић 2004: 22). И овај његов

¹³ Ово су сећања диригента и композитора Георгија Максимовића (1929–2014), коме је као студенту Наставничко-теоријског одсека Музичке академије у Београду Тајчевић предавао хармонију, сећања изречена писцу ових редова.

opusculum у *Гласу* приказује га као личност одану музици и аутентичним уметничким вредностима и критеријумима.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- ВАСИЋ, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музиколоџија* бр. 8 (2008): 185–202.
- ВАСИЋ, Александар. „Словенофилство и српска музикографија између светских ратова.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 50 (2014): 119–131.
- ВАСИЋ, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2023.
- ЈЕВТИЋ, Милош. *Лейоша звука: разговори са музичарима*. Београд: „Службени гласник“, 2011.
- КИСИЋ, Милица, Бранка Булатовић. *Српска шћампа (1768–1995): историјско-библиографски преглед*. Београд: „Медија центар“, 1996.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен. *О Лази Косићу*. Београд: „Нолит“, 1978.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музичка јубилистичка (1918–1941) (преглед новина и избор наслова критике и чланака)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Музичке критике Марка Тајчевића.“ У: Деспиа, Дејан (ур.). *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*. Зборник радова са научног скупа одржаног 13. и 14. децембра 2000, поводом 100-годишњице рођења двојице композитора. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004, 65–77.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Преглед музичких догађања (1944–1971)*. Бранко М. Драгићиновић. Београд: Факултет музичке уметности, 2009.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Есејисти и критичари. Од Пејтра Коњовића до Оскара Данона*. Београд: Факултет музичке уметности, 2010.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. Писмена изјава од 26. новембра 1941, предата на захтев Танасија З. Динића, изванредног комесара за персонална питања у председништву владе генерала Милана Недића. Архив Југославије у Београду: Фонд 100. Масонске ложе у Југославији, фасц. 18, подгрупа 57, листови 584–592.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Седми симфониски концерт Београдске филхармоније. Гостовање Рајне Михајлове у Опери.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 210 (12. 3. 1946а): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Један леп концерт словеначке симфониске музике. Осми симфониски концерт Београдске филхармоније. Београдска публика топло је поздравила диригента тршћанске филхармоније.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 217 (20. 3. 1946б): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Обнова опере *Фидарова женидба*.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 224 (27. 3. 1946в): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музички живот. Девети симфонијски концерт Београдске филхармоније.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 231 (4. 4. 1946г): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Солистички концерт Стјепана Шулека.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 235 (9. 4. 1946д): 8.
- М. Т. [Марко Тајчевић]. „Музика. Премијера опере *У долини* – Први историски концерт совјетске музике.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 251 (30. 4. 1946ђ): 8.
- М. Т. [Марко Тајчевић]. „Музика. Концерт чешких уметника.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 256 (6. 5. 1946е): 8.
- М. Т. [Марко Тајчевић]. „Опера. Премијера опере *Кнез Ђор*.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 302 (28. 6. 1946ж): 8.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. „Музика. Концерт челисте Милоша Садла и Алфреда Холачека.“ *Глас Народној фронии Србије* год. V, бр. 376 (22. 9. 1946з): 8.

- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Два симфониска концерта Београдске филхармоније.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. V, бр. 390 (7. 10. 1946и): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музички живот Београда. [Солистички концерт француског пијанисте Жана Гилбера. Велики забавни концерт Београдске филхармоније. Концерт Удружења слепих Југославије].“ *Глас Народној фронџи Србије* год. V, бр. 400 (17. 10. 1946ј): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Два концерта Златка Балоковића.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. V, бр. 407 (27. 10. 1946к): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Концерт виолинисте Петра Тошкова.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. V, бр. 426 (17. 11. 1946л): 7.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Концерт за средњошколску омладину.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. V, бр. 432 (23. 11. 1946љ): 6.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Симфониски концерт Београдске филхармоније у корист пострадалих у Албанији.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. V, бр. 440 (2. 12. 1946н): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Концерт совјетске музике.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. V, бр. 455 (19. 12. 1946њ): 8.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Симфониски концерт Београдске филхармоније. Гостовање диригента Антоније Брико.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. VI, бр. 475 (12. 1. 1947а): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, М. [Марко]. „Музика. Концерт Франтишека Рауха.“ *Глас Народној фронџи Србије* год. VI, бр. 477 (19. 1. 1947б): 5.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Ойшџи наука о музици*. Београд: „Просвета“, 1949.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Основи музичке џисменосџи*. Београд: Савез културно-просветних друштвава НР Србије, 1950.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Основна џеорија музике*. Београд: „Просвета“, 1952.
- ТАЈЧЕВИЋ, Марко. *Хармонија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1972.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Лейџиис музичкој живоџи у Беоџраду (1840–1941)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Исџорија Оџере и Балеџи Народној џозоришџи у Беоџраду (го 1941)*, прва књига. Београд: Аутор и Чигоја штампа, 2005а.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Исџорија Оџере и Балеџи Народној џозоришџи у Беоџраду (го 1941)*, друга књига. Београд: Аутор и Чигоја штампа, 2005б.
- ANONIM [Marko Tajčević]. „Osobne vijesti. Marko Tajčević.“ *Ćirilo-metodski vjesnik* br. 3–4 (mart–april 1938): 98.
- CVETKOVIĆ, Sava V. (prir.). *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965: hronološki pregled premijera i obnova*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SRS, 1966.
- DESPIĆ, Dejan. *Marko Tajčević*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1972.
- ĐURIĆ-KLAJN, Stana [S. Đ. K.]. „Tajčević, Marko.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*, knj. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXVII², 532–533.
- JEVTIĆ, Miloš. *Muzika između nas: Odgovori 2 sa gramofonskom pločom kao zvučnom ilustracijom*. Knjaževac–Beograd: „Nota“ – RTV Beograd, 1979.
- KUNTARIĆ, Marija (ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 14: Muzika. Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.
- PERIĆIĆ, Vlastimir. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: „Prosveta“, [1969].
- PEŠIĆ, Milena. „Marko Tajčević. Razgovor povodom četrdeset i petogodišnje kompozitorskog rada i sedamdesetogodišnjeg jubileja.“ *Zvuk* br. 101 (1970): 22–30.
- REICH, Truda. *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*. Zagreb: „Školska knjiga“, 1972.
- ТАЈЧЕВИЋ, Lada. „Prilog biografiji Marka Tajčevića.“ U: ДЕСПИЋ, Дејан (ур.). *Дело и делатностџи Михаила Вукџраџовића и Марка Тајчевића*. Зборник радова са научног скупа одржаног

13. и 14. децембра 2000. године, поводом 100-годишњице рођења двојице композитора. Београд: Српска академија наука и уметности, 2004, 21–27.
ТАЈЧЕВИЋ, Marko. *Kontrapunkt*. Београд: „Prosveta“, 1958.
ТАЈЧЕВИЋ, Marko. *Zadaci iz nauke o harmoniji za muzičke škole i akademije*. Београд – Нови Сад: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije – Zavod za izdavanje udžbenika, [1967].

Aleksandar N. Vasić

Marko Tajčević's Unknown Critical Work

Summary

Prominent Serbian composer Marko Tajčević (1900–1984) was engaged in music criticism from the twenties to the fifties of the 20th century. In the period between the two world wars, he wrote in a number of Zagreb and Belgrade newspapers and magazines. After a six-year break caused by the Second World War, he returned to work on criticism after the war in the *Voice of the National Front of Serbia* [Glas Narodnog fronta Srbije]. His cooperation in this paper lasted from March 12, 1946 to January 19, 1947. He published a total of eighteen music reviews. He followed the work of the Belgrade Philharmonic and the Belgrade Opera, as well as concerts of Yugoslav and foreign artists.

Tajčević's music reviews are characterized by distinct clarity and brevity. In terms of style, he did not aspire to aestheticize the language and wrote simply. He used professional musicological terminology to a limited extent, addressing a wide audience. He was a strict critic, who expressed objections to artistic creations in a reasoned manner, and did not pay attention to the fact that he was writing in the time after the war when musical life was just being renewed and progressed. As a pedagogue and critic, he urged the audience to behave appropriately at concerts and opera performances.

He was an opponent of the concert repertoire in which the overemphasis of virtuosity prevails. Likewise, he was at a great distance in relation to avant-garde music. He appreciated those trends of contemporary music that did not break ties with traditional musical styles and were moderately modern.

This is the first musicological study devoted to the critical work of Marko Tajčević in the *Voice of the National Front of Serbia*.

Keywords: Marko Tajčević, *Voice of the National Front of Serbia*, music criticism in Serbia, 20th-century Slovenian music, musical virtuosity.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ
 Факултет Савремених уметности, Београд*
 Прегледни рад / Review paper

ТЕМА КОСМОСА И ЊЕНИ ИЗВОРИ У ПОЗОРИШТУ

САЖЕТАК: Још је праисторијски човек, изводећи ритуале, ступао у специфичну релацију са космосом, који је за њега био непознаница и истовремено изазивао у њему мрачне стрепње и страховања. Постепено је човек почео да доживљава космос као божанство које је живо, па се тако божанско стварање на изванредан начин преносило и на њега. Дакле, све време је људе поред ритуала пратио и космос као бесконачна целина које су они део, па се у том смислу може рећи да је од првог ритуалног чина космос био дубоко уткан у човеков прапозоришни израз, односно, и претходио му. Временом је космос све више постајао освешћена тема у позоришту, а у ренесанси је добио свој пуни израз захваљујући и препороду у ликовним уметностима, а са Шекспиром доживео и свој врхунац.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, космос, ритуал, ренесанса, Шекспир, небеска тела.

Увод

Космос као тема је одувек био присутан у позоришту, само су његове манифестације биле различите у зависности од човековог сагледавања тог проблема. Научна открића доста су допринела промени перцепције самих креатора представа, али и гледалаца, који су временом другачије доживљавали ову тему, иако можда њома нису били директно заокупљени. Такође би требало узети у обзир чињеницу да су кроз читаву историју постојала ограничења, у смислу важења научних доказа у одређеном временском периоду и престанка важења, односно њихове оборивости, у неком наредном. Стога је то изискивало и укључивање интуиције свих учесника, закључно са гледаоцима, што је било неопходно како би се дошло до закључака који не важе само у једном ограниченом периоду. Још су древни народи, као што су Маје, доживљавали космос не само као да је жив него да је жив попут божанстава, па су тако били интуитивно свесни основног ритма божанског стварања.

* goran.gavric@fsu.edu.rs

*Научна објашњења космоса и његов приказ
на цртежу и слици*

Аристотел у својој књизи *О небу* пише како лаким у апсолутном смислу ми називамо оно што се креће навише и ка спољашњем крају свемира, а тешким – оно што силази наниже, ка његовом средишту (ARISTOTEL 1990: 98). Птоlemeј је у II веку нове ере разрадио Аристотелову идеју у читав космолошки модел. Као и Аристотелово гледиште, „птоlemeјски геоцентрични систем“ је сместио Земљу у средиште небеских орбита – укључујући путање тада пет познатих планета (Меркур, Венера, Марс, Јупитер и Сатурн), Месеца, Сунца и звезда (SPANGENBURG, MOSER 2004: 29). Јохан Кеплер (Johannes Kepler) раскинуо је са Птоlemeјем и Николом Коперником (Mikołaj Kopernik), и тврдио да путање планета нису кругови са Сунцем у њиховом средишту, него елипсе са Сунцем на једној од њихове две жиже. Ако је то тако, онда је за Земљу, као и за Марс, ретроградно кретање виђено са Земље имало смисла. Користећи посматрања која је наследио од Тиха Брахеа (Tycho Brahe), Кеплер је био у стању да уђе у траг путањи Марса тачније него што је ико пре њега учинио (RAVKIN 2005: 49–50). Галилео Галилеј (Galileo Galilei) је пак користио скоро изумљени телескоп како би посматрао звезде, и препознао је значај онога што је тамо видео. Његова открића Венериних фаза, Јупитерових сателита, планина Месеца и других феномена, помогла су му да подрије птоlemeјски универзум (SEEDS 2008: 76). Мирча Елијаде (Mircea Eliade) напомиње како су као и многи други стари народи, и Гуарани чезнули за животом у чистом, светом, богатом и благословеном космосу, а рај који су тражили био је свет у којем су обновљене првобитне лепота и слава: „Земља-без-Зла, или кућа Нанде (Наше Прамајке) постоји овде, на Земљи: она се налази на другој страни океана или у средишту Земље. До ње је тешко dospети, али она се налази на овом свету“ (ELIADE 1984: 103).¹

Чак се и на древним пећинским цртежима може препознати космос, тачније, одређени ритуални гестови и деловање, који указују на осећања стрепње и неизвесности пећинског човека пред нечим непознатим. На цртежу у пећини „Три брата“ у Француској приказана је људска фигура која је прерушена у животињу, а археолози и историчари су дали различита тумачења ове мистериозне фигуре. Једно веродостојно тумачење је то да цртеж описује врача или шамана, пошто фигура има људско лице са животињским карактеристикама укључу-

¹ Он наводи и да су колективна путовања која су предузимана у потрази за рајем имала управо тај циљ: „Требало је dospети у Земљу-без-Зла пре уништења света, настанити се у рају и уживати у блаженој егзистенцији док исцрпени и необновљени космос ишчекује свој насилни крај“ (ELIADE 1984: 103).



Сл. 1. Скица врача који је у облику човека и јелена, пећина „Три брата“, скица Анрија Брејила из 1920.



Сл. 2. Човек маскиран као бизон свира на флаути, а испред њега су женка са задњим делом ирваса и предњим делом бизона, као и женка ирваса чије су предње ноге замишљене да буду људске руке, пећина „Три брата“, цртеж Анрија Брејила из 1930.

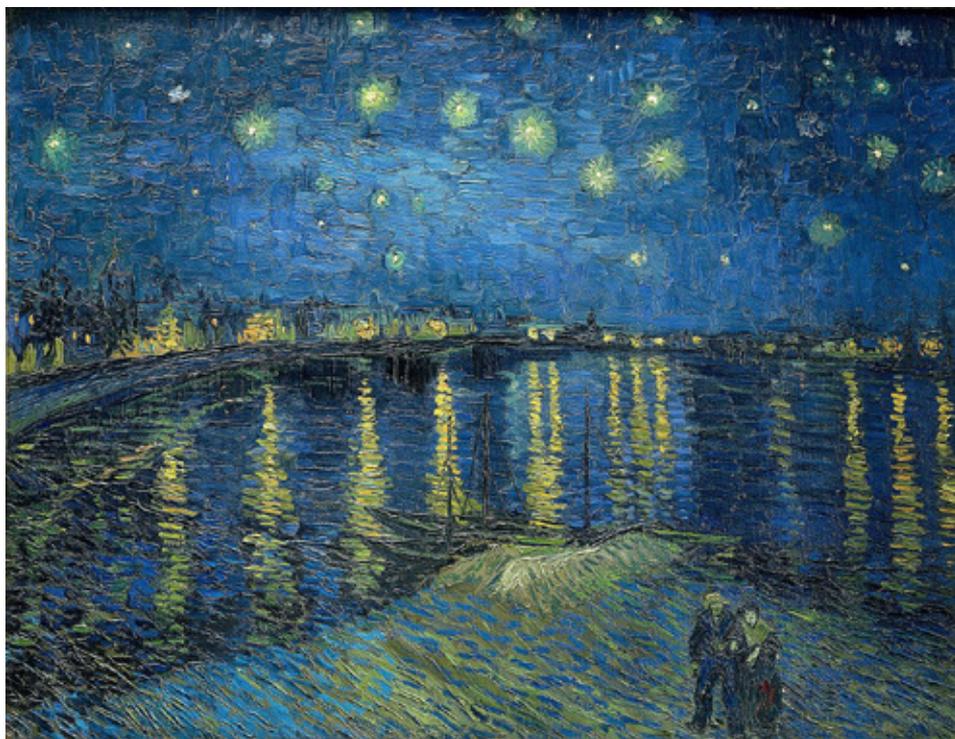
јући вучје уши, лавље канце, коњски реп и јелење рогае. Вероватно је да цртеж представља неку врсту свештеника или шамана, који би могао да путује између човековог света и света тотемских духова. Такво тумачење је конзистентно са архаичним погледом на свет који је делио космос на три нивоа: небо, земљу и подземни свет (STEPHENS 2019: 4). Јозеф Бојс (Joseph Beuys) себе је идентификовао као шамана, инсистирајући на улози уметника као исцелитеља. У интервјуу са Шелманом и Клизером из 1970. године он је прокоментарисао: „Употребљавајући пример животиње, можете доћи до одговора на питање: шта је човек, како је он мислио?“ (вид. SCHELLMANN, KLÜSER 1992).

Мајкл Харнер (Michael Hagner) истиче да у шамановом стању свести животиње или људи који се појављују до шамана или шамановог пацијента поседују неку врсту стварности: „Змајеви, грифони и остале животиње које би се сматрале за ‘митске’ у обичном стању свести, јесу ‘стварне’ у шамановом стању свести. Идеја да постоје ‘митске’ животиње јесте корисна и валидна конструкција у обичном стању свести, али сувишна и ирелевантна у искуствима шамановог стања свести“ (HARNER 1990: xix).² А Мирча Елијаде описује како „ђаволи“ задржавају

² Шаманизам може да се дефинише као религиозни систем веровања у којем је шаман специјалиста у знању. Шаман упознаје духовни свет и људску душу путем „екстазе“, моћи измењеног стања свести, или транса, који се користи да би се остварила веза са светом духова с циљем да донесе корист за заједницу. Шаман није само болестан човек; он је, изнад

кандидатову душу док он не дозна сву њихову мудрост. За све ово време кандидат лежи болестан, а његова душа се трансформише у птицу или неку другу животињу, или чак у човека: „Његова ‘снага’ је безбедна у скровишту скривеном међу лишћем дрвета, и када се шамани међусобно боре – у животињској форми – они покушавају да униште супарникову душу“ (ELIADE 1972: 39).

Дакле, свакако можемо довести у везу ритуале праисторијских људи који су претходили позоришним извођењима, са њиховим упирањем погледа у небо и потпуним одсуством било каквог сазнања о томе шта се налази тамо иза. Еван Хадингхам (Evan Hadingham) мисли како је за нас тешко да замислимо утицај ноћног неба на мисли праисторијског човека, и да смо у модерним градовима ми оивичени високим зградама и уличним осветљењем које надвладава звезде. Али, интересно је да, по њему, чак и људи од пре једног века имају више свести о небу, него што ми имамо сада (HADINGHAM 1985: 5). Занимљиво је да



Сл. 3. Винсент ван Гог, *Звездана ноћ изнад Роне*, уље на платну, 1888.

свега, болестан човек који је излечен. Обележја шаманизма као религијског феномена се најјасније могу видети у Сибиру, Монголији и унутрашњој азијској географској области која се често назива Евразија (вид. WALTER, FRIDMAN 2004).

и Ван Гогова (Vincent van Gogh) слика *Звездана ноћ изнад Поне (La Nuit étoilée, 1888)* није о звезданом небу, него о лампама осветљеном градском излазу. Ако посматрамо два љубавника у предњем плану, схватићемо како они нису опчињени звездама, већ да је њихова пажња фокусирана у другом правцу, на модерне уличне лампе које светле иза њих и сликара. Када се светлост појављује било где, у било које време, она престаје да буде магична сила и постаје материјална чињеница, и то је била разочаравајућа чињеница са којом је Ван Гог морао да се бори у својим ноћним призорима.

Корени њозоришћа у ритуалу и космосу

Виктор Тарнер (Victor Turner) мишљења је да је „позориште један од многих наследника великог вишеслојног система преиндустријског ритуала, који пригрљује идеје и слике космоса и хаоса“ (TURNER 1990: 12).³ У томе леже и корени позоришта које је много касније произашло из човекових стремљења да спозна порекло космоса, па самим тим и да осветли, колико је у могућности, своју егзистенцију на планети Земљи. Роберт Вилоби Кориган (Robert Willoughby Corrigan) сматра да „попут примитивних ритуала који драматизују порекло космоса, позориште ствара свет чија визија може постати узорна“ (CORRIGAN 1981: 327). Међутим, чини се да човек није превише одмакао у погледу сазнања о структури космоса, иако је наука, па тако и астрономија и астрофизика, у великој мери напредовала. Мирча Елијаде напомиње како материја, супстанција, представља апсолутни извор, почетак свих ствари, Космоса, Живота, Духа: „Постоји неодољива жеља да се дубоко проникне у време и простор, да се досегну границе и почети видљивог света и, нарочито, да се открије крајња основа супстанције и почетно стање живе материје“ (ELIADE 1984: 40).

Проблем је и што су сва та нова научна открића и докази доста утицали на то да се стекне реалнија, научно утемељена слика о пореклу и старости космоса, његовом облику и садржини, а да опет у суштини структура космоса остаје и даље велика непознаница. У складу с тим се поставља и питање колико су заправо позоришна екипа и гледаоци напредовали, са сваким новим периодом и открићем, у односу на прет-

³ Тарнер даље описује како позориште испреплиће клоунове и њихову лудорију са боговима и њиховом свечаношћу, и употребљава све чулне кодове, да производи симфоније у више од музике: „Преплитање плеса, језици тела многих врста, песма, црквена песма, архитектонске форме (храмови, амфитеатри), тамјан, паљенице, ритуализоване гозбе и пијење, сликање, бодипејтинг, обележавање тела многих врста, укључујући обрезивање и скарификацију, примена лосиона и пијење напитака, законски донесени митски и херојски заплети извучени из усмених традиција. И још много тога“ (TURNER 1990: 12).

ходне. Могло би се рећи да је та њихова научна спознаја више повезана са неким другим научним областима него са оним које проучавају космос, јер питања о његовој бесконачности и ширењу константно стварају недоумице и код самих научника. Брајан Грин (Brian Greene) сматра да је Алберт Ајнштајн (Albert Einstein) хтео да осветли механизме функционисања космоса јасније него ико пре како бисмо се могли дивити његовој чистој лепоти и елеганцији, али да није остварио тај сан јер су у његово време многа кључна својства материје и многе силе природе били или непознати или – у најбољем случају – површно тумачени (GRIN 2009: xiii).⁴

Науке о космосу не могу да пруже сасвим прецизне па ни тачне доказе о одређеним појавама у космосу, нити да одгонетну његове најдубље законе. Идеја о бесконачности космоса излази из ограниченог, што подразумева и нова тумачења која долазе из религије, а као последица ограничености доказа о једном неограниченом систему интуиција добија значајну улогу. Ајнштајн је, рецимо, сматрао како се верска начела из Библије не могу помирити с науком, да у космосу постоје читави светови које наука не може досегнути, и да треба имати дубоко разумевање за ограниченост науке и људског сазнања (КАКУ 2013: 20).⁵ Без обзира на генерално слабо познавање универзума, човек (микрокосмос) и космос (макркосмос) јесу нераздвојиви, и често их је немогуће засебно посматрати. Стога и не чуди да је још у ритуалима из праисторијског доба пећински човек дубоко осећао да је присутан у нечему што је много веће од њега, али је то осећање морало да буде одраз космичких сила присутних у његовом бићу. Елијаде напомиње како је међузависност макрокосмоса и микрокосмоса била позната у Кини, древној Индији и Грчкој, али да су њу нарочито поткрепили Парацелзус и његови ученици: „Микрокосмос је крајњи циљ макро-

⁴ Али, у другој половини XX века, физичари су у свакој наредној генерацији – уз време прекиде и скретања у следеће уличице – употпуњавали открића својих претходника како би стекли целовитију слику о томе како васиона функционише. Данас, много година пошто је Ајнштајн обзнанио своју потрагу за обједињеном теоријом поља коју није крунисао успехом, физичари верују како су најзад пронашли оквир у коме ће спојити сва засебна виђења у бешавну целину – у јединствену теорију којом ће се, у начелу, моћи објаснити све појаве, а то је теорија суперструна (GRIN 2009: xiii).

⁵ Паул Фајерабенд (Paul Feyerabend) сматра да ако се захтева да се реч „истинито“ за сваку теорију употребљава у пуној строгости, онда може да се закључи: „Њутнова теорија није била истинита, била је погрешна, иако је без довођења у сумњу важила два века. Овај начин говора врши насиље над истинитим стањем ствари. Њутнова теорија је ипак приближно истинита. Ипак, поставља се питање шта значи ‘приближно истинита’? У математици би се тешко допуштао такав начин говора. Шта је, дакле, специфичност емпиријског која омогућава да се емпиријски феномени приближно опишу помоћу математике и да затим евентуално још једном помоћу математике могу да се опишу одступања, али сада помоћу нове теорије која превладава стару“ (FEYERABEND 1987: 137).



Сл. 4. Албрехт Дирер, *Меланхолија I*, бакрорез, 1514.

космоса, док је макрокосмос пребивалиште микрокосмоса... Макрокосмос и микрокосмос су толико међусобно повезани да је један увек присутан у другоме“ (ELIJADE 1991a: 137).⁶ Робер Пињар (Robert Piguarre) пише како Есхил повезује велике градитеље космогонија који су старији од њега, с првим учитељима критичке мисли, матичне митове с поукама недавне повести: „Он евоцира дечје доба морала, борбу разума против биолошких неумитности, час када судска правда замењује племенске законе“ (PIGNARRE 1970: 26).⁷ У средњем веку је

⁶ Он верује и да „ако је ‘све број’ и ‘све једна хармонија супротности’, онда су сва жива бића (укључујући и Космос, јер и он ‘дише’), у међусобном сродству“ (ELIJADE 1991: 158)

⁷ Есхил приказује човека који пред лицем небеса захтева да му се признају његово бо-жанско порекло и његова земаљска права, и који уводи на Земљи свој поредак, успоставља своју лествицу вредности, тај темељ западњачке цивилизације (PIGNARRE 1970: 26–27).

бог приказиван као неимар света са шестаром у руци, потом је сам шестар постао симбол стварања, а у ренесанси је шестар доспео у друге руке и постао симбол човековог генијалног стваралаштва.⁸

*Симболичка повезаност позоришта и космоса –
ренесанса и Шекспир*

У позоришном свету који се пружа од раних средњовековних комада преко *Хамлеџа*, рај и пакао су видљиви и осећа се њихово присуство. Човекова акција се одвија на земљи, у центру, са рајевима изнад и пакловима испод. Рај и пакао су у средњовековној циклусној драми често представљени помоћу скела, контрастивно декорисани и приказани посредством дугачке драмске радње; на позорници енглеске ренесансе, „рајеви“ су симболички декорисани кровови преко глава глумца, док се за пакао подразумева да је испод поклопца на позорници. Ефекти из подземног света су понекад аудитивни, пре него визуелни. Тако се физичке представе космоса мењају материјално у средњовековној и ренесансној драми. Оно што остаје константно је свесност о физички окружујућем присуству тог космоса (ALFORD 1995: 53). Центар у коме су се сјединили и дошли до пуног изражаја утицаји из претходних епоха је Италија у доба ренесансе. У то време ситуација у Италији била је доста напета и тешка, и у таквој констелацији односа врло је лако могло да се догоди да огромни потенцијали који су постојали у њој не дођу до изражаја, или чак да се за неко време потпуно угасе. Томе је у великој мери доприносила не само завађеност држава унутар саме Италије већ и освајачке претензије страних држава, тако да је могућност напретка потенцијално могла да буде сведена на најмању могућу меру. Иста је ситуација била и у позоришној уметности, где се целокупна ситуација пресликавала сходно осцилацијама унутар других области. Тако су и позоришни ствараоци морали да објективно веома неповољну ситуацију субјективно доживе, а затим је и представе у другачијем светлу. Стални ратови између италијанских држава као да су и у самим позоришним ствараоцима пробудили ону исконску жељу за моћи, која је на овај или онај начин морала да буде представљена и у њиховим позоришним представама. Дакле, стални немири и ратовања нису схваћени као нешто негативно и погубно за целокупну нацију, него напротив, као окидач који је покренуо процесе који воде ка напретку.

⁸ На својој најпознатијој графици *Меланхолија I (Die Melancholie I, 1514)*, Албрехт Дирер (Albrecht Dürer) је у првом плану приказао анђела, односно Меланхолију са шестаром у руци и лаворовим венцем на глави. Иначе, теорија коју је Дирер усвојио тврди да је порција веза између човека и универзума. То је у складу са оним што је приказано на овој графици: у првом плану је људско биће, а у другом се унедоглед простире универзум.

Питагорин космос ренесансе супротстављао је науку, политику, религију и позориште једно другоме. Космос, као ренесансна драмска уметност, стварао је лепоту кроз помирење супротности, целину која је дефинисала сваки део, а као резултат тога римска и грчка астрологија и алхемија су грозничаво практиковане. Заправо, Витрувијева (Marcus Vitruvius) употреба астрологије је директно могла да утиче на ренесансну идеју позоришта, а безброј ренесансних драма користиле су алхемијске и астролошке метафоре да би описале ланац постојања као плес елемената и планета.⁹ Ренесансни уметник је био стваралац имитирајући божје стварање космоса, док су делови уметничког стварања били уједињени као што је и универзум уједињен. Позориште је сматрано за микрокосмос космоса, а Зодијак који је често сликан изнад позорнице илустровао је универзум као организам са физичким деловима и духовним суштинама. Краљеви су захтевали сунце као свој космолошки дупликат; они су седели у центру и својих зодијачких краљевстава која су се окретала, и нових позоришних зграда (KURITZ 1988: 156). Небеска тела која описује Вилијам Шекспир (William Shakespeare) у комедији *Сан лејње ноћи* (*A Midsummer Night's Dream*, 1594) повезана су саосећајном магијом са секвенцом годишњих доба, али и са уређивањем космоса.¹⁰ Такође, благостање космоса и друштва које опстаје унутар њега предодређено је за плес. Кент Ван ден Берг (Kent Van den Berg) сматра како архитектура плејхауса објективизира у својим базичним просторним односима метафоричке релације комада и реалности које Шекспир утврђује у драмској фикцији, али да то отеловљује и сложен поглед на свет који супротставља различите метафоричке перцепције космоса и позоришта (BERG 1985: 23).¹¹ А Арнолд Аронсон верује

⁹ И Шекспир је размишљао у терминима Витрувијевог „човека“, нудећи образац круга и квадрата који су подсећали на ту везу између осећаја и реда, између органске и геометријске основе лепоте.

¹⁰ Међу ренесансним представама се истиче и дворска представа *Празник Раја* (*La Festa del paradiso*) Бернарда Белинчионија (Bellincioni), за коју је сценски апарат пројектовао Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci). Представа је одржана у јануару 1490. године у Милану, у замку Сфорца, по наруџбини кнеза Лудовика Мора (Ludovico il Moro), у част принцезе Изабеле Арагонске (Isabella), којом се годину дана раније оженио кнежев син Ђан Галеацо Сфорца (Gian Galeazzo Sforza). Зидови сале били су обложени декоративном тканином. На једном крају налазили су се подијум за музичаре и коса сцена обложена тепихом. На другом крају био је „рај“ од седам планета. „Рај“ је имао облик јајета с позлаћеном унутрашњошћу, бројним светлима и удубљењима, у којима је на различитим висинама, према положају на небу, било седам планета, што су се ротирале укруг. Њих су представљали мушкарци у одговарајућим алегоријским костимима. Планете су исказивале почаст Изабелі. Горњу ивицу хемисфере окруживало је дванаест хороскопских знакова, осветљених из стакла. Спектакл је почињао наступом дечака обученог као анђео (JURKOVSKI 2017: 117).

¹¹ Берг такође тврди да је концепт елизабетанског плејхауса као „позоришта света“ дефинисао исти не само као архитектонски амблем космоса, него и као хетерокосм, свет у себи (BERG 1985: 32–33). С друге стране, „Апологија за глумце“ (*An Apology for Actors*, 1612)



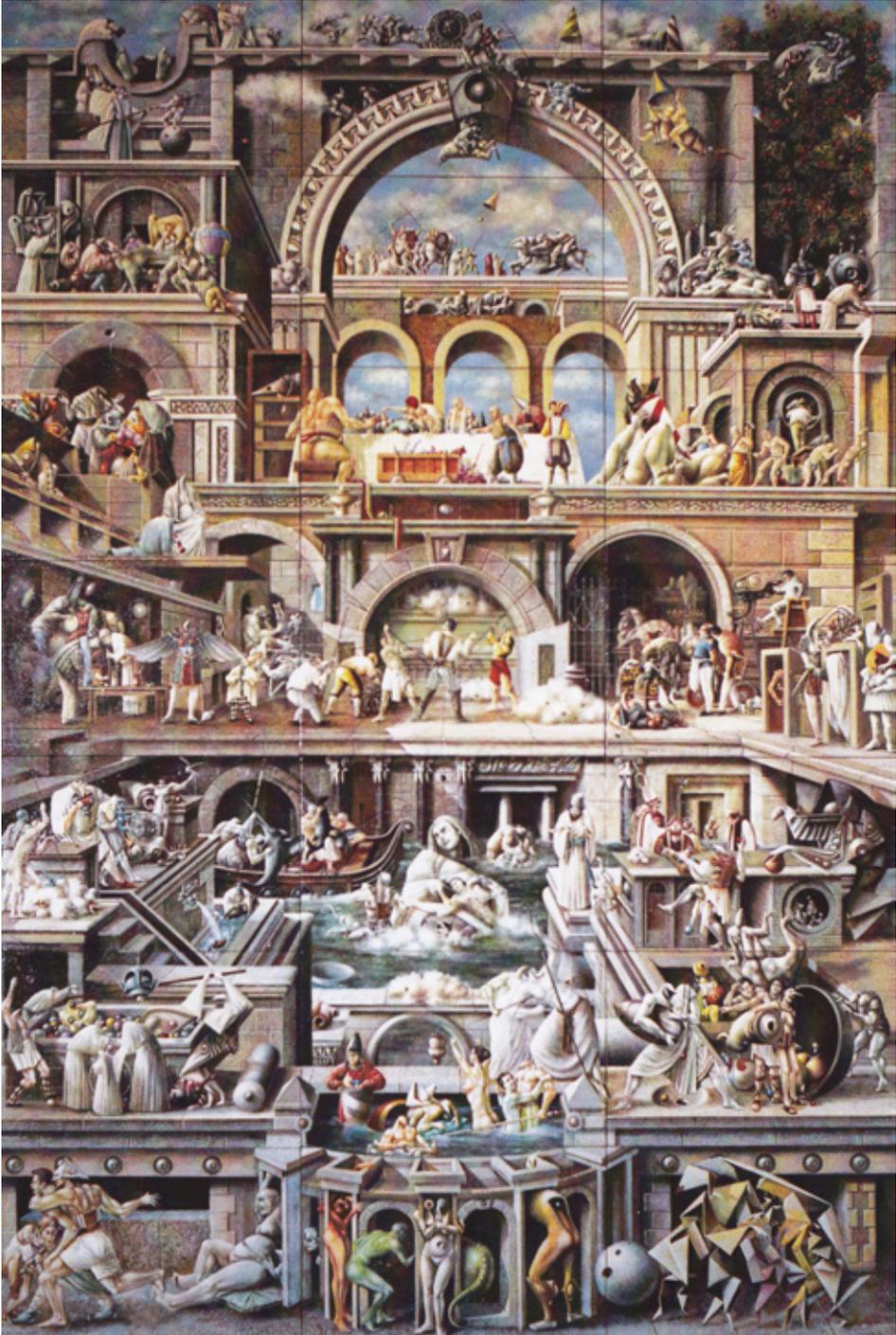
Сл. 5. Едвин Ландсијер, Сцена из Шекспировог *Сна лејње ноћи (Тијаније и Дно)*, уље на платну, 1851.

да позориште функционише као нека врста колективног сна за наше друштво, и да оно представља врата у душу човечанства: „На неком нивоу, ја верујем, врата на позорници, чак и у наизглед наивним фарсама, овим отварањем стварају одјек на унутрашњи свет душе. Сваки пут када се врата отворе на позорници, космос бесконачне могућности се моментално манифестује“ (ARONSON 2005: 54).¹²

Врата на класичној позорници симболички повезују позориште са космосом, али, с друге стране, својим отварањем омогућују и пролаз у амбијентални театар, односно различите експерименталне форме позоришта. Симболичка повезаност позоришта и космоса је подједнако снажна, било да се ради о унутрашњем или спољашњем простору. Али, када је реч о стварном, физичком присуству космоса које глумци и гледаоци могу осећати на отвореном, може се разматрати да ли је оно можда у том случају јаче изражено. Космос је свуда око нас, његово присуство се може осетити у сваком кутку наше планете, али

Томаса Хејвуда (Thomas Heywood) почиње конвенционалним описом *theatrum mundi*-ја, где је стварна сврха ипак дефинисање плејхауса а не опис космоса: „Свет је Театар, земља Сцена, / које Бог, и природа испуњавају“ (вид. HEYWOOD 1978).

¹² Супротно, сваки пут када се врата затворе, одређене могућности се гасе, и ми доживљавамо форму смрти: „Стварање границе на позорници, иронично, производи могућности за оно што би драматичар могао да постигне у практично безграничном театру. Позориште је, у великом делу, о присуству и одсуству“ (ARONSON 2005: 332).



Сл. 6. Празник раја, представа Бернарда Белинчионија и Леонарда да Винчија, 1490.

нас излазак на отворено, у природу, макар још мало више приближава његовим већ јаким енергијама. Елијаде сматра да је не кретати се више и не бити растрзан напетостима супротности, исто што и више не постојати у космосу: „Али, с друге стране, не бити више условљен паровима супротности једнако је апсолутној слободи, потпуној спонтаности – а та се слобода може најбоље описати сликама кретања, игре, истовременог присуства на два места или летења“ (ELIADE 1996: 89). У том смислу и кретање на класичној позорници, али нарочито излазак са ње у спољашњи простор, а потом и његово све веће освајање интензивирањем ток кретања, и померањем из једне у другу позицију, још више повезује извођаче и гледаоце са космосом. Стога кретање на отвореном, већем простору, пружа макар привидно утисак да за оног који се креће постоји мања могућност да прекине ту специфичну везу са космосом. Ограниченост простора класичне позорнице доводи чешће у искушење глумца да застане на дужи, и тако доведе у питање своје постојање у космосу. Гледаоци се пак у класичном позоришту уопште не крећу, па тако они за време трајања представе престају да постоје у космосу, али зато они имају апсолутну слободу и истовремено су присутни на више места.

Видели смо да су се идеје у позоришној уметности у извесној мери мењале, како се кроз различите периоде долазило до нових сазнања у вези са космосом. Чињеница је ипак да смо још далеко од праве истине, а велико је питање и када, и да ли ћемо је уопште сазнати. Из тог разлога се и поставља питање да ли су прво путовање у свемир, и касније на Месец, толико драстично изменили човекову перцепцију позоришта, тачније проблема космоса са аспекта позоришне уметности. Фред Хојл (Fred Hoyle) је давне 1948. године изјавио: „Кад једном буде било могуће снимити Земљу из даљине, родиће се сасвим нова идеја, једна од најснажнијих у читавој историји“ (вид. WICKRAMASINGHE, BURBIDGE, NARLIKAR 2003). Кључно је питање да ли је, и у којој мери, ова нова идеја утицала на нека кључна човекова гледишта, и на који се начин све то одразило, а и даље утиче, на позориште.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ALFORD, John A. (ed.). *From Page to Performance: Essays in Early English Drama*. East Lansing: Michigan State University Press, 1995.
- ARISTOTEL. *O nebu*. Knjiga druga – Nadlunarni svet. Prev. Milan Tasić. Beograd: Grafos, 1990.
- ARONSON, Arnold. *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- BERG, Kent T. Van den. *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theater as Metaphor*. Newark: University of Delaware Press – London and Toronto: Associated University Presses, 1985.
- CORRIGAN, Robert W. *The Making of Theatre: From Drama to Performance*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman, 1981.

- ELIADE, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- ELIADE, Mircea. *The Quest: History and Meaning in Religion*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1984.
- ELIJADE, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja 2: od Gautame Bude do trijumfa hrišćanstva*. Prev. Mirjana Perić. Beograd: Prosveta, 1991.
- ELIJADE, Mirča. *Istorija verovanja i religijskih ideja 3: od kamenog doba do Eleusinskih misterija*. Prev. Biljana Lukić. Beograd: Prosveta, 1991a.
- ELIJADE, Mirča. *Mefistofeles i Androgin*. Prev. Slavica Miletić. Čačak: Gradac, 1996.
- FEYERABEND, Paul. *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje*. Prev. Abdulah Šarčević i Mario Suško. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1987.
- GRIN, Brajan. *Elegantni kosmos: superstrune, skrivene dimenzije i potraga za konačnom teorijom*. Prev. Ana Ješić i Aleksandar Dragosavljević. Smederevo: Heliks, 2009.
- HADINGHAM, Evan. *Early Man and the Cosmos*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985.
- HARNER, Michael. *The Way of the Shaman*. New York: HarperSanFrancisco, 1990.
- HEYWOOD, Thomas. *An Apology for Actors (1612)*. New York City: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1978.
- JURKOVSKI, Henrik. *Lutka u kulturi II*. Prev. Zoran Đerić. Novi Sad: Otvoreni univerzitet – Međunarodni festival pozorišta za decu – Pozorišni muzej Vojvodine, 2017.
- KAKU, Mičio. *Ajnštajnov kosmos: kako je vizija Alberta Ajnštajna promenila spoznaju prostora i vremena*. Prev. Katarina Ješić i Ana Ješić. Smederevo: Heliks, 2013.
- KURITZ, Paul. *The Making of Theatre History*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988.
- PIGNARRE, Robert. *Povijest kazališta*. Prev. Alka Škiljan. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- RABKIN, Eric S. *Mars: A Tour of the Human Imagination*. Westport, Connecticut and London: Praeger, 2005.
- SHELLMANN, Jörg, Bernd Klüser. “Fragen an Joseph Beuys von Jorg Schellmann und Bernd Kluser.” *Teil, 1*, Dezember 1992.
- SEEDS, Michael A. *Stars and Galaxies*. Belmont: Thomson Brooks/Cole, 2008.
- SPANGENBURG, Ray, Kit Moser. *The Life and Death of Stars*. Danbury, Connecticut: Scholastic Library Publishing, 2004.
- STEPHENS, John C. *Journeys to the Underworld and Heavenly Realm in Ancient and Medieval Literature*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2019.
- TURNER, Victor. “Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?” In: SCHECHNER, Willa Appel (eds.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 8–19.
- WALTER, Mariko N., Eva J. N. Fridman (eds.). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2004.
- WICKRAMASINGHE, Chandra, Geoffrey Burbidge, Jayant Narlikar (eds.). *Fred Hoyle's Universe*. Proceedings of a Conference Celebrating Fred Hoyle's Extraordinary Contributions to Science 25–26 June 2002, Cardiff University, United Kingdom, Dordrecht, Boston and London: Kluwer Academic Publishers, 2003.

Goran T. Gavrić

The Theme of the Cosmos and Its Sources in Theatre

Summary

The presence of the cosmos as a theatrical theme has been continuous throughout history, though its stage interpretations have adapted to changing perceptions of the subject. Scientific discoveries have certainly contributed significantly to changing the perception of the creators of theatrical productions, as well as the audience, who have

experienced this theme differently over time, even if they were not directly preoccupied with it. Ancient peoples, such as the Mayans, experienced the cosmos not only as alive but as alive like the deities, thus being intuitively aware of the fundamental rhythm of divine creation. Even in ancient cave drawings, the cosmos can be recognised—more precisely, certain ritual gestures and actions that indicate the feelings of trepidation and uncertainty of cave dwellers before something unknown. The rituals of prehistoric peoples that preceded theatrical performances correlate with their gaze directed toward the sky and the complete absence of any knowledge about what lies beyond. The problem also lies in the fact that new scientific discoveries and evidence have significantly contributed to establishing a more realistic, scientifically grounded picture of the origin and age of the cosmos, its shape, and content, yet fundamentally, the structure of the cosmos remains a great unknown. Accordingly, the question arises as to how much the theatre company and the audience have actually progressed with each new period and discovery, compared to previous ones. It could be argued that their scientific knowledge is more closely related to some other scientific fields than to those studying the cosmos, as questions about its infinity and expansion constantly create dilemmas even among scientists themselves.

In the theatrical world, which spans from early medieval plays to Hamlet, heaven and hell are visible and their presence is felt. Human action unfolds on Earth, at the centre, with heavens above and hells below. The celestial bodies described by William Shakespeare in the comedy *A Midsummer Night's Dream* (1594) are linked by sympathetic magic to the sequence of the seasons, but also to the ordering of the cosmos. The doors on a classical stage symbolically connect the theatre with the cosmos, but on the other hand, their opening also allows passage into environmental theatre, or various experimental forms of theatre. The symbolic connection between theatre and the cosmos is equally strong, whether it involves an indoor or outdoor space. However, when it comes to the real, physical presence of the cosmos that actors and audience can feel outdoors, one might consider whether it is perhaps more strongly expressed in that case. The cosmos is all around us; its presence can be felt in every corner of our planet, but going out into the open, into nature, brings us even closer to its already powerful energies. Ideas in the art of theatre have changed to some extent as new knowledge about the cosmos was gained through different periods. The fact remains, however, that we are still far from the real truth, and it is a significant question when—or indeed whether—we will ever know it. For this reason, the question is raised whether the first journey into space, and later to the Moon, so drastically altered human perception of theatre, specifically the problem of the cosmos from the perspective of theatrical art.

Keywords: theatre, cosmos, ritual, Renaissance, Shakespeare, celestial bodies.

СРЂАН Д. АТАНАСОВСКИ

Музиколошки институт САНУ*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

„ПАДАЈ СИЛО. ТЕЗЕ ЗА ПРОЛЕГОМЕНУ
РЕВОЛУЦИОНАРНОЈ ПЈЕСМИ“ СИЛВИЈА
БОМБАРДЕЛИЈА: ИДЕОЛОШКА КРИТИКА И
МУЗИЧКОИСТОРИЈСКА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА
РЕВОЛУЦИОНАРНЕ ПЕСМЕ**

САЖЕТАК: Есеј „Падај сило“ Силвија Бомбарделија, са поднасловом „Тезе за пролегомену револуционарної пјесми“, објављен као уводни текст у првом тому збирке револуционарних песама коју је приредио Анте Весановић (Сплит, 1986), значајна је и до сада недовољно анализирана интервенција у поље југословенске музикологије, културне политике и теорије уметности. У овом раду приступамо Бомбарделијевом тексту као теоријски релевантном документу који преиспитује статус револуционарне песме у постреволуционарном друштву, као и идеолошке и епистемолошке механизме њене институционалне маргинализације. Централна теза есеја јесте да револуционарна песма, као класна форма, не може бити адекватно обухваћена постојећим музиколошким дискурсом који занемарује њену политичку функцију и историјски контекст. Анализом кључних аспеката Бомбарделијеве критике – од односа према музиколошком знању, преко анализе функције културних институција, до концепта класне уметности – рад настоји да истакне трајну теоријску вредност овог есеја. У завршном делу формулише се теза о актуелности текста „Падај сило“ као полазишта за критичку реконфигурацију политичке економије музичке форме у савременом контексту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Силвије Бомбардели, револуционарна песма, класна анализа, музикологија, културне институције, идеологија.

Зборник *Падај сило – зборник револуционарних пјесама*, који је 1986. године у два тома приредио Анте Весановић (VESANOVIĆ 1986; 1988), хоровађа и музички педагог, рођен 1911. године и активан пре свега у

* srdjanatanasovski@yahoo.co.uk

** Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ коју финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Владе Републике Србије (РС-200176).

Сплиту, један је од најобимнијих и најсистематичнијих покушаја да се сабере и документује музичко наслеђе Народноослободилачке борбе у Југославији. Објављена у издању сплитског Књижевног круга, а финансирана од стране Фонда за развијање и неговање тековина Револуције и Народноослободилачке борбе Општине Сплит, ова збирка обухвата велики број револуционарних и партизанских песама у нотном и текстуалном облику, с циљем да се реконструише и очува репертоар који је настајао у условима отпора, рата и колективне мобилизације. Збирка је уређена у релативно конвенционалном документаристичком кључу, уз одређени број аналитичких и интерпретативних коментара уредника Весановића, али без амбиција да се преиспита сам канон масовне песме. Ипак, као свој уводни текст доноси есеј Силвија Бомбарделија (Silvije Bombardeili, BOMBARDELLI 1986), који је требало да представи идејни оквир овог издања, али је тематским захватом, стилском слободом и теоријским радикализмом израстао у самосталну интервенцију. Његов есеј не само да проблематизује историјски положај револуционарне песме већ и поставља шире питање статуса музичког знања, институционалног памћења и односа између уметности и социјалне борбе – премашујући на тај начин сваку уводну функцију у контексту саме збирке.

Аутор овог уводног есеја, Силвије Бомбардели (1916–2002), био је хрватски диригент, композитор и позоришни делатник који је током своје каријере деловао у оквиру образовних и културних институција, али и заузимао критичан став према њиховим идеолошким и естетским оквирима. Бомбардели је био учесник Народноослободилачке борбе а након краја Другог светског рата посвећује се обнови и развоју мучког живота у Далмацији. У два наврата је био директор сплитске Опере, као и председник Сплитске филхармоније, дугогодишњи сарадник часописа *Музичка ревија*, као и уредник *Музичких новина*, у којима је редовно објављивао критичке текстове. У својим чланцима, Бомбардели се залагао за друштвену одговорност музичара и противио естетизацији музике која се удаљава од реалних друштвених потреба, те указивао на дисконтинуитете и противречности у третману музичке културе у југословенском социјализму, нарочито у погледу статуса музике Народноослободилачке борбе. Иако је био ангажован у институционалном животу југословенске музике, његов приступ се одликовао дистанцом према академском канону и покушајем да се музика сагледа у ширем друштвеном и политичком контексту. Како истиче Ева Седак (SEDAK 2004: 193–195), Бомбардели је током педесетих и шездесетих година јавно критиковао естетски формализам и „полтронски идеолошки практицизам“ дела југословенске критике, захтевајући „сталну, свесну контролу: колико је то ново заиста ново, тј. социјали-

стичко“ (вид. BOMBARDELLI 1973: 71). Есеј „Падај сило“ карактеристичан је управо по том раскораку: настао унутар једног институционалног издавачког подухвата, он уместо уводне реч поставља питање статуса саме збирке, њених основа, али и могућности да се о револуционарној песми уопште поново мисли у музикологији.

Наративна и формална структура есеја „Падај сило“ значајно одступа од уобичајених облика академског писања, чиме се текст од самог почетка позиционира као интервенција, а не као стручни прилог. Уместо да буде организован као хронолошки преглед, аналитичка студија или методолошки утемељен истраживачки рад, есеј је компонован као низ кратких, нумерисаних теза које у семантичком и аргументативном смислу делују ближе формама манифеста, прогласа или чак социјалистичке пропагандне реторике. Тај избор структуре отвара простор за слободнију композицију мисли и омогућава аутору да непретенциозно, али прецизно спаја рефлексију о прошлости, искуства савременика, и политичке поставке о култури и друштву.

Стил есеја је оштро полемичан, а тон изразито перформативан. Употреба фигура, метафора и контраставова – попут „културног егзорцизма“, „протуцрвене неоинквизиције“, „глајшталтоване антимарксистичке догме“ и слично – говори у прилог томе да се текст не заснива на доказивању, већ на позиву, мобилизацији и откривању заборављених перспектива. У том смислу, Бомбардели одбија да песму третира као објекат за анализу, већ је сагледава као друштвени чин који измиче класичним критеријумима музиколошке методологије. Он намерно избегава систематизацију, типологију и теоријске референце, постављајући уместо тога низ питања која ударају у темеље академског приступа: ко пева, када, где, зашто и у ком колективном односу?

Иако овај приступ оставља утисак недовршености, управо у томе лежи његова продуктивност. Есеј – у својој бити „пролегомена“ – не нуди завршене закључке, већ делује као низ концептуалних подстицаја који читаоца позивају на преиспитивање – како појма револуционарне песме, тако и дисциплине која би требало да је изучава. У томе је и његов парадокс: иако настао као увод у документарну збирку, есеј по тематском захвату, реторичкој енергији и теоријском усмерењу измиче свакој уводној функцији.

За разлику од друштвеноангажованих приступа који се често ограниче на питање садржаја песме или њеног историјског значаја, Бомбарделијев текст заузима форму теоријске интервенције у поље југословенске музикологије. Он настоји да о револуционарној песми мисли као о специфичној класној форми, чија естетика није одвојива од услова њене производње, дистрибуције и употребе. Полазећи од става да револуционарна песма није спонтано постала део прошлости, већ је активно

изопштена из институционализованог сећања, аутор указује на процес унутаринституционалног заборава и истовременог идеолошког негирања њене субверзивне функције.

Циљ овог рада је да се есеј „Падај сило“ анализира као специфичан облик критике науке о музици и културне политике, кроз интерпретацију његовог појмовног апарата, полемичке структуре и историјског контекста. Рад полази од претпоставке да је Бомбарделијев прилог могуће читати не само као документ једног времена већ и као значајан музичко-естетички текст у оквиру југословенске левичарске културне мисли. Анализом начина на који аутор третира класни положај уметничке форме, улогу институција, као и епистемолошки статус револуционарне песме, настојаћу да разјасним како овај текст истовремено функционише као критика, сведочанство и теоријски алат.

Теоријски и идеолошки оквир есеја

Иако Силвије Бомбардели није систематски развијао теоријски корпус ван овог есеја, текст „Падај сило“ показује изразито артикулисану марксистичку позицију, која је усмерена против естетског формализма и буржоаског професионализма у музици. У том смислу, есеј се уклапа у шире контуре критичке традиције која уметност посматра као идеолошки медиј, а не као аутономни естетски систем. Насупрот естетском плурализму, Бомбардели заузима чврсту класну позицију, из које процењује не само вредност музике већ и саму улогу музикологије као дисциплине.

Уводна теза есеја формулисана је у оптужбеној интонацији:

Каже се нпр. како је revolucionarna pjesma i partizanska glazba (točnije muzika u NOB) izuzetan fenomen u povijesti (naše) kulture. Nikada se vrhunski muzičari nisu tako duboko saživjeli sa svojim narodom, kao što se to zbilo za vrijeme rata u vojnim jedinicama, na frontu, u pozadinskim formacijama, po najzabitijim selima, bolnicama, logorima... itd. djelovali su umjetnici komunisti. Sve je to, i štošta drugo, manje-više poznato. Potpuno je nepoznato (ili se »krije«) kako je taj proces, na žalost, dao samo početne rezultate, jer je bio prekinut. Zaboravio sam tko je to rekao: kola historije uska su kola; ako se ne uđe u pravi trenutak u njih se uopće ne ulazi; pogotovo je opasno – iskakanje! Tako smo propustili šansu da dobijemo Muziku (i himnu) i kompozitora (kompozitore) Revolucije. Danas je to »za nas« velika izgubljena kulturna bitka. [...] Na poprištu je ostalo nekoliko poslušnih »komunista«, kojima su Oslobođeni izdali propusnice. Samo dresirani psi pomažu u lovu. (BOMBARDELLI 1986: 11)

Овим ставом, аутор одмах поставља основни проблем – негацију класне музичке форме у послератном културном систему. За разлику

од савремених наратива који ову негацију тумаче као последицу технолошког, стилистичког или жанровског развоја, Бомбардели је види као резултат идеолошке интервенције унутар институционалног апарата. Он тако не инсистира на оживљавању песме у традиционалном смислу, већ на откривању механизма њене елиминације из „високе културе“, чиме отвара простор за ширу критику културне надградње.

Јасно је да Бомбарделијев приступ није уоквирен ортодоксним стаљинистичким моделом социјалистичког реализма, нити се позива на његову нормативну естетику. Уместо тога, он тежи да револуционарну песму сагледа као израз конкретног историјског субјекта – партизана, радника, омладинца – чији је глас, у времену после рата, ућуткан под диктатом уметничког професионализма и академског музичког стандарда. Истовремено, есеј се критички односи према музикологији и науци о музици уопште као дисциплини. Бомбардели јој замера описни приступ, одсуство аналитичког апарата за разумевање класних и идеолошких основа музике, као и њену функцију у одржавању институционалног канона. Такав окрет од естетике према употреби, од објекта према ситуацији, јасно уводи материјалистичку епистемологију у саму срж анализе музике.

У овом смислу, есеј „Падај сило“ може се читати као одјек, али и специфична локална артикулација, ширих теоријских струја које у музици виде не само рефлексију већ и производњу идеологије. Његова вредност није само у полемичкој дијагнози институционалног заборавља, већ у настојању да се успостави нови аналитички модел, заснован на класној позицији и друштвеној функцији музике.

Критика музиколошке парадигме и концепти класне уметности

Diskusija o budućnosti naše muzike, s terena determiniranog klasnom borbom, prekvalificirana je na teren »vječnih«, »natklasnih« problema morfologije praznog »razvitka«. Razgovore na tom koncertnom podiju nametnuli su »oni čiji podij to jest«. Pretvarajući kvantitativni rast i »perfekcionizam« u cilj po sebi, kritičke društvene nauke svedene su na poštapalicu kulturološkom prosvjetiteljstvu. »Zaboravljalo se« da cilj socijalističke kulture nije moguće žrtvovati sredstvu (bolje: građanskoj tehnici) jer ako je cilj napušten ili je suspendiran, sama tehnologija neće proizvesti dijalektički skok u novi kvalitet, kao ni nehistorijski, apstraktni, apsolutni, metafizički pojmovi: kvalitet po sebi, tehničko »savršenstvo«, tzv. europski nivo, hvatanje koraka sa »suvremenošću« itd. (BOMBARDELLI 1986: 15)

[...] marksistička muzikologija bila bi nauka o glazbi s pozicija »klase koja nadolazi«. Govoriti danas, međutim, o klasnom karakteru kulture (muzike)

postaje sve teže. Čitavi timovi »teoretičara« zdušno rade na prepariranju i razvodnjavanju problema. Dominantni, antimarksistički trendovi našeg muzičkog života hrane se marksizmom kao dodatnim »vitaminskim nutricidima«, slično, kao što nove, otporne serije virusa gutaju nevirulentne antibiotike. Komunistički angažman postao je pljuvačnica nad kojom naši »čisti« glazbenici (tj. desni sektaši) bljuju svoje rigotine, a *dogma* o vrijednosnoj neutralnosti muzikologije postala je najmoćniji suvremeni *mit*. (BOMBARDELLI 1986: 16)

Једно од централних полемичких жаришта Бомбарделијевог есеја „Падај сило“ је оштра критика тадашње југословенске музикологије,¹ односно науке о музици у ширем смислу. Аутор овде не наступа само као појединац који заступа маргинализовани репертоар, већ као глас који доводи у питање саму епистемолошку и друштвену функцију музикологије као дисциплине. У његовом тексту, музикологија се појављује као инструмент нормализације вредносних судова, као дисциплина која се одвојила од живота, од борбе, од субјеката који певају, и која је тако изгубила критички потенцијал.

Према Бомбарделију, основни проблем није у томе што музикологија не проучава револуционарну песму, већ што је проучава на начин који је своди на жанровску, фолклорну или идеолошки „сварену“ категорију. Та дистанца је заправо ефекат институционалне музикологије која, по њему, уместо да анализира услове певања, субјекте, ситуације, контекст борбе – бави се формом, хармонијом, структуралним карактеристикама или историјском генезом у одсуству стварне политичке димензије.

Бомбардели се тиме супротставља и идеји да музичка вредност настаје у формалном језику композиције. Бомбарделијев захтев за „ангажованом науком“ не подразумева идеолошку инструментализацију музикологије, већ ревизију њених метода и објеката. Он не позива на нову догму, већ на могућност да се песма – а нарочито револуционарна песма – посматра унутар односа моћи, производње, перформанса и употребе. Управо зато инсистира да не анализирамо само структуру песме, већ друштвене односе који јој омогућавају значење.

Централна категорија у Бомбарделијевом тексту јесте појам „класне уметности“, који се у његовом писању не појављује као политички украс или пропагандна етикета, већ као аналитичка и нормативна

¹ Иако би било могуће покушати да се Бомбарделијева критика доведе у везу са одређеним музиколошким институцијама, ауторима или праксама из његовог времена, такав поступак би подразумевао спекулацију која превазилази досег овог текста. У есеју Бомбардели износи начелну, идеолошку критику доминантне парадигме, што упућује на његову намеру да отвори шири епистемолошки и политички проблем. С обзиром на то, овај рад настоји да Бомбарделијев текст тематизује као теоријску интервенцију у поље критике музикологије и њених идеолошких основа.

одредница. Класна уметност за њега није она која припада одређеној идеологији, већ она која је у својој форми, функцији и начину продукције неодојива од историјског положаја класе која је ствара. Управо зато он одбија да песму из НОБ-а посматра као жанр или историјски куриозитет, већ као специфичну класну форму која својим постојањем руши границе између аматера и професионалаца, субјекта и публике, перформанса и акције.

Тиме се у рад уводи и додатна линија критике – она која доводи у питање епистемолошке основе музичког знања утемељеног на позитивизму и емпиријској процедури.² Бомбардели не напада само културну хијерархију у којој је професионални композитор позициониран изнад „масе“ певача, већ и саму научну инфраструктуру која такву хијерархију репродукује. Он отворено пише:

Oficijelna teoretska elaboracija naše muzičke kulture prožeta je visokim stupnjem empiri(c)izma. Taj apstraktni empiricizam, ta demagogija »činjenica« potpuno je zamutila i onako konfuznu situaciju. Jer ne samo da su činjenice i faktografija već unaprijed probрани i selekcionirani, nego se i tzv. empirijska analiza svodi na naknadnu ilustraciju ranije zauzetih, pozitivističkih teza. »Stroga« empirijska analiza, bez teorije ne može uroditi relevantnim naučnim rezultatima. (BOMBARDELLI 1986: 16)

Овим се есеј поставља као критика не само идеолошких већ и епистемолошких механизма институционализоване музикологије.

На крају овог поглавља треба истаћи да Бомбарделијев концепт класне уметности не остаје на нивоу апела, већ служи као основа за преиспитивање институционалних критеријума вредновања. Управо у томе лежи теоријска вредност есеја „Падај сило“ – у томе што покреће питање не само шта је вредно у музици већ ко, када и у чије име ту вредност одређује.

Идеолошка функција културних институција и историјска судбина револуционарне песме

Na žalost, rad partizanskih i neposredno poratnih formacija postepeno se gasio. Ne tako da bi se njihov duh prenosio u mirnodopske institucije, nego naprosto: Partizanija je »odumrla«. To se nije dogodilo slučajno. Ovaj proces je rezultat tendencija koje su ostale dominantne na terenu koji revolucija nije raščistila, a koje i predratnu (muzičku) ljevicu i (muzička) nastojanja u NOB

² С друге стране, у етномузикологији, како показује ВУКОВРАТОВИЋ (2022), партизанске песме су биле маргинализоване због недостатка „традиционалности“, упркос чињеници да су биле широко извођене, контекстуално значајне и често локално адаптиране.

i »lijevo tendenciozna« (muzička) djela iz poslijeratnog razdoblja, nastoje okarakterizirati kao efemernu epizodu, koja navodno iskače iz okvira osnovne matice našeg (muzičkog) života te je – kao vulgo-balast raznih »realističnih« (u posprdnom smislu i s raznim politikantskim prefiksima) anahronizama – treba što temeljitije isprašiti s Olimpa našeg visoko-kulturnog, građanski elitnog, europskog, avangardističkog itd. Kulturnog programa i zatvoriti je u rezervat svečanih Datumâ, Proslavâ i Akademijâ, na čemu se uglavnom, osim kod zaista rijetkih iznimaka, i uspjelo. (BOMBARDELLI 1986: 13–14)

Један од кључних аспеката Бомбарделијеве анализе односи се на улогу културних институција у процесу маргинализације револуционарне песме. За њега, институције – музичке школе, факултети, хорска друштва, медији – делују као механизми нормализације, кроз које се утврђују границе онога што се сматра „уметношћу“, „културом“ или „традицијом“. У том процесу, револуционарна песма, као спонтани израз масовног субјекта и производ ситуације борбе, бива или потиснута у фолклорну сферу или трансформисана у едукативни или комеморативни алат.

У тексту „Падај сило“, Бомбардели не жали за изгубљеном репутацијом једног жанра, већ указује на дубљу структуралну промену: трансформацију класе у публику, борбене праксе у ритуале, живе форме у музејске експонате. Управо тај недостатак легитимације показује како институције не функционишу као неутрални простори културе, већ као активни актери идеолошке артикулације.

Овај процес је утолико сложенији у југословенском контексту, где је сама држава настала на темељу револуционарне борбе. Парадокс на који Бомбардели указује јесте да је револуционарна песма постала сувишна управо у систему који се позивао на њену традицију. Уместо да буде трајни елемент културне политике, она је временом сведена на обележавање годишњица, свечаности, школске приредбе – односно на просторе у којима њена субверзивна функција није могла доћи до израза. Овај процес не треба разумевати као резултат заборављања, већ као активно политичко деловање.³

Посебно је важно уочити да се Бомбардели не залаже за реституцију револуционарне песме у форми њене реконструкције. Он не жели да песма буде враћена у програме, већ да се отвори питање: зашто је уклоњена, ко ју је уклонио, и какве су последице тог уклањања по наше разумевање музике и историје? У том смислу, он не апелује за музејску репрезентацију, већ за политичку и епистемолошку ревизију.

³ Ана Хофман (HOFMAN 2011) показује на који начин је овај процес био активни чин културног инжењеринга југословенске државе, у коме је партизанска песма била редирајнирана као идеолошки и културни ресурс.

Истовремено, Бомбардели својом анализом предлаже и теоријску платформу за разумевање класног садржаја институционалног деловања. Он песму не раздваја од апарата који је искључује, већ их мисли узајамно: песма као глас борбе, институција као инструмент тишине. Управо у тој дијалектици појављује се могућност за ново читање не само песме већ и саме културне историје југословенског друштва (уп. ATANASOVSKI 2017).

С обзиром на све наведено, Бомбарделијев есеј се може тумачити као позив на реконфигурацију музичког канона и као критика културне институционалности која, уместо да сачува сећање на револуционарну борбу, учествује у њеном брисању. У томе је и теоријска вредност овог текста: у настојању да се покаже како идеологија не делује само кроз садржаје, већ и кроз институције које одређују шта је уопште предмет музиколошког и културног знања.

Еџисџемолоџики сџаџџус револуционарне џесме

Što je revolucionarna pjesma? Po mojoj definiciji revolucionarna pjesma je specifičan kulturno-historijski fenomen, proizvod (skoro direktne) tzv. društvene porudžbine, određen («objektivnim») sociološkim determinantama, subjektivno iniciran relativno jedinstvenim intencionalnim impulsima («subjektivne slike objektivnih stvari»), s rezultatima («objektivnim slikama subjektivnih stvari») podložnim ocjenama s pozicija relativno unificiranih formuliranih kriterija. (BOMBARDELLI 1986: 12)

Један од најамбициознијих аспеката Бомбарделијевог есеја „Падај сило“ јесте покушај да се револуционарна песма измести из сфере фолклорног, документарног или патриотског, и да се постави као предмет теоријског знања. Овде се не ради само о њеној одбрани као вредне музичке праксе, већ о преиспитивању самих основа музиколошког знања и категоријалног апарата којим се та пракса може обухватити. Тај захват аутор изводи кроз неколико концептуалних померања: од форме ка употреби, од објекта ка ситуацији, и од естетике ка политичкој артикулацији.

Бомбардели указује да музиколошки језик којим располажемо није у стању да адекватно обухвати специфичности револуционарне песме. Док се академски дискурс заснива на анализи хармоније, форме, стилистичких утицаја или историјских развоја, песма у борби делује у другачијем пољу – као средство мобилизације, као артикулација субјективности, као чин у простору и времену. Он тиме отвара проблем могућности једног другачијег музиколошког сазнања, које би се заснивало не на формалној анализи, већ на праћењу односа између певања, субјекта, друштвеног контекста и политичке ситуације. Такав приступ

доводи у питање и саму дистинкцију између форме и садржаја. Револуционарна песма, какву Бомбардели има на уму, не може се анализирати као облик који „носи“ неки садржај – њена форма је сама по себи политичка. У том смислу, анализа песме тражи типологију која није жанровска или стилска, већ функцијска и класна.

У овом делу есеја постаје видљив и Бомбарделијев покушај да револуционарну песму схвати као израз политичке субјективности. Он је не види само као елемент културне историје, већ као облик у коме се конституише одређени субјект – онај који пева у борби, који се кроз певање артикулише као део колектива, као актант у историјском процесу. На тај начин, песма није само сведочанство о борби већ и средство борбе, не само сећање већ и форма учешћа. У том погледу, она је неодвојива од процеса политичке субјективације.

Зато се текст „Падај сило“ може тумачити и као позив на музиколошку ауторефлексију: не само да песму видимо другачије већ и да преиспитамо како и зашто је видимо тако како је видимо. У томе лежи његов епистемолошки потенцијал – у захтеву за другим начином сазнања, за другачијим појмовима, за другачијим наративима који могу обухватити оно што је традиционални музиколошки дискурс искључио.

Теоријски огједи: Бомбардели у контексту кријичке мисли о уметности и култури

Како бисмо ситуирали Бомбарделијев есеј у шири теоријски оквир, корисно је сагледати његове идејне сличности са токовима критичке мисли који уметност схватају као друштвену праксу, истичу њену политичку функцију и доводе у питање институционалне механизме контроле и нормализације. Упоредни оквир се не заснива на директном утицају, већ на тематским поклапањима и заједничким полазиштима.

Бомбарделијев есеј у форми теза делује као политичка интервенција у поље знања, приближавајући се критичкој теорији културе. У духу Теодора Адорна (Theodor W. Adorno, Adorno 1991), он показује како институционализована култура редукује уметност на средство друштвене нормализације. За Бомбарделија, револуционарна песма престаје да делује не због губитка снаге већ зато што је та снага постала политички непожељна. Њена институционализација означава крај њене мобилизационе функције.

Релевантан теоријски оквир за Бомбарделијев есеј су рани радови Ђерђа Лукача (György Lukács), у којима се уметност не дефинише кроз пуку ангажованост, већ кроз њен однос према тоталитету конкретне историјске ситуације (Lukács 1990). Бомбарделијева позиција ближа је концептима „пролеткулта“ или Бенјаминовом (Walter Benjamin) захтеву

за политичком функцијом уметности (BENJAMIN 1974), него доминант-ном југословенском културном моделу који је тежио синтези народног и уметничког уз строго контролисан језик израза и форме. Слична раз-матрања развијао је и правац Праксис филозофије у југословенском контексту, посебно у оквиру филозофских расправа о еманципаторном потенцијалу естетске праксе. Овакав модел анализе одговара ономе што Фу Тилин (QILIN 2020) идентификује као теоријску парадигму „естетске димензије праксиса“ источноевропске марксистичке естетике, у коме је уметност схваћена као друштвена делатност која нема аутономну вред-ност, већ своју сврху у трансформацији стварности. Уметност је, у том смислу, не изолован медијум израза, већ начин колективног деловања.

Бомбарделијева анализа револуционарне песме одзвања и естети-ком Ернста Блоха, посебно у његовој идеји да уметност носи утопијски набој – могућност да најави и осети другачији свет, пре него што он постане стварност. Његов закључак да песма није успомена већ могућ-ност, блиско се поклапа са Блоховом теоријом „конкретне утопије“, у којој колективна имагинација није бекство из стварности, већ њена трансформација (Влон 1982). Певање, као утопијски акт у реалном времену, у том смислу представља начин материјализације наде – на-чин на који заједница преузима субјективитет. У оба случаја, уметност се не поима као одраз стварности, већ као активан чинилац у њеном преображају. Бомбардели, попут Блоха, види у песми колективни чин, простор у којем се граде заједнице и обликују политичке интенције. У том смислу, и један и други се удаљавају од догматских тумачења културе и отварају поље за мишљење о уметности као о облику исто-ријске интервенције.

У контексту југословенске филозофске школе „праксисоваца“, с којом Бомбардели није био директно повезан, али са којом дели неке кључне полазне тачке, посебно се може потцртати линија која Бом-барделија спаја са мишљу Гаје Петровића. У есеју „Смисао и могућност стваралаштва“ (1967), Петровић инсистира на томе да аутентично ства-ралаштво не произлази из слободе „по себи“, већ из конкретних дру-штвених односа у којима се појединац налази, и да стварање мора бити схваћено као облик историјске праксе. Тај став кореспондира са Бом-барделијевим позивом на револуционарну песму као на чин, а не само као на објекат музиколошке анализе: као на праксу која је нераздвојна од свог политичког и друштвеног контекста. Обојица аутора доводе у питање аутономију уметности као самодовољног поља и теже појму уметности која активно учествује у формирању колективне свести и отпора. Управо тај акценат на делатности, на уметност као чин – било музички, било мисаони – поставља Бомбарделија у непосредну идејну линију са критичком традицијом југословенског марксизма.

Иако не улази у директан дијалог са овим традицијама, Бомбарделијев есеј носи њихове идејне трагове, артикулисане у језику педагога и композитора, а не професионалног теоретичара. Та позиција унутрашњег критичара – инсајдера који преиспитује систем чији је део – омогућава му да интервенише из непосредног искуства, али можда управо зато остаје маргинализован у накнадним историјама југословенске музикологије.

Коначно, у погледу критике позитивистичке музикологије, Бомбарделијева становишта могу се довести у везу и са „новом музикологијом“ (уп. KRAMER 1990; McCLARY 2000), покретом који је током осамдесетих и деведесетих година XX века формулисао снажну критику позитивистичких и формалистичких парадигми у музичкој науци, залажући се за интердисциплинарне приступе и за укључивање питања политике, тела, идентитета и друштвеног контекста у анализу музичких пракси.

*Закључак: Теоријска вредности и савремена актуелности
текста „Падај сило“*

Есеј Силвија Бомбарделија „Падај сило“ јединствен је и до сада недовољно анализиран документ југословенске културне историје, али и изразито артикулисана интервенција у поље музикологије, културне политике и теорије уметности. Његова критика институционалног третмана револуционарне песме, као и захтев за редефинисањем самог предмета и језика музиколошког знања, и данас делују теоријски подстицајно. Текст не функционише само као сведочанство једне епохе већ и као изазов савременим теоријама културе, уметности и политике.

Бомбарделијев рад одликује спој искуства непосредног учешћа у културном животу социјалистичке Југославије и теоријске свести о идеолошким механизмима кроз које институције обликују културно памћење. Његова анализа не позива на реституцију старих форми, већ на преиспитивање начина на који знање о музици настаје, циркулише и легитимише се. У том смислу, она има и дубоко епистемолошко значење – као захтев за другачијим начином слушања, разумевања и писања о музици.

Стављајући у први план питање класних односа – ко пева, коме, када, где и зашто – Бомбардели уводи друштвене и историјске односе у срж музиколошке анализе. Управо тиме он револуционарну песму не дефинише као жанр већ као класну форму, као конкретну појаву у одређеном историјском тренутку, чији се значај не исцрпљује у њеном музичком облику већ у њеној употреби, функцији и политичком дејству. Тако постављен оквир омогућава читање револуционарне песме и као

облика политичке субјективације – као начина да се појединац артикулише као део колектива, борбене заједнице, историјског процеса.

Теоријска вредност текста „Падај сило“ данас се може сагледати у више равни: као критика културне институционалности у социјализму, као предлог за алтернативну музиколошку епистемологију и као пример материјалистичке анализе уметности засноване на класној позицији. Његова актуелност не лежи у носталгији, већ у могућности да се кроз њега преиспитају механизми нормализације и деполитизације у савременим културним институцијама.

У том смислу, текст „Падај сило“ можемо разумети као теоријски ресурс за анализу и отпор реакционарним токовима у култури, али и као полазиште за реконфигурацију политичке економије уметничке форме – изван и против стаљинистичке догме, али и либералног плурализма. Управо у тој дијалектици између конкретне песме и општих услова њеног нестанка или присвајања, Бомбарделијев есеј добија своју трајну вредност у домену критичке теорије уметности.

Иако је изграђен око теме политичког потенцијала партизанске песме, Бомбарделијев есеј прожимају јасан песимизам и оштра критика постреволуционарне институционализације културе, коју недвосмислено карактерише као контрареволуционарну. Он указује да је пораз партизанске песме мање последица спољног заборављања, а више последица победе „установљене“ културе – музиколога, фолклорних ансамбала и академских дискурса. У том контексту, „контрареволуција“ не означава политичку репресију, већ културну нормализацију која је из песме уклонила њену политичку функцију.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ADORNO, Theodor W. “Culture Industry Reconsidered.” In: BERNSTEIN, J. M. (ed). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991, 85–92.
- ATANASOVSKI, Srđan. “Socialism or Art: Yugoslav Mass Song and Its Institutionalizations.” *AM Journal* 13 (2017): 31–42.
- BENJAMIN, Walter. „Pisac kao proizvođač“. U: BENJAMIN, Walter. *Eseji*. Preveo Milan Tabaković. Redakcija prevoda Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 1974, 94–113.
- BLOH, Ernst. *Duh utopije*. Prevod Milan Tabaković. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1982.
- BOMBARDELLI, Silvije. *Ekstempore*. Split: Čakavski sabor, 1973.
- BOMBARDELLI, Silvije. „Padaj silo (Teze za prolegomenu revolucionarnoj pjesmi)“. U: *Padaj silo. Zbornik revolucionarnih pjesama*. Prvi dio, uredio Ante Vesanović. Split: Književni krug, 1986, 11–21.
- HOFMAN, Ana. „Folklor med preteklostjo in prihodnostjo. Partizanske pesmi in oblikovanje kanona jugoslovanske folklore“. *Traditiones* 40 (3) (2011): 99–112.
- KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice: 1800–1900*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- LUKAČ, Đerđ. *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*. S njemačkog preveo Kasim Prohić. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1990.

- McCLARY, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- PETROVIĆ, Gajo. „Smisao i mogućnost stvaralaštva.“ *Praxis* 5–6 (1967): 622–632.
- QILIN, Fu. “Six theoretical paradigms of Eastern European Marxist aesthetics.” *Thesis Eleven* 159 (2020): 35–56.
- SEDAK, Eva. „Glazba pedesetih godina.“ U: MAKOVIĆ, Zvonko, Iva Radmila (ur.). *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2004, 190–201.
- VESANOVIĆ, Ante (ur.). *Padaj silo. Zbornik revolucionarnih pjesama*. Prvi dio. Split: Književni krug, 1986.
- VESANOVIĆ, Ante (ur.). *Padaj silo. Zbornik revolucionarnih pjesama*. Drugi dio. Split: Književni krug, 1988.
- VUKOBRATOVIĆ, Jelka. „O partizanskim pjesmama kao folklornoj glazbi u okviru hrvatske etnomuzikologije i oko nje.“ *Књижевна историја* 54 (2022): 89–104.

Srđan D. Atanasovski

**“Padaj silo. Theses for a Prolegomenon to the Revolutionary Song” by
Silvije Bombardelli: Ideological Critique and the Music-Historical
Marginalization of the Revolutionary Song**

Summary

This article examines *Padaj silo*, a theoretical and ideological essay written by composer and pedagogue Silvio Bombardelli and published as the introductory text to the collection of revolutionary songs edited by Ante Vesanović in 1986. While formally serving as a preface, Bombardelli’s essay significantly surpasses the expectations of the genre, articulating a radical critique of postwar Yugoslav musical culture. The essay reflects on the marginalization of the National Liberation War repertoire, questioning the institutional criteria of musical value, historiographical remembrance, and the epistemological boundaries of musicology.

The paper offers a close reading of Bombardelli’s essay in its full rhetorical, stylistic, and structural particularity. It emphasizes the essay’s rejection of formalist and positivist musicological frameworks, foregrounding instead the political function of revolutionary song as a collective act rather than an aesthetic object. The argument follows the five central thematic nodes of Bombardelli’s text: the historical position of revolutionary song, the limitations of traditional musicology, the ideological function of cultural institutions, the epistemological implications for musical knowledge, and the contemporary relevance of mass song.

The essay’s critical value lies in its refusal to treat revolutionary song as a relic of the past, instead recognizing it as a living form capable of mobilization and social articulation. Through this lens, the paper contributes to broader debates in Marxist aesthetics regarding the relationship between form, function, and political struggle. It positions Bombardelli’s essay as a rare and valuable resource for understanding the cultural contradictions of Yugoslav socialism and the role of music in processes of subjectivation, institutionalization, and resistance.

Keywords: Silvije Bombardelli, revolutionary song, class analysis, musicology, cultural institutions, ideology.

МАРИЈА М. МИЛТОЈЕВИЋ

Универзитет у Нишу, Факултет уметности*

МИОМИРА М. ЂУРЂАНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

РАДИО НИШ И ПОПУЛАРИЗАЦИЈА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ (1951–1952)

САЖЕТАК: Радио Ниш је у другој половини XX века био значајан центар културе и промотер музичког живота, не само у граду већ и широм југоисточне Србије. Иако постоји мало писаних извора о програмским активностима након његовог оснивања, драгоцене подаци о улози ове медијске куће могу се пронаћи у часопису *Радио Ниш*. Анализом садржаја објављених бројева из 1951. и 1952. године, увиђа се да је Радио Ниш имао важну улогу у популаризацији културе и развоју домаће музичке сцене у послератном периоду. Имао је сопствени Симфонијски оркестар, који је у почетку био „мали“, а касније је прерастао у велики састав, као и Радио-хор и Пионирски хор, Пионирску радио-групу, Народни оркестар и Тамбурашки оркестар, Забавни квартет, Ансамбл гитара и Мешовити дупли октет. Ангажовао је бројне уметнике – певаче и инструменталисте народне музике, укључујући и солисте традиционалних инструмената као што су фрула, гајде и хармоника. Радио Ниш је, кроз аутентичне извођаче и њихове интерпретације, значајно утицао на музичку сцену Ниша и југоисточне Србије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Радио Ниш, популаризација културе, радио-програм, уметничка музика.

Пре појаве телевизије, радио је био најпопуларнији и најраспрострањенији масовни медиј. Од свог оснивања 1944. године, Радио Ниш је представљао огледало послератне обнове, изградње и развоја града. Поред важне друштвенополитичке улоге, ова медијска кућа имала је значајну образовну и културну функцију.

* marija.miltojevic@gmail.com; miomiradjurdjanovic@yahoo.com

Радио Ниш се први пут огласио октобра 1944. године, одмах након ослобођења града у Другом светском рату. У почетку је функционисао без предајника, путем разгласне станице и великих звучника постављених око ширег градског језгра, на простору данашњег Трга краља Милана. Техничку опрему, састављену од половних делова (претежно марке *Telefunken*), које је за собом оставила немачка војска која се повлачила, монтирали су ударнички техничари Владимир и Обрад Коцић. У том периоду, програм је углавном садржао актуелне вести са савезничких фронтана, а „радни народ“ је редовно информисан о послератној обнови и изградњи разрушеног града.

Један од најзначајнијих момената у раном раду Радија био је дочек нове 1946. године, када је директно из кафана „Њујорк“ преношен специјални програм. Атмосферу је репортерски дочаравао Драган Стошић, док је оркестар, састављен од истакнутих нишких музичара, изводио староградску и народну музику, као и популарне предратне шлагере (*Енциклопедија Ниша* 2011: 367).

Радио је програм најпре емитовао из просторија зграде смештене на углу Лешјанинове и Балканске улице, а 1950. године преселио се у Улицу Лоле Рибара 7. Одлуком Владе Народне Републике Србије од 21. фебруара 1950. године, стекао је државни статус. Постаје „станица нишке области“, а предајник, са емисионом техником, премештен је из центра града на брдо Горицу. Од тада се званично рачуна почетак рада и обележава Дан Радио Ниша. За првог директора постављен је познати радник у култури Станко Тасић¹, док је за помоћницу и главну уредницу била именована Десанка Стоиљковић.

Радио Ниш је емитовао сопствени програм све до 2009. године, када је одлуком градских власти званично укинута као самостална радио-станица и претворен у дописништво Радио Београда. У време оснивања, посебно педесетих година XX века, Радио Ниш одиграо је значајну улогу у популарисању културе и обликовању домаће музичке сцене.

Музички програм Радио Ниша

О историји Радио Ниша остало је мало података. Не постоји монографија која би обухватила успоне и падове ове медијске куће, нити штампано сведочанство о генерацијама уредника и новинара, посебно музичким уметницима који су свој стваралачки и животни век провели под кровом куће у Улици Лоле Рибара 7. Остали су само кратки записи и програмске најаве на страницама нишког дневника *Народне*

¹ Станко Тасић (Ниш, 1920. – Ниш, 1984) обављао је дужност директора Радио Ниша од 1950. до 1953. године.

новине², а респективну писану грађу о програмима ове установе представља часопис *Радио Ниша*, који је излазио два пута месечно, првог и петнаестог у месецу. Први број часописа доноси програмску шему од 1. до 15. марта 1951. године, те се са сигурношћу може тврдити да је почетак излажења био тада, али не постоји податак до када је часопис излазио.³

Часопис је објављивао целокупну програмску шему, осврте на важне политичке и историјске догађаје и годишњице, те скице за портрете познатих светских, југословенских и нишких стваралаца. На крају сваког броја публиковане су рубрике „Занимљивости из радио-фоније“ и „Техничари Радио Ниша саветују“, у којима су власницима радио-пријемника инжењер Миодраг В. Рајковић и други стручњаци давали упутства о коришћењу и сервисирању радио-технике.



Сл. 1. Насловне странице двају бројева часописа *Радио Ниша*

Сваки број часописа представљао је уметнике и извођаче, јер су музички садржаји чинили скоро половину дневног програма Радио Ниша.

² У капиталном тротомном пројекту *Историја Ниша* не постоји одељак о радио-станици која је била најзначајнија медијска кућа на југу Србије.

³ Нажалост, сачувано је мало примерака овог часописа. Народна библиотека Србије и Библиотека Матице српске у Новом Саду (<https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/bib/bmsns/50439180>) поседују по шест свезака из 1951. године, а Историјски архив у Нишу има неколико бројева из 1951. и 1952. године.

У пионирским временима развоја српске радиофоније,⁴ репродуктивна техника (плоче и магнетофонске траке) била је оскудна, па је већина оркестара и интерпретатора наступала у „живим“ програмима. Часопис је читаоцима, односно слушаоцима радија, откривао све тајне и суштинску композиторског дела како би га разумели и доживели на прави начин. Зато је, заједно с редакцијом часописа *Радио Ниш*, одиграо велику улогу у едуковању слушачког аудиторијума и ширењу музичке културе. Представљао је портрете наших и иностраних композитора, најављивао наступе солиста и доносио осврте на изведене композиције.

Редован сарадник, а и чест гост нишке станице, био је Андреја Прегер, познати југословенски и српски пијаниста и диригент, професор Музичке академије, доктор правних наука. Поред осталог, писао је о *Шјанској симфонији* за виолину и оркестар Едуара Лалоа (Édouard Lalo) (ПРЕГЕР 1952б), „о оперском стварању“ Ђузепе Вердија (Giuseppe Verdi) и Ђакома Пучинија (Giacomo Puccini), као и о српским класицима (ПРОГРАМ од 1–15. ЈУНА 1952; ПРОГРАМ од 15–30. ЈУНА 1952).

Уметнички програм

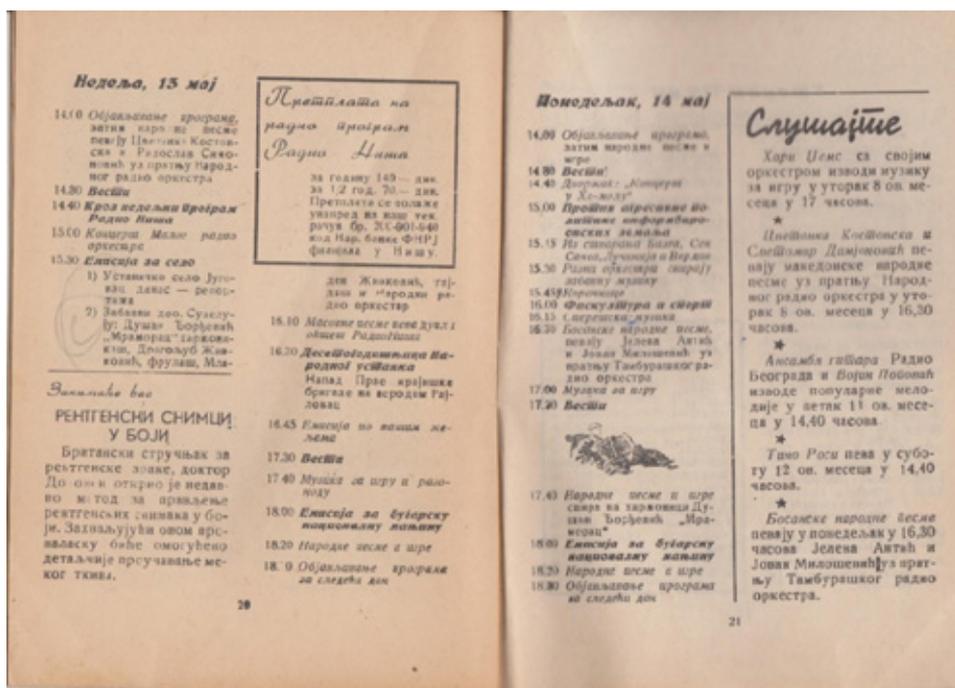
Фебруара 1950. године Радио Ниш почиње са емитовањем „сериозног програма“, у којем је пажња била посвећена различитим музичким садржајима. Осим новинара („говорна редакција“) и „радника технике“, ангажована је „велика мрежа сталних и повремених дописника из Округа“ (ГОДИНА ДАНА РАДА РАДИО НИША 1951: 1), док се за музички део програма „располаже *Малим радио-оркестром*, *Радио-хором*, *Пионирским хором*, *Народним* и *Тамбурацким оркестром*, низом солиста – певача и свирача“ (ГОДИНА ДАНА РАДА РАДИО НИША 1951: 1). Како се наводи у гласилу *Радио Ниша*, музички програм има за циљ „да својим слушаоцима пружи могућност за пријатну разоноду после радних напора, да обогати њихову музичку културу и да тиме допринесе свестраном културном уздицању социјалистичког човека“ (ГОДИНА ДАНА РАДА РАДИО НИША 1951: 1).

Програм је током 1951. године емитован од 14.00 до 18.30^h, а музички програм је био најзаступљенији⁵ и разноврстан: народне песме

⁴ Есејиста Света Лукић у студији *Нови медији – нова уметност* (1989) период од 1945. до 1952. године назива временом „борбеног радија“, јер је све било подређено садржајима „идеолошког уздицања“. То је одсликано и у часопису који је уређивао редакциони одбор Радио Ниша. Тако, на пример, број 1 часописа преноси извод из говора Петра Стамболића на предизборном митингу у Нишу 25. фебруара 1951. године, а број 14 из 1952. текст „Поздрав другу Титу на шездесети рођендан“, при чему је у бројевима из 1951. године приметан велики број идеолошких парола.

⁵ Од 270 минута, колико је трајало емитовање програма, око 70 минута било је посвећено другим садржајима (вести, дечје, омладинске или здравствене емисије, емисије на бугарском језику, гостовања књижевника, политика, село и др.).

и игре, партизанске народне песме, срpske и македонске народне песме извођача уз пратњу радио-оркестра, песме из Босне уз пратњу Тамбурашког радио-оркестра, композиције за соло инструменте, лака вокална музика, песме из Врања и Пирота, полке, балетска музика, масовне песме – радио-хор... Слушаоци су могли да се упознају и са стваралаштвом Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Листа (Franz Liszt), Јохана Штрауса (Johann Strauss II), Петра Коњовића, Стевана Мокрањца, да чују оперске певаче и арије из опера *Севиљски берберин*, *Фауст*, *Мадам Бајтерфлај* (ПРОГРАМ РАДА РАДИО НИША 1951а; 1951б; 1951в; 1951г).



Сл. 2. Програмска шема Радио Ниша за недељу и понедељак 13. и 14. мај 1952.

За разлику од програма из 1951. године, током 1952. године Радио Ниш емитује јутарњи програм од 5.30 до 7.30^h (односно од 7.00 до 10.00^h недељом) и поподневни програм од 14.00 до 18.30^h. Као и претходне године, у програмској шеми доминантно место припада разноврсним музичким програмима, који се у јутарњем програму радним данима прекидају на 10 минута ради преноса вести и прегледа штампе Радио Београда. Суботом ова пауза траје 25 минута, јер осим напред помешаног садржи и преглед локалне штампе, а недељом на 45 минута због недељног спољнополитичког коментара и емисије *Са кључних објеката*. У поподневним часовима значајно место припада музичком програму,

како радним данима тако и суботом и недељом. Као и претходне године, на основу програма приметна је разноврсност музичких жанрова, а садржај је допуњен и цез музиком (ПРОГРАМ ОД 16–31. МАЈА 1952; ПРОГРАМ ОД 1–15. ЈУНА 1952; ПРОГРАМ ОД 15–30. ЈУНА 1952). Од средине 1952. године, програмска сатница се шири на вечерње емисије које су трајале до 20.30 часова. За уметничку музику били су резервисани послеподневни термини, емисије *Појодневни концерти*, *Мали солистички концерти* и *Оперске арије и дуети*. Знатан део је емитован са плоча из скромне фонотеке којом је располагала ова медијска кућа, али највећи део програма попуњавали су живи наступи радијског оркестра.

Радио Ниш је из месеца у месец подизао квалитет програма, обогаћивао га и иновирао различитим садржајима, ширио време емитовања и све подређивао жељама слушалаца. Редакција их је испуњавала двомесечним анкетама, тзв. писмима слушалаца. Тако је на адресу редакције, само за два месеца – априла и маја 1952, поштом стигло преко 200 дописа. На основу њих вршене су корекције и промене у програму:

У музичком програму највећу промену представља повећање броја емисија народне музике, које сада чине трећину целокупног музичког програма. Многобројна писма слушалаца сведоче да су то најомиљеније емисије. Време емисија Симфонијског и Радио хора остаје непромењено. Поред емисија народних песама, по жељи слушалаца уводе се *Концерти по вашим жељама* четвртком и *Лака музика коју желите* суботом. Треба поменути и емисију оперске музике понедељком у 15:10 часова, када познате опере објављујемо у целисти, по чиновима (РЕЗУЛТАТИ АНКЕТЕ 1952: 1).

Оснивање Симфонијског оркестра Радио Ниша

„Малим“ радијским оркестром Радио Ниша, до оснивања „великог“ Симфонијског оркестра, дириговали су Србољуб Цветковић⁶ и Стеван Гушчин⁷, директор Ниже музичке школе. Мали радио-оркестар већ почетком 1952. године прераста у велики Симфонијски оркестар Радио Ниша, чији су наступи директно преношени са сцене Народног позоришта. Осим слушалаца, концертне наступе пратила је и публика у нишком театру. У петнаестом броју часописа *Радио Ниш* текстом „Први концерт Симфонијског оркестра Радио Ниша“ објављена је и

⁶ Србољуб Цветковић (Ниш, 1912–1977) био је диригент, музички педагог и виолончелиста. Највећи део свог радног века провео је као члан Оркестра Краљеве гарде и други диригент Великог војног оркестра у Скопљу. По завршетку рата сарађивао је са ансамблом Народног позоришта у Нишу и водио неколико градских аматерских хорова.

⁷ Стеван (Степан) Гушчин (Украјина, 1888. – Ниш, 1970) био је диригент, професор музике и руског језика. После Октобарске револуције дошао је у Југославију. Дириговао је многим нишким хоровима, као што су Црквени хор „Бранко“, хорви културно-уметничких друштава „Светозар Марковић“, „Станко Пауновић“, „Абрашевић“, као и Радио-хор и други.

једна врста манифестног пролога којим редакција појашњава значај оркестра за обогаћивање програма, али и музичког живота града:

Оснивањем Симфонијског оркестра Радио Ниша приступило се реализовању једне давнашње потребе. Та потреба је, пре свега, да Ниш на пољу озбиљног музицирања добије одређену физиономију. Уколико га је уопште и било, музички живот у Нишу био је углавном ограничен на гостовања страних уметника. Без обзира на висок квалитет извођења, музичари-гости нису могли повременим посетама да оставе снажан музички печат и да изводе дела из наше традиције. То може да учини само домаће, изворно музичко тело – наш Симфонијски оркестар (Први концерт СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА 1952: 1).

Непотписани аутор прилога затим додаје да је тај посао био тежак, али „вредан труда“. Месецима се предано радило на формирању и комплетирању симфонијског ансамбла, и нико од запослених „није штедео ни времена ни труда“ (Први концерт СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА 1952: 1).

Највећи део новоформираног оркестра чинили су музичари из ондашњег Војног оркестра Дома Југословенске народне армије (ЈНА), али је попуњаван и „извесним бројем извођача-аматера“, док су прве пробе отпочеле „под управом диригента Радио-станице Стојана Андрића“ (Програм рада Радио Ниша 1951б: 1). Стојан Андрић, када се стално настанио у Нишу, имао је велико музичко искуство, јер је, студирајући права у Београду, завршио и Музичку школу „Станковић“. На њега је велики утицај имао Миленко Живковић, директор ове школе, диригент и композитор. Пред нишком публиком велики радијски Симфонијски оркестар дебитовао је 26. маја 1952. године. Из Народног позоришта директно је преношен промотивни концерт, а на репертоару су се нашле следеће композиције: Бетовенова (Ludwig van Beethoven) увертира *Кориолан* оп. 32, Менделсонов (Felix Mendelssohn Bartholdy) *Концерт за виолину и оркестар у е-молу*, Шуманова (Robert Schumann) *Симфонија бр. 1 у Бе-дуру*, оп. 38 („Пролећна“) и Готовчево (Јаков Готовац) *Симфонијско коло*.

Већ у 15. броју радијских новина, почетком јуна, непотписани аутор публикује и први приказ наступа. Поред осталог, подвлачи:

Као гост Менделсоновог *Концерта за виолину и оркестар* наступио је Људевит Пап, који је својом високом техником, музичким извођењем и прецизном музичком фразом знатно допринео озбиљности извођења. Несумњиво, први концерт Симфонијског оркестра има своје слабе стране у погледу остварења целине музичке замисли, али то ни издалека није најважније. Много битније је да Ниш има свој Симфонијски оркестар. Развијајући и надаље своју музичку активност, он ће одиграти племе-

ниту улогу у развијању укуса својих слушалаца за стварне музичке вредности и у стварању публике за њих. Касније, он ће послужити као база за отварање Оперe у Нишу (Први концерт Симфонијског оркестра 1952: 1).

По оцени критичара, део концерта прошао је у знаку наступа Људевита Папа, хрватског виолинисте мађарског порекла. Он је често наступао у Нишу. У броју 14 радијских новина, уз фотографију, објављен је нацрт његовог стваралачког и животног портрета. Поред осталог, наведен је и податак да је средње музичко образовање стицао у Суботици, дипломирао на Музичкој академији у Будимпешти и усавршавао се у Паризу. Редакција Радио Ниша препоручила је његов наступ истичући да је одмах после ослобођења 1946. године постао концертмајстор Симфонијског оркестра Народне Републике Србије и стални учесник у програмима Радио Београда, „где је претежно изводио и снимао домаћа камерна дела“ (Први концерт Симфонијског оркестра 1952: 11).

Људевит Пап је имао и неколико солистичких наступа на радију, често уз клавирску пратњу Андреје Прегера. Тако су, на пример, 3. јуна 1952. године заједно извели Бетовену *Романсу* бр. 2 у Еф-дуру, оп. 50 (у верзији за виолину и клавир), Дворжакову (*Antonín Dvořák*) *Словенску штру* бр. 2 у е-молу, оп. 46, Петра Стојановића *Песму без речи* и Сарасатову (*Pablo de Sarasate*) *Андалузијску серенаду*.

Важне опсервације о премијерном наступу нишких симфоничара износи Никола Херцигоња, познати композитор и музиколог, али не у форми музичке критике, већ као „писмо слушаоца“, односно читаоца *Часописа Радио Ниша*. Херцигоња је дан уочи концерта провео у граду. Најпре је посетио Радио-станицу и обишао Нижу музичку школу, а увече присуствовао концерту. Новине преносе његове импресије у 14. броју, под насловом „Никола Херцигоња о првом концерту Симфонијског оркестра Радио Ниша“:

Предамном је био нишки *Симфонијски оркестар*, прави оркестар на озбиљном концерту, са озбиљним цијело-вечерњим програмом; оркестар од 45 музичара, професионалаца и аматера. Било је грешака и слабијих мјеста, није било свуда лепоте и пуноће тона, али оркестар је овдје, он је почео да ради. Он је резултат настојања музичара, љубитеља умјетности, одраз све веће тежње грађана, радних људи и интелигенције за културним уздицањем. Он је резултат настојања оних који руководе политичким и културним животом овог града и један од резултата наше читаве културне политике. И у једном тренутку осјетио сам понос и гануће, које се увијек осјећа када видимо да је створено нешто ново, када видимо да смо закорачили корак даље. Зарадовао сам се као да је то успјех који је непосредно везан за мене, за најужу средину којој припадам, као да и ја имам удјела у томе (ХЕРЦИГОЊА 1952: 9).

Очигледно је да је Херцигоња с великим емоцијама и снажним утиском испратио наступ нишких симфоничара. Нагласио је да није уобичајено да један стваралац, у форми писма „које изгледа и као нека закаснела здравица“, даје осврт на уметничку приредбу (ХЕРЦИГОЊА 1952: 9). Ипак, имао је за то оправдане, носталгичне разлоге. Наиме, када је први пут посетио „нишку варош“ пре рата, осетио је разочарање, али му се, након овог концерта, вратила нада. Због тога се, како сам пише, обратио јавности „да искаже оно што му је било на срцу док је пратио концерт“:

Био сам једном, пре рата, у Нишу, на кратко – један дан. Место Моравске бановине оставило је на мене утисак тихог, мирног, индиферентног града у коме се време укочило. Његову физиономију и једино оживљење чиниле су ћевабџинице, ашчанице и кафанице. Позориште се тек градило, музичке школе није било – свега два-три музичара давала су приватне часове; узалуд сам тражио плакат за какву уметничку приредбу. Спавале су улице, тргови, Тврђава; лењо је текла Нишава испод железничког моста. Тај – како сам тада осећао – резигнирани, мртви мир притиснуо ми је мозак и мучио ме, те сам једва чекао да побегнем од те море [...] На све то сам се подсетио док сам седео у нишком позоришту, с усхићењем пратећи концерт (ХЕРЦИГОЊА 1952: 9).

Радио-хорови

Поред Симфонијског оркестра, од 1950. године деловао је и Радио-хор, под диригентском палицом Стевана Гушчина, тадашњег директора Ниже музичке школе. У раду хора асистирао је Густав Коцијан⁸, корепетитор и клавијирски пратилац. Чланови хора били су ангажовани из редова Народног позоришта, као и из редова младих извођача који су своја прва искуства стицали у црквеном хору „Бранко“, те у културно-уметничким друштвима „Абрашевић“ и „Светозар Марковић“.

Касније, руковођење хором од Гушчина преузима Стојан Андрић, док му је током читавог периода као асистент помагао Јордан Пауновић⁹, који је, поред тога, водио и хор железничара „Ратко Јовић“.

⁸ Густав Коцијан (Бизељско, Словенија, 1903. – Ниш, 1968) радио је у Народном позоришту у Нишу од 1932. до 1949. године као хоровођа, диригент оркестра, корепетитор и композитор сценске музике. Његовим ангажовањем, на сцени нишког театра је, пре Другог светског рата, изведено чак 48 оперетских представа, што је значајан допринос музичком животу града.

⁹ Јордан Пауновић (Ниш, 1917–2002) био је учитељ, хоровођа и преводилац с бугарског језика, као и дугогодишњи управник и редитељ Позоришта лутака у Нишу. Руководио је бројним пионирским и омладинским хоровима, укључујући хорове културно-уметничких друштава „Станко Пауновић“, „Ратко Јовић“ и „Абрашевић“, као и хорове Основне школе „Коле Рашић“ и нишке гимназије „Стеван Сремац“.

Један од најмлађих чланова хора, Ђорђе Марковић, са носталгијом се присећа тих времена у *Нишком веснику*:

Сви чланови хора били су ангажовани хонорарно, уз одговарајућу накнаду, која је, у то време, била веома скромна. Плаћане су такозване живе емисије, као и сва снимања. Живе емисије су извођене четвртком, а недељом је емитован програм са трака снимљених истог дана након емисије. Репертоар је у почетку био састављен углавном од актуелних „масовки“, док је касније проширен делима Мокрањца и Христића, али и савремених композитора попут Данона и Вукдраговића. Важно је истаћи да је хор припремао и изводио готово сва дела Стојана Андрића, укључујући и композиције из његовог циклуса *Руковeйи из Крајине* (*НИШКИ ВЕСНИК* 2005: 21).



Фотографија хора Радио Ниша потиче из личног албума Ђорђа Марковића и објављена је у *Нишком веснику* у марту 2005. године.

На фотографији, у првом реду (слева надесно) седе: Олга Хаџи Нешић, Љиљана Стојковић, затим особа с презименом Момчиловић (чије име није познато), а сасвим десно налази се Вера Ђорђевић.

У средњем реду су: Мирјана Станковић, Вера Хаџи Нешић, Љубинка Јовановић, Бранислава Младеновић, диригент Стојан Андрић, Милена Андрић, Лидија Вучков, Васка Стојановић и хористкиња неутврђеног имена.

Стојећи у задњем реду (слева надесно): Јован Марковић, Душан Станковић, Србољуб Грегорић, особа са презименом Марковић (чије

име није познато), затим особа позната само по надимку Мока, Јордан Пауновић, Првослав Савић, Љубиша Павловић, Живојин Митић Ђата, један непознат члан хора и последњи, крајње десно, члан хора познат под надимком Чекрк.

Народни оркестар

Поред асистирања Стојану Андрићу у вођењу Великог радијског хора, Јордан Пауновић је самостално руководио Пионирским хором, као и Омладинском радио-драмском групом. Пионирски хор имао је чак четрдесет пет чланова и био је састављен искључиво од ученика „Осмолетке број шест“, ђака петог, шестог и седмог разреда (Једна значајна новина Радио Ниша 1951: 9). Млади извођачи редовно су наступали у емисији *Мали гечји концерти*, у којој је програм био обogaћен и наступима најбољих пионира-рецитатора.

Најпопуларнији музички састав Радио Ниша свакако је био Народни радио-оркестар, који је окупљао велики број извођача. На таласима Радио Ниша редовно су гостовали многи познати интерпретатори, истинске легенде изворне народне музике, попут Вукашина Вулета Јефтића, Радмиле Димић, Јелене Шуклеве, Ковиљке Ивановић, Савете Судар и Рафаила Блама – првог домаћег извођача на клавирској хармоници. Уз њих, велику популарност уживали су и Љубица Дамњановић, Љубиша Видосављевић, Радослав Симоновић, Цветанка Костовска, Јован Милошевић, Јелена Антић, Војин Поповић, Добривоје Адамовић, Синиша Аранђеловић, Десанка Манчић, Таска Ранђеловић, Душан Николић, Живка Радојковић, Драгољуб Јовановић, Драган Станковић, Властимир Марковић, Бранко Младеновић, Божидар Павловић, Милена Сацак, Никола Пејовић, Никола Костић и многи други. Посебно су били популарни вокални дуети, попут Антић–Мрвош, Цонић–Миловановић и Антић–Дичић (Програм Радио Ниша 1951).

Радио Ниш је, поред извођача, промовисао и истакнуте нишке инструменталисте који су неговали традиционалну музику. Међу њима су били Душан Ђорђевић Мраморац и Стојан Стаменковић, познати хармоникаши, као и Младен Живковић, чувени гајдаш, те фрулаши Драгољуб Живковић и Радомир Милосављевић, без којих готово ниједна недељна емисија *За село* није могла бити замишљена.

Програм народне музике био је јасно профилисан и временски организован:

- Понедељком су емитоване *Песме и шире народа Југославије*;
- Уторком *Народне њесме и шире из Врања и Пиротија*;
- Средом *Српске народне њесме*;
- Четвртком *Македонске народне њесме*;

- Петком *Сџаринске народне ѿесме*;
- Суботом се музика изводила под називом *Долином Нишаве и Мораве*;
- Недеља је била резервисана за програм по жељама верних слушаца.

Тамбурашки оркестар Радио Ниша често је наступао, изводећи углавном музику далматинског и војвођанског поднебља (ПРОГРАМ РАДИО НИША 1951–1952).

Музички програм Радио Ниша био је богат и разноврстан, у духу времена опште обнове и изградње. Окренут песмама и играма народа Југославије, програм је истовремено чувао српско духовно наслеђе и фолклор, популаришући народни мелос и негујући контакт с публиком.

Рад хора и Симфонијског оркестра није био дугог века – расформирану су почетком 1953. године. Срески народни одбор је 1. априла исте године, ванредним декретом, донео одлуку да се од чланова радијског оркестра и хора формирају нови хор и симфонијски оркестар као саставни део Музичке гране Народног позоришта. На сцени нишког театра тада је наступао хор са 40 и оркестар са 47 чланова. Хором је дириговао Стеван Гушчин, док су оркестром руководили Стојан Андрић и Божидар Перић.

Ова музичка формација деловала је све до 1. септембра 1959. године, када се Музичка грана издваја из оквира Народног позоришта и оснива се Нишка филхармонија.

Закључак

Радио Ниш је, све до свог престанка рада 2009. године, био значајна и снажна медијска институција и културни стожер града. Његови уредници и новинари непрекидно су унапређивали и обогаћивали програмску концепцију, доприносећи њеном препознатљивом идентитету. Од свог оснивања, а нарочито током педесетих година ХХ века, Радио Ниш је одиграо пионирску и готово просветитељску улогу у ширењу опште културе, са посебним акцентом на музичко образовање.

Са изузетном посвећеношћу, Радио је свакодневно емитовао озбиљну, оперску и хорску музику, као и дечје, народне, изворне и популарне композиције, чиме је обликовао слушачке навике многих Нишлија. Ова мисија није била усмерена на задовољење укуса публике, већ на развијање истинског интересовања и љубави према различитим музичким жанровима.

Музичка редакција Радио Ниша је својим радом доказала доследност и одговорност, не препуштајући ништа случају, нити подилазећи комерцијалним трендовима и краткотрајним сензацијама. Уместо тога,

доследно је промовисала аутентичне уметничке садржаје, одупирући се утицајима естрадног кича и експанзији турбофолка. Истовремено, Радио Ниш је био изузетно важан као расадник и промотер многих афирмисаних музичких стваралаца који су, захваљујући добијеној подршци, обликовали музичку сцену не само у Нишу, већ и широм Србије.

Отворен за све жанрове, од народне и озбиљне музике до забавних мелодија, Радио је пружао прилику талентованим извођачима да се представе широј јавности и оставе свој траг у културном животу.

Међутим, као и многе друге регионалне радио-станице, Радио Ниш је престао с радом без ваљаног разлога, жртвујући се пред налетом комерцијалне „етарске“ олује. Нестао је у времену друштвене и економске транзиције, промене начина живота и експанзије приватних емитера, који су фаворизовали свет лаке забаве и естраде. Потопљен у таласу популизма и свеопште новокомпоноване културе, Радио Ниш је остао упамћен као институција која је стварала генерације музичких уметника, уредника и новинара, од којих су многи своје прве креативне кораке начинили управо пред његовим микрофоном.

ИЗВОРИ

- Година дана рада Радио Ниша. *Радио станица НРС: Радио Ниш* бр. 5 (1951): 1.
Енциклопедија Ниша, култура. Редактор Мирољуб Стојановић. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ – Универзитет у Нишу, 2011.
- Једна значајна новина Радио Ниша. *Радио станица НРС: Радио Ниш* бр. 5 (1951): 9–10.
Марковић, Ђорђе. „У почетку је био радио-хор.“ *Нишки весник* бр. 33 (2005): 21–23.
- Први концерт Симфонијског оркестра Радио Ниша. *Радио Ниш* бр. 15 (1952): 1.
Прегер, Андрија. „Шпанска симфонија за виолину и оркестар од Едуара Лалоа.“ Програм од 16–31. маја 1952. *Радио Ниш* бр. 14 (1952г): 8.
Програм од 1–15. маја 1952. *Радио Ниш* бр. 13 (1952а): 7–22.
Програм од 16–31. маја 1952. *Радио Ниш* бр. 14 (1952б): 7–22.
Програм од 1–15. јуна 1952. *Радио Ниш* бр. 15 (1952в): 10–25.
Програм од 15–30. јуна 1952. *Радио Ниш* бр. 16 (1952г): 7–22.
- Програм рада Радио Ниша. *Радио станица НРС: Радио Ниш* бр. 1 (1951а): 1–30.
Програм рада Радио Ниша. *Радио станица НРС: Радио Ниш* бр. 2 (1951б): 1–30.
Програм рада Радио Ниша. *Радио станица НРС: Радио Ниш* бр. 3 (1951в): 1–30.
Програм рада Радио Ниша. *Радио станица НРС: Радио Ниш* бр. 5 (1951г): 1–30.
- РЕЗУЛТАТИ АНКЕТЕ. *Радио Ниш* бр. 16 (1952): 1–3.
Херцигоња, Никола. „Никола Херцигоња о првом концерту Симфонијског оркестра Радио Ниша.“ *Радио Ниш* бр. 16 (1952): 9.

Лукић, Sveta. *Novi mediji – nova umetnost. Rasprava iz komparatistike*. Beograd: Sloboda, 1989.

Marija M. Miltojević and Miomira M. Đurđanović

Radio Niš and the Popularization of Musical Culture (1951–1952)

Summary

In the second half of the 20th century, Radio Niš represented a significant cultural centre and promoted musical life, not only in the city but also throughout southeastern Serbia. Although there are few written sources about the programming activities following its establishment, valuable information about the role of this media house can be found in the journal *Radio Niš*. An analysis of the content of the published issues from 1951 and 1952 shows that Radio Niš played an important role in the popularization of culture and the development of the domestic music scene in the post-war period. It had its own Symphony Orchestra, which was initially “small” and later grew into a large ensemble, as well as the Radio and Pioneer Choir, the Pioneer Radio Group, the Folk and Tamburitza Orchestra, the Entertainment Quartet, the Guitar Ensemble, and the Mixed Double Octet. It engaged numerous artists—singers and instrumentalists of folk music, including soloists on traditional instruments such as the *frula* (a type of flute), *gajde* (bagpipes), and accordion. Through authentic performers and their interpretations, Radio Niš significantly influenced the music scene of Niš and southeastern Serbia.

Keywords: Radio Niš, popularization of culture, radio program, art music.

МАРИЈА Т. МАГЛОВ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

ПРИМЕЊЕНА МУЗИКА ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА**

САЖЕТАК: У овом раду представљамо мало познат и, последично, у великој мери запостављен опус примењене музике (у позоришту, на филму и на радију) композитора и вишемедијског уметника Владана Радовановића (1932–2023). Своје увиде базирамо на архивској грађи похрањеној у Музиколошком институту САНУ. Ослањајући се на рукописне партитуре и другу документацију као прилог примарној, дајемо краћи преглед овог сегмента заоставштине композитора. Након тога, разматрамо место примењене музике у укупном опусу Владана Радовановића, да бисмо се фокусирали на њена два примера: музику за радио-драму *Седморица: како бисмо их данас чинили* (реж. Предраг Бајчетић, 1971) и музику за филм *Последњи скрејичар уској колосека* (реж. Весна Љубић, 1983). У раду су представљени и изазови у реконструкцији која је неопходна за анализу примењене музике, као и начини на које смо их превазишле.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владан Радовановић, примењена музика, позориште, филм, радио-драма.

Подстицај за истраживање примењене музике Владана Радовановића (1932–2023) дошао је након увида у грађу коју је овај свестрани стваралац, вишемедијски уметник и композитор завештао Музиколошком институту САНУ. Међу композиторовом нотном грађом пронађене су рукописне партитуре музике за представу *Биберче* Љубише

* marijamaglov@gmail.com; monynok@gmail.com

** Истраживање је спроведено уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (РС-200176) и у оквиру научног пројекта Матице српске: *Музика и театар. Модалитети сајосијања у националној пракси модерној доба* (руководилац др Катарина Томашевић). Такође, у питању је резултат заједничког рада, започетог у марту и завршеног у јуну 2025. године, у оквиру процеса интерног менторства у Музиколошком институту САНУ. Научни сарадник др Марија Маглов била је интерни ментор тада истраживача-сарадника, а сада научног сарадника др Монике Новаковић.

Ђокића и Драга Толића, за радио-драму *Седморица: како бисмо их данас чииали* Јована Христића у режији Предрага Бајчетића, те за филм Весне Љубић *Последњи скрејичар уској колосека*. Истраживање се надовезује на текући рад на сређивању Радовановићеве заоставштине,¹ те на наша претходна истраживања радиофонских остварења Владана Радовановића (MAGLOV 2020; 2022) и примењене музике у позоришту и на филму (NOVAKOVIĆ 2019; НОВАКОВИЋ 2020а; 2020б; 2024; 2025). У покушају да основну грађу допунимо подацима о наведеним остварењима, те да прикупимо податке о евентуалним другим Радовановићевим активностима на пољу примењене музике, обратиле смо се Музеју позоришне уметности Србије у Београду, Књажевско-српском театру у Крагујевцу, Завичајном одељењу Народне библиотеке „Вук Караџић“ у Крагујевцу, Библиотеци Факултета драмских уметности у Београду, као и Драмском програму Радио Београда. Примарна грађа је, тако, допуњена информацијама из документације пронађене у архивима и библиотекама, те подацима из секундарне литературе. У овом раду поставиле смо два циља: 1) представићемо изазове у реконструисању материјала који се тичу примењене музике у позоришту, на радију и на филму, са фокусом на такве изазове у реконструкцији опуса примењене музике Владана Радовановића; 2) осврнућемо се на место примењене музике у Радовановићевом укупном стваралаштву, са посебним нагласком на драму *Седморица: како бисмо их данас чииали*, као и за филм *Последњи скрејичар уској колосека*, с обзиром на то да је о овим делима сачуван најпотпунији (аудиовизуелни, аудио и нотни) материјал.

*Подаци и грађа о примењеној музици Владана Радовановића.
Изазови.*

У истраживању примењене музике посебан изазов представља управо потрага за документима као доказима контекста у којима се примењена музика ‘одиграла’, а који егзистирају у различитим форматама. Аудиовизуелни снимци и партитуре за велики број представа, као и други формати истраживачког материјала попут редитељских и инспицијентских књига, драмских текстова и слично, ретки су, због чега

¹ Међу завештаном грађом налазе се композиторове штампане и рукописне партитуре, као и звучни снимци на магнетофонским тракама, флопи дисковима и компакт-дискovima. Љубазношћу композиторове супруге, Љиљане Илић Радовановић, Музиколошком институту САНУ поклоњени су и композиторови написи, кореспонденција, фотографије, програми и фестивалске књижице, књиге, часописи и плоче из композиторове библиотеке и фонотеке. Сређивање и архивирање ове грађе, које је тренутно у току, поверено је др Марији Маглов, научној сарадници, и мср Теодори Трајковић, библиотекарки Музиколошког института САНУ. Ова грађа биће представљена широј научној и стручној јавности након комплетираног сређивања и архивирања.

је процес идентификације и, потом, контекстуализације употребе музике отежан (Новаковић 2025: 32–58).

Поред тога, непотпуни подаци у појединачним изворима отежавају лоцирање дела за које је одређена музика била намењена. На пример, једини податак о представи *Биберче* на партитури је година, наведена са знаком питања: (1956?). У бази *Театрослов* Музеја позоришне уметности Србије није било података о овој представи. Захваљујући сећању Љиљане Илић Радовановић да је ова представа припремана за позориште у Крагујевцу, обратиле смо се релевантним институцијама у овом граду у потрази за материјалима. Иако подаци о представи нису забележени у референтним публикацијама о репертоару Крагујевачког позоришта (Стојадиновић 2005), у крагујевачком листу *Свејлост* сачуван је податак о извођењу представе *Биберче* по тексту Љубише Ђокића² коју је припремио Драго Толић из Народног позоришта. Улоге су тумачила деца из Основне школе „Ђуро Јакшић“. Како је представа била аматерска, није се нашла на званичном репертоару крагујевачког позоришта. У самом чланку не помиње се аутор музике („ПРЕМИЈЕРА БАЈКЕ *БИБЕРЧЕ*“),³ те потврду ове сарадње добијамо искључиво на основу партитуре сачуване у композиторовој заоставштини. Љубиша Ђокић и Владан Радовановић такође су реализовали представу *Мајка Кураж и њена деца*, премијерно изведену 28. јануара 1956. године у Књажевско-српском театру (*ТЕАТРОСЛОВ*).⁴ Међутим, материјал о овој представи није сачуван. Поред ових, познато нам је још само једно Радовановићево ангажовање у позоришту. У питању је избор музике који је композитор сачинио за представу *Цар Египћ* (режија Хореа Попеску), премијерно изведену 7. децембра 1979. године у Народном позоришту у Београду. Податке о овој представи проналазимо само у секундарној литератури (*POZORIŠTE 1979*: 6–7). Погрешно наведено презиме композитора у бази *Театрослов* („Радановић“) један је од примера готово баналних фактографских погрешки⁵ које могу да буду препрека у комплетном сагледавању ауторовог опуса примењене музике. Материјали за ову представу сведени су на две критике. Од те две, једино критика коју је написала Авда Мујчиновић за *Полиџику експрес* даје подробнији увид у убедљиву примену „звучних ефеката и електронске музике“ (Мујчиновић 1979) Владана Радовановића. Осим критика, у Музеју позоришне уметности сачуване су и фотографије,⁶ документујући сценске околности у којима је музика могла ‘одиграти’ своју улогу.

² Ђокић је текст ове представе написао 1955. године на основу истоимене народне бајке.

³ На овим подацима срдечно захваљујемо Јасмини Марковић, Марији Ракић Шаренац и Гордани Вучковић из Завичајног одељења Народне библиотеке „Вук Караџић“ у Крагујевцу.

⁴ Доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=7293>.

⁵ Захваљујемо вишој кустоскињи Биљани Остојић и колегама из Музеја позоришне уметности Србије на промптном реаговању и спремности да ажурирају базу.

⁶ Захваљујемо на овом податку Слободану Стаматову из Народног позоришта, као и др Вањи Грбовић из Музиколошког института САНУ.

Имајући у виду да је Владан Радовановић примарно био запослен у Радио Београду и да је за ову институцију везао свој радни век (1971–1999), не чуди што највећи број остварења за која је реализовао примењену музику припада жанру радио-драме. Једна од композиторских обавеза у оквиру рада у Електронском студију, чије је оснивање при Трећем програму Радио Београда иницирао и на чијем је челу радио,⁷ била је реализација пропратне музике за потребе драмских остварења и других типова радијских програма, потом за потребе телевизије и филмова. Композитор помиње да је пропратну музику радио „можда чак и више“ него самостална електроакустичка дела, као и да је често сарађивао са Надом Старчевић, која је била музичка сарадница Драмског програма.⁸ Поред поменутог остварења *Седморица: како бисмо их данас чиијали* Јована Христића (у режији Предрага Бајчетића, емитовано 1. октобра 1971. године), Радовановићево име се на месту музичког сарадника наводи у бази Драмске редакције⁹ уз следеће радио-драме: *Дага – реј свејте краве* (1972) на текстове дадаиста, у режији Предрага Делибашића, *Црвојточеј* (1973) Александра Климента у режији Вука Бабића и *Илусијровани каијалој* (1978) аутора Владимира Стојиљковића у режији Љубомира Драшкића. Радовановић је реализовао „електронске илустрације“ (како је наведено у напомени у поменутој бази) за *Сновиђења* (1974), која је редитељ Душан Михаиловић креирао на основу избора Радовановићевих публикованих записа снова. Најзад, Радовановић се помиње као редитељ остварења *Раган ѿланина* (1978) аутора Радмила Пејића (музички сарадник није наведен). Док се у секундарној литератури помиње да је Радовановић био музички сарадник на радио-драми *Ливац звона из Вероне* (1977) Владимира Личине у режији Бодe Марковића (*POZORIŠTE 1977*: 169), у бази Драмске редакције као музичка сарадница наведена је Нада Старчевић. Имајући у виду њихову сарадњу, о којој је сведочио композитор, можемо претпоставити да су и на реализацији ове драме ближе сарађивали.¹⁰

У Радовановићевој заоставштини сачуван је недатиран списак 19 остварења и прилика (догађаја, презентација) за која су музички примери реализовани у Електронском студију (RADOVANOVIĆ b. g.).¹¹ Радо-

⁷ Од почетка рада Студија, сарадници су били физичар и композитор Пол Пињон (који је играо и важну улогу у његовом оснивању), те инжењери Зорана Царић Храшовец и Милан Орлић.

⁸ Разговор Марије Маглов с Владаном Радовановићем, 27. 5. 2019.

⁹ Захваљујемо Весни Перић, главној уредници Драмске редакције, на овим информацијама.

¹⁰ Поред тога, у Електронском студију Радио Београда сачувана је трака са снимљеним ефектима за ову драму, што сведочи о Радовановићевом ангажману. Захваљујемо уредницама Трећег програма, Ксенији Стевановић и Ивани Неимаревић, на овом податку.

¹¹ Списак није ограничен на Радовановићеве реализације, већ укључује и оне Пола Пињона (Paul Pignon) и Зорана Димитријевића. Документ је писан на енглеском језику, куцан на писаћој машини и допуњен Радовановићевим рукописом.

вановић сведочи да је у студију реализовано преко 90 нумера функционалне музике (2015: 95), али нам ближи подаци о целинама којима су били намењени нису били доступни у тренутку писања овог рада. Списак реферира на већ поменута остварења *Дага – реј свейте краве* и *Црвојточеј* (овде наведено као *Црвојточци*). Поред тога, помиње се да је Радовановић реализовао ефекте и музику за хумористичко-забавну редакцију Првог програма, електронске илустрације за афоризме В[ладимира] Булатовића, радио-драму *Променага* Боре Ољачића, драматизован документарни програм Наде Старчевић под називом *Ово је Радиолариа*, електронску музику за филм *Машина живојиа* Д[ејана] Караклајића,¹² за поезију Р[оберта] Грејвса (Robert Graves) и потом Б[ранислава] Петровића, те за сопствену радиофонску драму *Оглазак*. У Електронском студију такође је реализована музика за филм Весне Љубић *Последњи скрејничар уској колосека*.¹³ На одјавној шпици филма *Два* у режији Пурише Ђорђевића такође се помиње име Владана Радовановића, али даље податке о тој сарадњи немамо.¹⁴

Примењена музика у стваралаштву Владана Радовановића

Владан Радовановић био је изузетно плодан и свестран стваралац, чије је деловање обухватало разнолике уметничке области, од музике, преко сликарства и књижевности, па све до вишемедијске уметности. Централно место његовог укупног стваралаштва заузима синтезијска уметност. У многим од ових области испољио је пионирски дух и оригиналност уметничког захвата.¹⁵ Када је у питању музичко стваралаштво,¹⁶ Радовановић је био активан на пољу вокалноинструменталне,¹⁷ електронске и електроакустичке музике, у периоду од 1949. године до краја свог стваралачког века. Његов музички опус одликују, како је то сажето формулисала музиколошкиња Мелита Милин, иновативност, сложеност и интуитивност (уп. Милин 2013). Новине које је Радовановић демонстрирао у свом опусу крећу се од слободне примене додекафоније

¹² У питању је кратки филм из 1975. године.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=HcbGOoXWwNU>

¹⁴ <https://www.dailymotion.com/video/x8iy55e>

¹⁵ Више о стваралаштву Владана Радовановића видети нпр. у Радовановић 2005, *Стваралаштво Владана Радовановића* 2013, као и на веб-сајту овог уметника: <http://www.vladan-radovanovic.rs/index.html>.

¹⁶ Оно се, ипак, само у сврху детаљног разматрања у појединачним студијама издваја из Радовановићевог укупног опуса, али је потребно нагласити да је оно интегрални део његовог свеукупног деловања. Уп. Милин 2013: 20.

¹⁷ Радовановић термином „вокалноинструментална“ музика обухвата своја остварења настала на пољу инструменталне музике и вокалне музике, те њихових комбинација. Када говори о комбинацијама вокалног и инструменталног у оквиру једне композиције, Радовановић употребљава одредницу „вокално-инструментална“ музика (са цртицом). Уп. Милин 2013: 11.

у првом таквом примеру код нас након Другог светског рата (*Гудачки кваришеј*, 1950); протоминималистичког обликовања *Шешиј корала* (1955–1956); увођења „принципа фреквенције непонављања“ као композиционог поступка у својим делима од краја педесетих година XX века; преко експеримената магнетофонском траком (*Имировизације*, 1961), те електронским звуковима (*Елекџронска сџудија*, 1966), све до реализације прве компјутерске композиције на тлу Југославије (*Комџуџорија*, 1976) (Исто: 13). Радовановић је у Електронском студију креирао сопствене електроакустичке композиције, које су му обезбедиле, како примећује Биљана Срећковић, „водећу позицију на пољу иновирања музичког језика посредством електронског медија“ (Срећковић 2013: 23). Поред сопствених, Радовановић је помогао реализацију бројних других остварења насталих у Студију (уп. COSSETTINI 2013: 33).¹⁸ Као кључна одлика Радовановићевог стваралаштва истиче се принцип хиперполифоније. Донекле сродан „музици маса“ какву су неговали авангардни композитори педесетих и шездесетих година XX века, овај принцип своје оригиналне и независне одлике задржава у употреби слободне полифоније, са међупросторима између испреплетених гласова у којима остају важни вертикални интервалски склопови (уп. Исто: 15–17; Томашевић 2017). Занимљиво поље у Радовановићевом стваралаштву, посебно у контексту у коме се помиње његово ангажовање у радио-драмама, јесте радиофонско стваралаштво. Оно је започето композицијом *Сфероон* (1960–1964), крунисано је *Малим вечним језером* које је награђено престижним признањем „Банфранко Зафрани“ на фестивалу *При Иџалија (Prix Italia)*, а у њега убрајамо и остварења *Оглазак*, *Киџе*, *Рез* и *YU events (YU збивања)*. Међутим, за разлику од остварења за које је реализовао ефекте и/или музику, Радовановић је у случају ових ауторских композиција осмишљавао све њихове сегменте, те обликовао сваку од линија појединачних медија (говора, музике, ефеката).

О практично неважној улози коју је примењена (функционална, како ју је он означавао)¹⁹ музика имала у опусу Владана Радовановића, пре свега говори чињеница да о њој нема помена у прегледима бројних уметникових постигнућа и активности (уп. VESELINOVIĆ 1991: 197–198; РАДОВАНОВИЋ 2005: 176–178; *Стваралаштво Владана Радовановића* 2013: 203–210).²⁰ У оквиру наручених ангажмана, које је, дакле, Радовановић сматрао својом радном обавезом и очито их одвајао од свог уметничког

¹⁸ О оснивању и потоњим активностима у Електронском студију, видети, на пример: РАДОВАНОВИЋ 2010 и Радовановић 2000, 2015.

¹⁹ Више о музици ‘са’ и музици ‘без функције’ у: Новаковић 2025: 12.

²⁰ Она се не помиње ни на Радовановићевој званичној веб-страници.

рада, разликујемо активности на пољу креирања звучних ефеката и оне на пољу компоновања примењене музике. Израз „звучни ефекти“, како то појашњавају Мартин Шинглер (Martin Shingler) и Синди Виринга (Cindy Wieringa), „најчешће се користи да означи све оне звуке који нису говор, тишина или музика, као што су шкрипа врата, откуцаји сата, нечије дисање, кораци, цвркулт птица итд.“ (SINGLER, VIRINGA 2000: 114). У подједнакој мери односе се на природне и вештачки створене звукове, а служе као средство стварања посебних окружења и асоцијација на препознатљиве звукове познатих свакодневних предмета, дејствујући аналогно сценској поставци у позоришту (Исто: 116). У постизању разумљивости и непосредности, често су делотворнији вештачки створени ефекти, нпр. они реализовани помоћу компјутера (Исто). Могућност реализације звука „од нуле“, односно од његових градивних елемената, како је то чињено у Електронском студију, отворила је простор да се креирају посебни звучни ефекти по жељама аутора.²¹ Електронски реализовани ефекти у радио-драми *Ливац звона из Вероне* (Фонотека Радио Београда, ДР 2100), примера ради, представљају звона титуларног лика и пуцкетање ломаче (јер главни лик прати спровођење казне изречене Ђордану Бруну), док се електронске илустрације чују као позадински ефекат у тренуцима контемплативних монолога актера. У радио-драми *Црвоточици* (Фонотека Радио Београда, ДР 1710), посебно плене различите звучне илустрације стилова бушења које црвоточици практикују и које описују. Иновативном употребом ефеката указано је на оно о чему црвотоцац говори: пев дрвета, степен његове тврдоће, наилазак на страну тело које омета бушење дрвета, наилазак на чвориће и слично. Кулминација ефеката постигнута је најснажнијим звуком бушилице и ефектом бургијања као илустрацијом људског рода који је, за црвоточце, агресивни спољни елемент. Ефекат пуцкетања дрвета које је третирано средством против црвотоцаца фон је црвотоцчевог сведочења о умирању.

Уочљиве су, поред ефеката смеха, вике, буке, куцкања, тупих удараца и, условно речено, две подгрупе ефеката којима се карактеришу унутрашњи, свет дрвета, и спољни, свет људи: црвоточици као мештани дрвета заступљени су махом електронским звуком, док су људи, као поменути спољни елемент, заступљени конкретним звуковима. Појединим елементима (романтични призвук виолине приликом удварања црвотоцаца црвоточици паралелно са удварањем мушкарца жени [33:48])

²¹ За сличне потребе у Радио Београду коришћена је и Ефектотека (библиотека звучних ефеката похрањена на магнетофонским тракама). Овде су се налазили конкретни звукови које су снимили тон-мајстори ове куће, као и ефекти добијени из иностраних радијских кућа (попут британског ВВС-ја).

подвучене су и неке паралеле указујући да се црвоточци и људски род, ипак, не разликују у потпуности.

Насупрот томе, за радио-драму *Седморица: како бисмо их данас чийали* (Фонотека Радио Београда, ДР 1509), Радовановић је реализовао нумере које звучно подсећају на његов музички рукопис. Музичке нумере за ову радио-драму писане су искључиво за мешовити хор. Оне су, сходно традицији грчке трагедије, у функцији коментара дешавања збивања (ван зидина и унутар зидина Тебе) али и показатељ емотивног стања народа који је усплахирен услед слутње крвопролића и реагује на дешавања из те визуре. По потреби се поједини сегменти нумера издвајају и примењују на одређене драмске ситуације, попут сегмента *Авај* (Пример 1) (08:55–09:11) из нумере *Помозиће, војска*, како би подвукао емотивну напетост народа.



Пример 1. Сегмент *Авај* из нумере *Помозиће, војска*
(композиторова рукописна скица нумере)

Фрагментарност у којој егзистира примењена музика (Новаковић 2025: 44) тиме је овде још једном потврђена. У том смислу, изведбене упуте које је композитор прибележио подразумевају певане сегменте и декламацију текста на следећи начин: *кричаво, беззвучно, шайај, њолушайај, љовор без одређене висине, мрмљање, ошворено-зашворено-ошворено*, захтевајући од извођача изузетну артикулисаност у смени између певања и декламовања. Начин на који Радовановић третира хор интервалским кретањима и третманом полифоније, као и укупним звучањем, подсећа на његова хорска музичка остварења, попут *Сигерала*

(2012), и импонује композиторовој наклоности према људском гласу (уп. RADOVANOVIĆ 2019: 166).

Када је реч о филмској уметности, Радовановићева оригинална музика за филм Весне Љубић *Последњи скрејничар уској колосека* (1983), обухвата двадесет нумера које је композитор именовао на следећи начин: *Клара (1), Воз, Срећко и Сјаха, Дресина, Чийање, Одлазак оца у Сарајево, Пусиош након укидања њрује, Туча, Жив је!, Клара (3), Перина смрт, Пусиош, Клара (4), Пусиош – Маркова халуцинација, Код дрвеша, Мунџова халуцинација и Мунџов долазак*. Поједине нумере, сачуване у рукописним скицама у заоставштини, нису употребљене у филму, због чега нису биле предмет анализе.²² Филм дочарава живот мештана удаљеног босанског села Брезови Дани лоцираног око железничке станице као јединог динамичног центра овог места. Укидање ускотрачне железничке пруге има значајне последице на животе и делатност мештана, али и њихову комуникацију са остатком света, опредмећену у возу који су житељи из милоште назвали *Тиро*.²³ Нео-реалистички документујући животе мештана, њихове односе, њихове светоназоре и поступке, Љубићева фелинијевски²⁴ обликује диораму Брезових Дана. Оригинале Радовановићеве музичке нумере можемо поделити у четири групе: 1) нумере везане за воз (нпр. *Клара, Воз*); 2) нумере везане за породицу Мргуд (нпр. *Чийање, Одлазак оца у Сарајево, Перина смрт, Пусиош – Маркова халуцинација, Код дрвеша*); 3) нумере везане за друге ликове (нпр. *Срећко и Сјаха, Дресина, Нумера 20а*); 4) нумере везане за ситуације (*Туча*). Неке од нумера спадају у више група. Оне упућују на Радовановићево комплексно разумевање значаја музике за филм, градећи неколико сфера које се преплићу и са изабраним архивским нумерама граде комплементарну звучну слику филма ефектног дејства.

²² Поред Радовановићеве оригиналне музике, у филму су заступљене и непозната композиција Авда Смаиловића (1917–1984), као и композиција за мешовити хор *Мали воз* Есада Креса (у. 1999). Други запажени музичари такође су учествовали у овој продукцији – певач Едо Љубић (1912–1993), виолончелиста Ведран Смаиловић, као и фолклорни ансамбли КУД „Борац“ из Травника, ЖКУД „Железничар“ Сарајево (некадашње ЖКУД „Васо Мискин Црни“) и Лимена гласба Травник. Информација из одјавне шпике филма. Избор архивске музике такође има важну улогу у звучном свету овог филма и обухвата нумере класичне музике, народне музике, као и оне писане за блех оркестар. Ове изабране нумере у потпуности су дијегетски изведене и део су света филма.

²³ *Posljednji skretnicar uzanog kolosijeka*, IMDb, https://www.imdb.com/title/tt0180925/?ref_=nm_ov_bio_lk, pris. 15. 5. 2025

²⁴ Весна Љубић (1938–2021) је, поред Филозофског факултета у Сарајеву, завршила и филмску режију у Риму у Филмском експерименталном центру (Centro Sperimentale di Cinematografia) (KARAVDIĆ 2021), а током студија, асистирала је режисеру Федерику Фелинију (Federico Fellini) (*Vesna Ljubić, la creativa col sorriso*, Osservatorio Balcani e Caucaso TransEuropa, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Vesna-Ljubic-la-creativa-col-sorriso-209823>, 16 .5. 2025).

Из функционализације музике, откривамо да се при раду композитор водио ликовима и ситуацијама. Као пример из групе нумера везаних за ликове, наводимо нумеру *Клара 1* (05:50–06:28; 43:00–43:44). Како из рукописне скице уочавамо, нумера је трочетвртинска, у ге-молу, темпа *Andante* (Пример 2). Тон цис заступљен у мелодији оштро контрастира тоничном акорду као стабилној пратњи. Нумера својим карактером рефлектује Кларино одлучно корачање и уздржаност којом одудара од својих суграђана, као што тон цис одудара од остатка музичког тока у теми која јој је посвећена.



Пример 2. *Клара (1)* (композиторова рукописна скица нумере)

Клара је и својеврсни елемент фантастичног у овом филму, јер својом појавом наизглед ‘зауоставља време’ – други ликови престају да раде оно што су радили у датом тренутку и посвећују јој пуну пажњу, посматрајући је са дивљењем на дистанци. Ово је најзапаженије у сцени физичког обрачуна између железничара и радника који су дошли да уклоне пругу јер се на оригиналну нумеру *Туча* директно надовезује Кларина тема (1:19:21–1:19:29), зауостављајући окршај окупљених. Кларина тема представља малу карактерну скицу, као и значајан број других Радовановићевих нумера у овом филму. Због тога врло асоцирају на његове раније радове, пре свега на карактерне минијатуре и прелиде писане за клавир, у којима композитор често испољава шарм и духовитост.

Такав пример, којим се постиже и комични ефекат, проналазимо међу нумерама које одсликавају ситуације, у сцени у којој надређени службеник чита оптужбу за различите прекршаје главном јунаку – последњем скретничару. Овај му одговара да „ово више није аустријска железница“ (27:18), на шта га Копецки подсећа: „Знате, господине Марко, укинут је закон покојне Аустрије али није укинута дисциплина“ (27:42–

27:50). Управо су елементи овог дијалога уткани у нумеру *Чишање*, јер, Радовановић шестосминским тактом интермузикално реферира на форму бечких валцера док моторична мелодија у басу антиципира одлазак јунака у Сарајево, алудирајући на воз (Пример 3). Изрицање одлуке о одласку, како би овај прекршај био санкционисан, одвија се на фону нумере у де-молу, додатно подвлачећи озбиљност ситуације. Музичка целина нумере заокружена је неразрешеном доминантом, потенцирајући бригу породице јунака за опстанак његовог запослења.



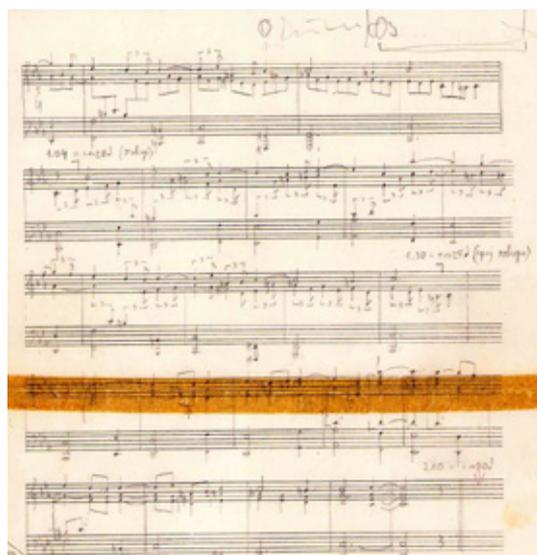
Пример 3. *Чишање* (композиторова рукописна скица нумере)

Нумера *Перина смрт* (1:02:18–1:04:20) понешто се разликује од осталих, пре свега по свом коралном карактеру и контрапунктском обликовању мелодијских линија, при чему је електронском обрадом симулиран звук налик оргуљском. Смрт поменутог лика иницира нумеру трочетвртинског такта, у це-молу, а неколико примедби које је композитор уписао у партитуру указују на тросегментност нумере: *крст̄ – њовор – крај њовора* (Пример 4а и 4б). Радовановић је овде дао потврду запажању Варткеса Баронијана да, „posebno na filmu, muzika se sabira sa zvučnim efektima i ljudskim govorom u jedinstveni izražajni tok koji se može analizirati kao zvučna komponenta sastavljena od više slojeva ili kao kontrapunktski tok dijaloga muzike i zvučnih efekata“ (BARONIЈAN 2007: 17). То је Радовановић учинио управо бележењем претходно поменутих елемената драмске ситуације дочаране на филму, која се одвија на фону ове нумере.

Из до сада предоченог начина на који је Радовановић приступио писању музике за овај филм, понудиле смо прелиминарне аналитичке увиде. Имајући у виду да подробнија анализа превазилази оквире садашње студије посвећене пре свега грађи која се тиче композиторове примењене музике, потпуна анализа биће представљена у засебној студији.



Пример 4а. *Перина смрт* (композиторова рукописна скица нумере)



Пример 4б. *Перина смрт* (композиторова рукописна скица нумере)

Закључак

На основу анализираних примера, уочљиво је да је Радовановић подједнако пажљиво и посвећено радио у домену примењене музике као и у другим областима у којима се примарно остваривао као стваралац.

Ипак, чињеница да готово да није оставио записе којима сведочи о својој активности у овом домену, подсећа на секундарни (можда чак и мање вредан) положај који је примењена музика као делатност имала за бројне композиторе, а чиме се, стога, отварају бројна питања о природи, оквирима и вредновању функционалног компоновања. Ниједан будући текст, као ни овај прилог, не би био могућ без увида у архивску грађу из заоставштине. Ови увиди подстакли су нас на промишљање Радовановићевог стваралаштва у домену примењене музике и омогућили нам да понудимо прелиминарне интерпретације, али и аналитички поглед на основу доступног материјала. Такође, овом студијом, настојале смо да отворимо пут ка новим сазнањима о још једној од области свестраног стваралаштва Владана Радовановића, у којој је оставио занимљиве и драгоцене трагове свог уметничког израза.

АРХИВСКИ ИЗВОРИ

- РАДОВАНОВИЋ, Владан. *Ноћна свеска: Седморица њојшв Тебе (музика за драму)* – скице. Београд: Музиколошки институт САНУ, б. г.
- RADOVANOVIĆ, Vladan. *Incidental Music and Miscellaneous*. Beograd: Muzikološki institut SANU, b. g.
- RADOVANOVIĆ, Vladan. *Muzika za „Biberče“*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 1956 (?).
- RADOVANOVIĆ, Vladan. *Horska muzika za dramu Sedmorica Jovana Hristića*. Beograd: Muzikološki institut SANU, b. g.
- RADOVANOVIĆ, Vladan. *Elektronska muzika za film Skretničar... Vesne Ljubić*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 1986.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Милин, Мелита. „Вокалноинструментална музика Владана Радовановића: Иновативност, сложеност, интуитивност.“ У: *Стваралаштво Владана Радовановића: зборник са научној скуја њоводом осамдесет њ година од рођења*. Београд: Универзитет уметности, 2013, 11–22.
- Мулчиновић, Авдо. „Вивисекција.“ *Полиџика експрес* 7. 12. 1979: 1.
- Новаковић, Моника. „Позоришна музика Зорана Ерића.“ *Зборник Маџице срџске за сценске умејносџи и музику* бр. 63 (2020а): 115–131.
- Новаковић, Моника. „Примењена музика Зорана Ерића за Михизову драму *Бановић Сџрахиња* у режији Никите Миливојевића.“ *Књижевна исџорија* бр. 171 (2020б): 173–193.
- Новаковић, Моника. „Пракса савремене примењене музике у српском позоришту: прелиминарна разматрања основних истраживачких изазова.“ У: Милановић, Биљана, Мелита Милин (ур.). *Савремена срџска музичка сцена – исџраживачки изазови*. Београд: САНУ, 2024, 223–236.
- Новаковић, Моника. *Примењена музика у беоџрадским њозоришџима на џреласку из 20. у 21. век*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности. 2025.
- „ПРЕМИЈЕРА БАЈКЕ *БИБЕРЧЕ*.“ *Свеџлосџ* 13. 04. 1956: 4.
- РАДОВАНОВИЋ, Владан. „Електронска музичка сфера радија.“ У: Павловић, Миливоје (прир.). *Дежурно ухо еџохе (Раџио Беоџрад 1929–1999)*. Београд: Радио телевизија Србије: Радио Београд, 2000, 114–123.

- РАДОВАНОВИЋ, Владан. *Синџезијска уметносћ: једномедијско и вишемедијско стваралашћиво Владана Радовановића 1947–2005*. Крагујевац, Народни музеј, 2005.
- РАДОВАНОВИЋ, Владан. „Електронски студио Радио Београда.“ У: Медиа, Ивана (ур.). *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 79–100.
- СРЕЊКОВИЋ, Биљана. „Оживљавање трећег света: електроакустичка музика Владана Радовановића.“ У: *Стваралашћиво Владана Радовановића: зборник са научној скупи њоводом осамдесет година од рођења*. Београд: Универзитет уметности, 2013, 23–32.
- СТВАРАЛАШТВО ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА: ЗБОРНИК СА НАУЧНОГ СКУПА ПОВОДОМ ОСАМДЕСЕТ ГОДИНА ОД РОЂЕЊА. Београд: Универзитет уметности, 2013.
- СТОЈАДИНОВИЋ, Рајко. *Крајујевачко позориште: 1951–1984*. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета, 2005.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. „Разговор с поводом. Иновативан и аутентичан стваралац: Владан Радовановић.“ *Музикологија / Musicology* бр. 23 (2017): 285–296.
- BARONJAN, Vartkes. *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: Radio-televizija Srbije, Istraživanja RTS, Izdavačka delatnost, 2007.
- COSSETTINI, Luca. „Beyond the mix: on Vladan Radovanović’s mixed electroacoustic music.“ У: *Стваралашћиво Владана Радовановића: зборник са научној скупи њоводом осамдесет година од рођења*. Београд: Универзитет уметности, 2013, 33–41.
- MAGLOV, Marija. “Dream Master: Conversation with Vladan Radovanović.” *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, vol. 2, no. 5 (2020): 9–18.
- MAGLOV, Marija. *Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti. 2022.
- NOVAKOVIĆ, Monika. „Balkan Ekspres miks Zorana Simjanovića: status pesme između arhivske i originalne muzike za film.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti* br. 7 (2019): 120–132.
- POZORIŠTE 1976: *Godišnjak pozorišta Srbije i SAP Kosova*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1976.
- POZORIŠTE 1977: *Godišnjak pozorišta Srbije i SAP Kosova*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1977.
- POZORIŠTE 1979: *Godišnjak pozorišta Srbije i SAP Kosova*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1979.
- RADOVANOVIĆ, Vladan. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- RADOVANOVIĆ, Vladan. „Sideral za četvoroglasni mešoviti hor, gudački orkestar i klavir.“ У: Zorica Premate (прir.). *Novi zvučni prostori: tribine: zbornik*. Beograd: Radio-televizija Srbije, 2019, 153–169.
- ŠINGLER, Martin, Sindi Viringa. *Radio*. Prev. Đorđe Trajković. Beograd: Clio, 2000.
- VESELINOVIĆ, Mirjana. *Umetnost i izvan nje: poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*. Novi Sad: Matica srpska, 1991.

РАЗГОВОРИ

Разговор Марије Маглов с Владаном Радовановићем, 27. 05. 2019.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Владан Радовановић, у: *Театрослов*. <<https://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=14617>> 6. 3. 2025.
- Два (2007, реж. Пуриша Ђорђевић). <<https://www.dailymotion.com/video/x8iy55e>>
- Последњи скрејничар уској колосека (1983, реж. Весна Љубић). <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=HcbGOoXWwNU>>

ТЕАТРОСЛОВ, дигитална база Музеја позоришне уметности Србије, МПУС. <<http://teatroslov.mpus.org.rs>>

Dva, IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt1310579/?ref_=ttfc_ov_bk> 6. 3. 2025

KARAVDIĆ, Đana. „Vesna Ljubić: 1938–2021.“ *NOMAD* 5. 04. 2021. <<https://nomad.ba/vesna-ljubic-1938-2021>> 15. 5. 2025.

Odluka o prihvatanju pripajanja „Sutjeska filma“ d.o.o javnom preduzeću Filmski centar Sarajevo D.O.O. <<https://www.fbihvlada.gov.ba/bosanski/zakoni/2009/odluke/336b.htm>> 15. 5. 2025.

Posljednji skretnicar uzanog kolosijeka, IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt0180925/?ref_=nm_ov_bio_lk> 15. 5. 2025

Vladan Radovanović, zvanični veb-sajt. <<http://www.vladanradovanovic.rs/index.html>> 6. 3. 2025.

Marija T. Maglov and Monika J. Novaković

Incidental music by Vladan Radovanović

Summary

In this article, we present a little-known and, consequently, largely neglected oeuvre of applied music (in theater, film, and radio) by the composer and multimedia artist, Vladan Radovanović (1932–2023). Relying on manuscript scores and other documentation as a supplement to the primary one, we provide a brief overview of this segment of the composer’s legacy, stored at the Institute of Musicology SASA, after which we present the results of the reconstruction, analysis and subsequent interpretation of two of Radovanović’s works: the music for the radio drama *Seven: How We Would Read Them Today*, and the music for the film *The Last Switchman of the Narrow Gauge*. The paper also presents the challenges in approaching this material, as well as the ways in which we overcame them. We have, therefore, set two goals within this article: 1) to present the challenges in reconstructing materials related to applied music in theater, radio, and film, with a focus on such challenges in reconstructing the opus of applied music by Vladan Radovanović; 2) to locate the place applied music has within Radovanović’s overall work with emphasis on music for the drama *Seven: How We Would Read Them Today* (dir. Predrag Bajčetić, 1971) and for the film *The Last Switchman of the Narrow Gauge* (dir. Vesna Ljubić, 1983), given that these are the works that can be reconstructed to the highest possible degree and thus allow the analytical insight.

Keywords: Vladan Radovanović, incidental music, theatre, film, radio drama.

ДАВИД Д. ПОКРАЈАЦ*, САША СПАСОЈЕВИЋ**
И НИКОЛА П. ЗЕКИЋ***
Стручни рад / Professional paper

СОФКА НИКОЛИЋ: ЖИВОТ И КАРИЈЕРА (ПОВОДОМ 120. ГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА)

САЖЕТАК: Софка Николић (1906–1982) била је истакнута професионална пева-чица народне музике и једна од медијски најприсутнијих извођачица у међуратном периоду у Краљевини Југославији. Циљ рада је што прецизнија реконструкција њеног животног и професионалног пута. Рад је заснован на историографском приступу и критичкој анализи архивске грађе, штампе и других доступних примарних и секундарних извора. Анализа показује да је њена каријера била концентрисана у релативно кратком временском периоду, уз изражену медијску видљивост, као и да су масовни медији имали кључну улогу у обликовању њене јавне репрезентације и касније митологизације. Рад настоји да допринесе поузданијем разумевању положаја професионалних естрадних певачица у међуратној југословенској музичкој култури и да укаже на отворена питања која захтевају даља, компаративна истраживања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Софка Николић, међуратна Југославија (1918–1941), народна музика, професионалне певачице, масовни медији.

Увод

Софка Николић (рођена Васиљковић), ромска и југословенска интерпретаторка народне музике, била је једно од најпознатијих извођачких имена у Београду и шире у периоду између два светска рата (Думнић Вилотилевић 2019: 62, 64). Између осталог је – благодарећи богатом дискографском опусу и учесталости радијских наступа – прозвана „звездом балканске градске песме“ и „краљицом севдаха“ (Димов 2012: 319).

Животни и уметнички пут Софке Николић до сада је, међутим, у највећој мери био предмет интересовања штампе и масовних медија

* Гостујући професор, Департман за рачунарске науке Природно-математичког факултета Универзитета у Нишу, Ниш, Србија

** Независни истраживач, Београд, Србија

*** Независни истраживач, Подгорица, Црна Гора

(уп. LAZIĆ 2012: 131–132; Илић 2023), док су научно заснована истраживања њеног дела и биографије релативно малобројна. Изузеци су, с једне стране, анализа интерпретације севдалинки коју доноси Милошевић (MILOŠEVIĆ 1964), обележена негативним вредновањем ромског приступа народној музици, и, с друге, уравнотеженији приказ биографије и дискографије Наиле Церибашић (CERIBAŠIĆ 2022). Као последица оваквог односа, о Софки Николић је временом формиран изразито сензационалистички медијски наратив, често заснован на непровереним, а понекад и измишљеним, подацима. То је отежало стицање поузданог увида у њен стварни допринос међуратној и послератној југословенској (популарној) култури и урбаној народној музици и њеној рецепцији у међуратном друштву.

Полазећи од оваквог стања истражености теме, примарни циљеви овог рада су:

1. што прецизнија реконструкција животног и извођачког пута Софке Николић на основу критичке анализе доступних примарних извора;
2. критичко преиспитивање медијских и аутобиографских наратива који су допринели митологизацији њене личности;
3. сагледавање њеног извођачког деловања у ширем друштвено-културном и медијском контексту међуратне Југославије;
4. анализа улоге грамофонских плоча као медија у изградњи и одржавању њене популарности;
5. разматрање значаја масовних медија и јавних наступа у обликовању њеног професионалног и друштвеног статуса.

Избор примењених метода проистекао је из наведених циљева. Историјска метода коришћена је у реконструкцији биографских података и извођачке каријере певачице, уз систематско упоређивање архивских извора, периодике и мемоарске грађе. Када је било неопходно, примењена је и статистичка метода, пре свега ради поређења учесталости емитовања грамофонских плоча Софке Николић на радију са емитовањем плоча других интерпретаторки.

Међу најзначајнијим изворима коришћеним у истраживању налазе се фондови Историјског архива Београда („Картотека житеља града Београда и Земуна“), као и библиотечка грађа више институција у Републици Србији и Републици Хрватској.¹ Истраживање је било делимично ограничено доступношћу сачуваних примарних извора; на проблем указује и Марија Думнић Вилотијевић (2019: 110). Ово је ублажено

¹ Народна библиотека Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Национална и свеучилишна књижница Загреб, Свеучилишна књижница у Сплиту, Народна библиотека Ниш, дигитална књижница Point d.o.o.

вишестепеном верификацијом података: упоређивањем различитих извора, коришћењем приватне колекције исечака из штампе, фотографија и докумената,² укључивањем сведочанстава савременика (Спасе Секулића, Субхије Шеховић и Петра Илића), као и анализом радио- и телевизијских емисија (VUKIĆ 1968; KOVAČEVIĆ 1973; PANTELIC 1976; STAMENKOVIĆ 1986; MARINKOVIĆ 2012; КАТИЋ 2001). Интервјуи Софке Николић анализирани су херменеутички, с посебним освртом на унутрашње противречности, могуће мотиве (ауто)митологизације и промене у њеним исказима током времена.

Овај рад не доноси детаљну музиколошку анализу дискографије, репертоара и извођачке интерпретације Софке Николић, нити компаративно поређење са другим савременим интерпретаторкама. Ови аспекти њеног стваралаштва, који захтевају другачији аналитички оквир и посебно усмерене методолошке приступе биће предмет засебних, будућих студија.

Животињи и извођачки њуји Софке Николић

Анализом и поређењем различитих података и извора, могло се доћи до закључка да је Софка Николић рођена 1906. године као Софија Васиљковић³ највероватније у Табановићима, месту код Шапца, у ромској музичкој породици (вид. ЂОРЂЕВИЋ 1909: 208). Њен отац Никола Васиљковић (1878?–1942) био је свирач пореклом из Румуније, мајка Перса (пре удаје Бркић⁴; 1876? – 23. 7. 1962⁵) била је певачица из Табановића, а брат и две сестре такође су одабрали бављење музиком као професију.⁶ Породица се пре Првог светског рата преселила у Бањалуку. Почетком рата мајка Перса је с децом прешла у Србију, најпре у Њуприју,

² Документе из личне оставштине Софке Николић сачувао је Спасо Секулић, дугогодишњи пријатељ певачице (живео у Великој Писаници, месту код Бјеловара, Хрватска; данас (децембар 2025) живи у Троу, МИ, Сједињене Америчке Државе). Највећи део исечака био је без датума и имена листа. У циљу прецизне атрибуције извора, извршено је систематско идентификовање на основу садржаја на полеђини исечака и упоређивање са дигиталним и штампаним издањима новина и часописа из истог периода.

³ Боравишна пријава (б. п.) бр. 24620, Паја Николић (Историјски архив Београда, даље у тексту ИАБ) наводи датум рођења 6. 4. 1906. Датум 5. 5. 1906. појављује се у Матичној књизи умрлих Бање Ковиљаче (Месна канцеларија Бања Ковиљача, 18. 2. 2025; приватна комуникација). Имајући у виду да је податак из боравишне пријаве настао знатно раније и вероватно је утемељен на личном документу или изјави саме Софке, у раду прихватамо датум 6. 4. 1906. као вероватнији. Оба извора наводе презиме Васиљковић, које Софка користи и касније, седамдесетих година. Име Софија налази се у б. п. Маринковић Марија од 3. 10. 1938. (ИАБ).

⁴ Боравишна пријава Михаила Николе Васиљковића (ИАБ).

⁵ Податак са споменика на гробљу у Пучилама, Бијељина.

⁶ Брат Михаило (Мостар 1. 6. 1907. – 1975?) био је музикант-виолончелиста, а обе сестре, Вукица (Вука) (Бања Лука 1914. – ?) и Лепа (Лепосава) биле су певачице (податак о години смрти Михаила из приватне комуникације са Спасом Секулићем).

а затим у мачванско село Дуваниште, где се преудала за Рајка Сремчевића (?–1942), музиканта (Илић 1982а; Катић 2001).

Софка Николић је почела да пева од своје дванаесте године: испрва на вашарима у Мачви, затим у Зворнику, Мостару и Сарајеву (PANTELIĆ 1976; Илић 2023: 24–30, 80). У Босни и Херцеговини наступала је, између осталих, с оркестрима Руже и Милана Максимовића, Пере Јовановића и Николе Стојковића („Pomozimo Džozefinu Beker“ 1968; Илић 2023: 80). Према наводима Петра Илића (1982б), Софка Николић рано ступа у везу (или брак) са музикантом Илијом Маринковићем, виолинистом (Табановић⁷, 5. 3. 1905. – ?), и са њим добија кћерку Марију (познату као Марица-Мариола; Сарајево, 22. 3. 1922. – 5. 7. 1939). У Београд (највероватније из Сарајева) долази крајем октобра 1927, где ће живети и наступати до 1939. године. Први нама познати наступ имала је 1. 11. 1927. године у кафани „Бумс Келер“, што је утврђено на основу огласа објављеног у рубрици „Кроз Београд“ у листу *Полиџика* (1927). Тада, претпостављамо, упознаје и Пају Николића (15. 7. 1901. – 1971?), музиканта и вођу оркестра (капелника) са ким ће касније и најчешће наступати.⁸ Са Николићем Софка живи у фактичкој партнерској заједници која је у неком тренутку (највероватније након маја 1934) еволуирала и у брак, окончан разводом 5. 5. 1936.⁹

У периоду од 1927. до 1939. интензивно је наступала у Београду и разним градовима тадашње Југославије. У Београду је махом певала у локалима ван боемске четврти Скадарлије које М. Думнић Вилотијевић (2019: 112–130) спомиње као станица музичких извођења. Била је, примера ради, позната по вишемесечним наступима у хотелу „Подриње“, што потврђује чланак „Ко најлепше пева у Београду. Божана од ‘Босфора’ позива нову утакмицу Софку од ‘Подриња’“ објављен у *Времену* 1928. године. Често се појављивала и у хотелима „Национал“ и „Крагујевац“ и кафани „Лепа Катарина“. Певала је и у многим већим градовима и туристичким местима тадашње Југославије: Загребу, Сарајеву, Скопљу, Сплиту, Нишу, Новом Саду, Бањалуци, Врњачкој Бањи, Бањи Ковиљачи итд.¹⁰ На основу података које доноси Кутлешкић (1934),

⁷ Боравишна пријава Илија Маринковић (Станоје, Мица рођ. Бранковић) (ИАБ).

⁸ Паја је наступао у оближњем ресторану (уп. „Уз чежњиву песму Пајине виолине код Два јелена у Скадарлији“ 1927).

⁹ О заједничком *живошу* који се надограђивао на њихов професионални однос шефа оркестра и интерпретаторке говоре новинска репортажа „Софка и њене севдалинке“ 1929 и прилог Кутлешкића 1930. С друге стране, на основу архивских података (ИАБ б. п. бр. 24620), у овом периоду Паја Николић је *и даље* у браку са Анком рођ. Радосављевић, која умире 5. 5. 1934. Према истом документу, брак Паје Николића и Софке (под претпоставком моногамије склопљен након 5. 5. 1934) разведен је 5. 5. 1936.

¹⁰ У међуратном периоду, Софка Николић је искључиво наступала у кафанама, ресторанима, хотелима и сличним местима забаве (вид. хронологију у Покрајац, Спасојевић 2025).

за сада једини доказани наступи ван тадашње Југославије били су у Софији 1934. године.¹¹

У периоду од 1927. до 1939. године најчешће је пратио оркестар Паје Николића. Састојао се од 5-6 мушких чланова из фамилија Николић и Васиљковић, и чиниле су га две (или три) виолине, бас, цимбало/клавир и виолончело, о чему сведоче новински текстови и подаци из дискографских извора (уп. „Популарна београдска певачица Софка и примаш Паја, с оркестром, путују данас за Париз“ 1929; „Позната севдалијска певачица Софка отпутовала је у Софију на дуже гостовање“ 1934; Кутлешит 1934; CLARKE, TESSIER). На основу новинских текстова „Данас“ (1931) и „Београдски живот“ (1936) познато је и да је наступала с оркестрима Јове Јарета (Јован Васић; Београд, 5. 3. 1878. – 1933) и Љубе Маринковића. Софка је често делила подијум са сестрама Вукицом и Лепосавом и другим вокалним интерпретаторима, о чему је извештавала тадашња штампа (уп. „Дневник: Данас“ 1928; „Данас“ 1933; „Позната севдалијска певачица Софка отпутовала је у Софију на дуже гостовање“ 1934; „Београдски живот“ 1936; „Бања Ковиљача“ 1936).

Певачка такмичења у међуратном периоду била су један од начина за промовисање интерпретатора и имала несумњив комерцијални и маркетиншки ефекат, што потврђују бројни новински извештаји, као и новија истраживања (уп. „25 најбољих певачица Југославије такмиче се сутра за првенство“ 1930; „Конкурс севдалинки у Београду“ 1937; ВЕСИЋ, ПЕНО 2017: 175). Софка на оваквим, мање или више формално организованим догађајима не само да учествује већ неке од њих и иницира, што се може закључити на основу више новинских извештаја о „утакмицама певачица“ из касних 1920-их и раних 1930-их година (уп. „Ко најлепше пева у Београду. ‘Босфора’ позива нову утакмицу Софку од ‘Подриња’“ 1928; „На јучерашњој утакмици певачица из целе земље однеле су победу Маца Николић, Стана Јаковљевић-Сремица и Софка“ 1932; „Око утакмица певачица: Софка организује нов конкурс певачица“ 1932).

Софка Николић снима грамофонске плоче за време краткотрајног процвата предратне југословенске дискографије, описаном код DUNATOV (2024: 302). Према прикупљеним подацима, Софка Николић је снимила барем 48 плоча, све у периоду од новембра 1927. до маја 1929 године. Плоче „His Master’s Voice“ (ХМВ), снимљене у Београду 1927. године, појавиле су се прве и свакако су послужиле за креирање звучне препо-

¹¹ Нема доказа да је на путовању у Париз, где је снимала плоче, наступала пред публиком. Међутим, новински текст „Софка и њене севдалинке“ (1929) указује на могућ (тада предстојећи) наступ пред српском исељеничком заједницом у Паризу.

знатљивости Софкиног извођења.¹² Осим за ову компанију, Софка Николић је снимала и за „Edison Bell Penkala“ (ЕБП) „Одеон“ (Odeon), „Пате“ (Pathé) и „Парлофон“ (Parlophon).¹³

Са данашње тачке гледишта, тешко је донети суд о саставу публике која је својевремено слушала Софку Николић. Један део публике свакако је припадао средовечним патријархалним грађанима из више средње класе али и најширег грађанства (вид. чланке „Софка и њене севдалинке“ 1929; „Друштвена хроника. Вечера Удружења стране штампе г. Нере-у“ 1929 и Ристић 1931).¹⁴ Несумњиво је такође да је део њене публике у предратном периоду припадао ондашњој интелектуалној елити.¹⁵ Но, занимљиво, Софка Николић била је популарна и међу млађом генерацијом која се тешко могла генерацијски поистоветити са романтичним „пустим турским“ временима.¹⁶

Упркос изазовима које су условљавале дискриминација и ограничене могућности за напредовање услед њеног ромског порекла, бављење музичком професијом омогућило је Софки и другим народним певачима и певачицама висок животни стандард, често упоредив са стандардом припадника добро плаћених професија, па и бољим од њега (уп. податке о просечним платама из САЗИ 1978: 22, те новинске текстове „После бојкота – ‘таксирање’: бојкотоване певачице пристале су на кафецијске услове рада“ 1933; „Професија која, изгледа, не познаје кризу. Кафанске звезде Маца, Софка, Злата, Буца, Едо Љубић, зарађују више од првака наше опере“ 1934 и ЗАКОМАС 1971а). Њена примања су омогућавала и одређене друштвене привилегије типичне за средњу класу, попут поседовања некретнина и одлазака на одмор, а тај стандард

¹² Тако су и у савремено доба ови снимци доступни и на компакт-диску *Antologija srpske narodne muzike 1910–1939 = Anthology of Serbian Folk Music 1910–1939* (2023), што додатно указује на њихову репрезентативност и улогу у формирању звучне препознатљивости Софкиног извођења.

¹³ Детаљна анализа дискографије предмет је посебне студије.

¹⁴ Истакнимо да наводи о екстатичним и ирационалним поступцима углавном афлентније публике под утицајем њеног певања нису ничим документовани. Такве тврдње појављују се, на пример, у фелтону „Pomozimo Džozefinu Bekker 2“ (1968) где се наводи да су „богати трговци, аге и бегови плаћали њене пјесме дукатима [...] [да су] подофицири и официри остајали без чинова“.

¹⁵ Новински чланак „Хроника. Београд. Скадарлија, наш Монмартр“ (1928) доноси шаљиву песмицу непознатог аутора у којој се Софка Николић доводи у контекст са Радетом Драинцем и Тином Ујевићем. Међу публиком која је посматрала и слушала Софку помињу се, између осталих, певач Фјодор Шалапин, писци Бранислав Нушић и Александар Иванович Куприн, као и глумци Светислав Петровић, Владимир Гајдаров и Олга Гзовскаја (уп. „Популарна београдска певачица Софка и примаш Паја, с оркестром, путују данас за Париз“ 1929; БРАНДИМ 1932; ВУКИЋ 1968; ПАНТЕЛИЋ 1976).

¹⁶ Нпр. у емисији Вукића (ВУКИЋ 1968), Федор Ханжековић (1913–1997) наводи да је крајем двадесетих година, дакле као средњошколац, са својим вршњацима, такође будућим интелектуалцима (Ранко Маринковић, Зденко Војновић) одлазио да слуша Софку (уп. и чланак ОМИР и КОМП 1930).

одржала је и након завршетка каријере (уп. новинске белешке и огласе из међуратног периода „Белешке“ 1928; „Огласи: станови“ 1937, као и касније изворе Илић 1965; 2023: 57).¹⁷

Поред уметничког талента, Софкина интелигенција и социјалне вештине¹⁸ допринеле су не само њеном личном успеху већ и превазилажењу родних стереотипа о женама у народној музици (Илић 1982в; Думнић Вилотијевић 2019: 136). Уочимо да је друштвени углед певачица у периоду када је Софка Николић професионално наступала био низак, о чему сведоче Весић, Пено (2017: 190) као и бројни чланци из тадашње периодике (уп. „Једно интересантно суђење у Скопљу“ 1930; „Помирљивост кафанских звезда“ 1933; „Узбудљива конференција женских музиканата: београдске певачице, тамбурашице и свирачице устају енергично против проституисаних жена које се крију под њиховом фирмом“ 1933; „Сукоб због ‘несугласица’ између кафеције код ‘Новог Београда’ и певачице ‘Црне звезде’“ 1936). Њен углед у широј друштвеној заједници био је међутим висок,¹⁹ што сведочи о томе да је успела да се позиционира изван ограничења условљених етницитетом или класом. Постоје назнаке да је настојала да свој друштвени положај (отежан пореклом и ограниченим образовањем²⁰) учврсти одређеним стилским и животним изборима. Градила је имиџ кроз начин облачења и животни стил обележен знацима престижа и луксуза (као што се види из чланака „Софка и њене севдалинке 1929 и Кутлешић 1930). Одржавала је одређену социјалну дистанцу према онима које је сматрала друштвено инфериорнима, укључујући и најближе чланове породице.²¹

¹⁷ Према подацима Спасе Секулића (комуникација, 17. 11. 2024), након доласка у Бијељину, Софка се настанила у велику спратну кућу у близини Гробља и испрва се издржавала давањем земљишта у најам. Средином шездесетих година распродаје ту имовину и сели се у трособну кућу у центру Бијељине (ЗАКОМАС 1971а; Илић 2023: 57). Софкина двочлана породица имала је солидна примања – око 1000 динара месечно, што је било мало мање од просечне плате у централној Србији (1118 динара) (ЗАКОМАС 1971а; *Zarage у Рейублици Србији 1965–2005* 2006). Ипак, неки индикатори указују на виши животни стандард: Софка Николић је посећивала бање (С. С. комуникација, 17. 11. 2024) и већ 1965. године поседовала телевизијски апарат, што је у то време било јасан знак материјалне обезбеђености (Илић 1965; MILOŠEVIĆ 1984).

¹⁸ Комуникација Субхија Шеховић (22. 11. 2024) и С. С. (29. 10. 2022).

¹⁹ Софка Николић је у Бијељини, посебно међу старијим и људима средње генерације, била поштована и цењена: угледна личност, а не само „она стара певачица“. Секулић, који је више пута боравио у граду, сведочи о респекту који је Софка уживала, чак и у обичним ситуацијама, као што су изласци у град, ресторане или на пијаци, коришћење аутобуса (који би стао ван станице да она уђе), итд. По његовим наводима, Софка је била „мала атракција у Бијељини“ (комуникација С. С. 30. 11. 2024).

²⁰ Софка Николић, писмо Спаси Секулићу, 15. 1. 1974, у његовом поседу: „[...] Драги Спасо, пишем ово писмо за Софку“, у потпису „О[лга] Јанчевецка“.

²¹ Комуникација С. С. (30. 11. 2024).

Врхунац Софкине каријере оквирно захвата период од новембра 1927. до краја 1932. године. Но, већ од октобра 1932. новински текстови, као, на пример, чланак „Утакмица певачица из целе земље: најбоље пева Маца Николић“ (1932), наговештавају да Софка више није на врху популарности, огласи у штампи за наступе у београдским локалимa постају ређи, док је у чланку „Позната севдалијска певачица Софка Николић одлази на гостовање у Софију“ (1934) називају „скоро заборављеном“.

Преломни тренутак у животу Софке Николић представља смрт кћерке јединице Мариоле 1939. године.²² То се најчешће наводи као разлог престанка Софкине професионалне каријере (уп. PANTELIĆ 1976; Илић 1982г), мада су на прекид наступа највероватније утицали и пад популарности, као и развод. Софка се сели у Бијељину,²³ где проводи недовољно расветљени ратни период и наставља да живи и након ослобођења земље.²⁴ Ту се удаје за Радослава Радета Лазаревића (Крушевац, 8. 10. 1907. – 23. 3. 1972), бившег велетрговца из Београда и свог ранијег обожаваатеља.²⁵ Повремено је боравила у Београду, где је имала собу на Сајмишту и стан у Ул. Отона Жупанчича.²⁶

После дуге паузе, Софка се поново појављује 60-их година, али не више на солистичким наступима већ полуаматерски, као учесница заједничких концерата и добротворних приредби (уп. новинске изворе „Сан мајске ноћи“ 1964; Илић 1965 и Комљеновић 1973, као и каснију реконструкцију овог периода у Илић 2023: 113, 116). Умире 10. јуна 1982. године у Бањи Ковиљачи.²⁷

Софка и мегуји

Чини се да је Софка Николић добро разумевала моћ масовних медија, рекламе и штампе и вешто их користила у циљу ширења сопстве-

²² У каснијем периоду живота Софка је у Бијељини подигла маузолеј-капелу посвећену Мариоли, коју је редовно посећивала (уп. Комљеновић 1973; С. Ш., приватна комуникација, 22. 11. 2024).

²³ Тамо су, у мањој кући у самом граду, већ живеле њена мајка и сестра (комуникација С. С., 30. 11. 2024).

²⁴ Касније њене исказе о сарадњи са покретом отпора за време рата, нпр. у чланку „Сусрети са људима: кад живот учини своје“ (1963), треба, по нашем мишљењу, као пригодне, узети са резервом.

²⁵ Синтетизовано на основу чланка „Сусрети са људима: кад живот учини своје“ (1963), приватне комуникације са Спасом Секулићем (12. 12. 2025) и упаривањем са подацима из ИАБ (картон Радослав Лазаревић, трговачки ученик, рођен у Крушевцу).

²⁶ Податак је прибављен из приватне комуникације Спасе Секулића (уп. и радио-интервју у КОВАЧЕВИЋ 1973).

²⁷ Матична књига умрлих Бање Ковиљаче (приватна комуникација са Месном канцеларијом Бања Ковиљача, 18. 2. 2025), што је у сагласности са датумом појављивања вести „Умрла Софка Николић“ (1982), док Илић (2023: 107, 121) нетачно наводи 27. 7. 1982. као датум смрти.

не популарности.²⁸ Посебну је пажњу посвећивала оглашавању (нпр. путем промотера са плакатима-транспарентима) и, уопште, сопственом маркетингу (уп. новинске извештаје „Гостовање г-ђе Софке у Загребу и расположење Загрепчана према њеним севдалинкама“ 1929 и „Sofka рјева у hotelu Tomislav“ 1932, карикатуру у листу *Коџриве* 1929, као и каснија сведочанства и анализе у КОВАЧЕВИЋ 1973 и Илић 2023: 67). Штампa из међуратног периода редовно је извештавала о наступима Софке Николић, њеном приватном животу и животном стилу, а више пута објављени су и интервјуи с овом певачицом (уп. новинске текстове „Софка и њене севдалинке“ 1929; PFIČIĆ 1929; 1930; IZNEBUH 1930; писмо у Николић 1936, као и интервјуе и прилоге у КУТЛЕШИЋ 1930; 1934).

Из њених (нарочито послератних) интервјуа који обилују измишљеном фактографијом, уз сензационалистичко „рабљење“ неколико омиљених тема (стварни и наводни успеси у земљи и иностранству, сусрети са Жозефином Бејкер и смрт Софкине кћери), закључује се да је ова певачица имала важну улогу у креирању лажних представа о себи, те својеврсној мистификацији свог живота и каријере која се одржала до данашњих дана. Тако, и публицистичка књига Петра Илића (2023) садржи бројне погрешне и недокументоване наводе.²⁹

Софка је имала тенденцију да себе доводи у везу са (тада) познатим личностима, екстраполирајући и надограђујући стварне догађаје из њеног живота. Нпр. у свом радио-интервјуу датом Милораду Пантелићу (PANTELIĆU 1976) наводи да су због разноврзне публике која је продрла у студио за снимање плоча у Паризу (с пролећа 1929. године) неколико пута морали да обуставе снимање и тврди да је на позоришној представи срела Рудолфа Валентина и друге тада познате глумце. У ТВ интервјуу (VUKIĆ 1968) сличан мотив ўпада у студио преноси на (непостојеће) снимање у Америци, поново спомињући Валентина. На основу биографије (LEIDER 2024), Рудолф Валентино је умро 1926. године, што оба догађаја чини немогућим. Непроверене и вероватно нетачне су и тврдње о намери компаније УФА да о Софки сними филм (КУТЛЕШИЋ 1930). Такође, тврдње да је Софка наступала пред Алексом Шантићем, наведене у чланку „Софка и њене севдалинке“ (1929) и фељтону у Илић 1982б, делују мало вероватне – имајући у виду здравље Алексе Шантића (вид. новински чланак „Песник А. Шантић поново тешко болестан“ 1920), као и непознато време Софкиног доласка

²⁸ Нпр. Софка је чувала исечке из штампе о свом раду.

²⁹ Нпр. стр. 26, 41, 43–45, 47–48, 50, 52–54, 64, 77–79, 84, 86, 90, 96, 99, 101–102, 107, 121, 123, 132, 137.

у Мостар. Измишљени су наводи о многобројним наступима у иностранству,³⁰ броју снимљених плоча (преко 100) и наводним признањима за велике тираже,³¹ бројности пратећих оркестара (до 24 музичара), певању Бори Станковићу, који је преминуо 22. 10. 1927, *пре* првог забележеног Софкиног наступа у Београду итд. (уп. „Сусрети са људима: кад живот учини своје“ 1963; „Pomozimo Džozefinu Beker“ 1968; Илић 1982в; 2023: 26, 30, 41, 53, 64, 84, 96). С друге стране, Софка у свом специфичном приступу чињеницама показује и опрез, поготово када постоји реална могућност да се (не)истинитост тврђења непосредно разоткрије.³²

Као пример Софкиног усмеравања пажње штампе и медија на себе илустративни су сусрети са Жозефином Бејкер – светски познатом плесачицом и певачицом која ја више пута гостовала у градовима међуратне и послератне Југославије. Први њихов сусрет до којег је дошло у Загребу³³ 10. 4. 1929. године био је изузетно медијски пропраћен, што показују, између осталих, чланци „Гостовање г-ђе Софке у Загребу и расположење Загрепчана према њеним севдалинкама” (1929) и „Josefina Baker u uredništvu ‘Jutarnjeg lista’“ (1929). Жозефина Бејкер била је гошћа у ресторану „Коло“ у којем је наступала Софка те је позвала оркестар и Софку за сто, што је документовано и фотографијом. Други сусрет био је 12. 5. 1968. у организацији новинара *Вечерњих новости*,

³⁰ Ристић (1931) спомиње наступе у различитим југословенским градовима, али осим боравка у Паризу не наводи никакве дотадашње наступе у иностранству, што би Софка Николић свакако истакла да су се до тог тренутка догодили. Додатно, у тексту „Позната севдалијска певачица Софка отпутовала је у Софију на дуже гостовање“ (1934) наводи се да је управо путовањем у Софију остварена њена давнашња жеља да отпутује у иностранство.

³¹ Софка у ТВ интервјуу (VUKIĆ 1968) тврди да је за велики тираж плоче са песмом „Ај колика је Јахорина планина“ „после Каруза“ добила награду под називом „Златна поткова“. Нисмо успели да утврдимо постојање такве награде, нити се она помиње у предатним изворима. Вероватни извор ове конструкције јесте чињеница да је Енрико Карузо (Enrico Caruso) био први певач који је продао плочу у више од милион примерака (како је наведено у *Guinness World Records* 2025), док је појам „златне плоче“ у време настанка интервјуа већ био у широкој употреби (уп. „Прва ‘Златна плоча’ додељена Предрагу Гојковићу“ 1963).

³² У радио-интервјуу дијалогског типа који је водио Ковачевић (Kovačević 1973), Софка Николић избегава да одговори на поједина питања, правдајући се забравношћу и немогућношћу да памти страна имена. Овај приступ стоји у контрасту са ранијим и каснијим интервјуима, у којима је на иста или слична питања без потешкоћа износила нетачне податке (VUKIĆ 1968; PANTELIĆ 1976). Уместо директних одговора, у интервјуу из 1973. године она препушта новинару да сам формулише могуће одговоре, које она потом не оспорава.

³³ Наступ Жозефине Бејкер у Загребу био је најављиван већ од марта 1929. године, што показује текст из тадашње штампе „Pred jednom сгном senzacijom: Josephine Backer dolazi u Zagreb“ (1929). Стога се касније новинарске тврдње да је у Загреб путовала *због* Софке Николић (Илић 2023: 50) могу сматрати претеривањем. У каснијем разговору, вођеном у радио-емисији коју је приредио Пантелић (Pantelić 1976), Софка Николић износи тврдњу да је Жозефину Бејкер средла у Паризу, где је боравила пре доласка у Загреб. Овај навод, међутим, не потврђују други доступни извори и треба га сматрати нетачним.

када је Софка доведена на концерт Жозефине Бејкер у Београду (уп. чланак „Жозефина Бекер на бини и међу публиком“ 1968, и податке у Илић 2023: 59).³⁴ Овај сусрет је искоришћен за медијско истицање њиховог наводног пријатељства³⁵ и Софкину промоцију кроз идеју добротворних концерата за помоћ хуманитарном раду Жозефине Бејкер (уп. МARIĆ 1968; Илић 1969; ЗАКОМАС 1971b).

Сматрамо да су грамофонске плоче – нарочито у провинцији – биле важно средство стицања популарности Софке Николић. На простањеност њених грамофонских плоча у међуратном периоду указују текстови у ондашњој штампи (нпр. ШУЛЕЛИЋ 1929; СУБОТИЧАНИН 1929; АФЕРИМ 1929; „Ђурђевдански мотиви“ 1931). Тако се у најави њених наступа у Сплиту у новинском тексту „Novost u kafani na Novoj obali“ (1930) наводи да се „њезине грамофонске плоче слушају у свим салонима и кућама“. Ристић (1931) бележи узвике публике на њеном наступу у Лесковцу: „Она иста Софка са грамофонских плоча!“, док аутор текста „Sofka pjeva u hotelu Tomislav“ (1932) из Осиека истиче да је његово раније познанство са певачицом било искључиво преко њених грамофонских снимака. Плоче, особито оне иностраних издавача, допринеле су да се Софкин глас чује ван граница Југославије и придобије знатне симпатије међу југословенским исељеницима у САД као и међу странцима (уп. ЧИЛТОН 1930; GALLOP 1931; ОРАСИЋ 2012).

Софкина предратна каријера поклопила се са почецима радиофоније у Југославији и Србији, што потврђује хронологија Радио Београда приказана у споменици *Радио А. Д. Београд 1929–1939* (1939: 1), те је Софка имала и низ наступа „уживо“ (како из студија тако и у преносима из кафана) на предратном Радио Београду и Краткоталасној радиостаници Београд.³⁶ Но, за разлику од наступа других извођача, нпр. Симе Беговића и Леле Ђорђевић (уп. ДУМНИЋ 2013: 17, 22), ти њени радио-наступи нису били главно средство медијске промоције.³⁷ Но, Софкиној популарности свакако је придонела и учесталост емитовања плоча у радијским програмима.³⁸

³⁴ Петар Илић, приватна комуникација (16. август 2025); уп. и КОВАЋЕВИЋ 1973.

³⁵ Не постоје докази да су између ова два сусрета одржавале контакте.

³⁶ Први документовани пренос из кафане „Крагујевац“ 2. децембар 1929, на основу радио-програма Радио (1929).

³⁷ У послератно доба, Софка се на радију појављује пре свега у емисијама документарног карактера, а начињен је и мали број трајних радијских снимака (НИКОЛИЋ 1964a; 1964b; 1972). Чини се да је Софка Николић схватала изражајне и промотивне могућности телевизије (КОВАЋЕВИЋ 1973) те се појавила и у неколико ТВ емисија.

³⁸ Према анализи датог у РОКРАЈАС, СПАСОЈЕВИЋ, ЗЕКИЋ 2023, Софка Николић је народна интерпретаторка са највећим бројем емитовања грамофонских плоча на Радио Београду у периоду 1931–1933.

Закључак

Овим радом извршена је критички заснована реконструкција животног и извођачког пута Софке Николић, једне од најистакнутијих професионалних певачица међуратне Југославије. Полазећи од архивских извора, периодике и доступне мемоарске грађе, показано је да је њена биографија током деценија била оптерећена бројним нетачностима, недоследностима и сензационалистичким интерпретацијама, али да је систематичним упоређивањем примарних извора, уз критичко коришћење секундарне грађе, могуће знатно поузданије утврдити основне контуре њеног живота и каријере.

Анализа извођачког деловања Софке Николић указује на интензивну и географски широку професионалну активност у периоду од средине 1920-их до 1939. године, са периодом највеће активности и медијске видљивости између 1927. и 1932. године. Њена каријера обухватала је различите облике јавног музицирања – од наступа у кафанама и хотелима, до грамофонске индустрије и радиофоније – што је позиционира као активну учесницу урбане и медијски посредоване музичке културе међуратне Југославије.

Посебно је показано да су грамофонске плоче биле кључни медиј у изградњи и одржавању њене популарности. У појединим срединама, нарочито ван великих урбаних центара, рецепција Софкиног гласа претходила је непосредном контакту са њеним наступима „уживо“, док су плоче, заједно са радијским емитовањем, омогућиле широку територијалну дистрибуцију њене музике, укључујући и публику изван граница тадашње Југославије.

Истовремено, рад показује да је Софка Николић у пракси успешно користила механизме масовних медија и јавне репрезентације. Кроз оглашавање, интервјуе, медијски експониране јавне наступе и пажљиво грађен јавни имиџ, активно је учествовала у обликовању сопственог професионалног и друштвеног статуса. Међутим, тај процес био је праћен и свесним учешћем у стварању сензационалистичких и делимично фиктивних наратива о сопственој каријери, нарочито у послератном периоду, што је дугорочно допринело митологизацији њене личности и замагљивању границе између проверљивих чињеница и аутобиографске конструкције.

Сагледана у ширем друштвено-културном контексту, каријера Софке Николић изузетан је пример социјалне мобилности унутар међуратног југословенског друштва. Упркос ограничењима условљеним етницитетом, родом и ниским формалним образовањем, успела је да стекне висок материјални стандард и значајан друштвени углед, што

сведочи о специфичним могућностима које је урбана музичка сцена тог периода могла да понуди појединим извођачима.

Детаљна анализа репертоара, дискографије и извођачке интерпретације Софке Николић, као и њихово компаративно сагледавање у односу на друге певачице међуратног периода, остаје отворено поље за будућа истраживања. Посебно отворено истраживачко поље јесте и питање односа саме Софке Николић према сопственом ромском пореклу, као и начина на који су њена личност и уметнички рад били и јесу перципирани унутар различитих ромских заједница. Ови аспекти захтевају додатна, интердисциплинарна истраживања, заснована на ширем корпусу извора и методолошких приступа, како би се избегле поједностављене интерпретације и омогућило сложеније разумевање њене позиције у историји музике и културе.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

АНТОЛОГИЈА СРПСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ 1910–1939 = ANTHOLOGY OF SERBIAN FOLK MUSIC 1910–1939 [компактни дискови]. Изводе: Мијат Мијатовић, Софка Николић. Београд: Г. Пелевић, 2023 (City Records; Skener Studio Lazić). ASNMCD02.

АФЕРИМ³⁹ [Ante Kovač]. „XV Аферимово писмо из Загреб: Бели град у знаку Божића.“ *Време* 28. 12. 1929: 8.

„Бања Ковиљача.“ *Време* 6. 6. 1936: 15.

„Белешке.“ *Време* 28. 10. 1928: 7.

„БЕОГРАДСКИ ЖИВОТ.“ *Правда* 20. 9. 1936: 24.

БРАНДИМ [Бранко Димитријевић]. „Београдска хроника: Боемска регулација.“ *Време* 22. 5. 1932: 7.

ВЕСИЋ, Ивана, Весна Пено. *Између уметности и живота: О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.

„Гостовање г-ђе Софке у Загребу и расположење Загрепчана према њеним севдалинкама.“ *Недеља* (Београд) 28. 4. 1929: 4.

„Данас.“ *Време* 15. 7. 1931: 9.

„Данас.“ *Време* 23. 2. 1933: 7

„25 најбољих певачица Југославије такмиче се сутра за првенство.“ *Време* 6. 9. 1930: 6.

„Дневник: Данас.“ *Време* 19. 5. 1928: 2.

„Друштвена хроника. Вечера Удружења стране штампе г. НЕРЕ-У.“ *Време* 13. 3. 1929: 9.

ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ, Марија. *Звуци носилалије: историја староградске музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа – Музиколошки институт САНУ, 2019.

ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир. „Бели Цигани у Србији.“ *Српски књижевни гласник* 3/XXII (1909): 202–209.

„Ђурђевдански мотиви.“ *Време* 7. 5. 1931: 4.

„Жозефина БЕКЕР на бини и међу публиком.“ *Борба* 13. 5. 1968: 7.

Зараде у Републици Србији 1965–2005. Београд: Републички завод за статистику Србије, 2006: 24.

ИЛИЋ, Петар. „Софка опет пропевала.“ *ТВ Новост* 31. 7. 1965: 9.

ИЛИЋ, Петар. „Певачи: Софка хоће да пева.“ *Свет* 4. 10. 1969: 12.

³⁹ Псеудоними Аферим, Pfficus и Изнебух препознати на основу Ante Kovač, *Hrvatski biografski leksikon* (1983–2024) (2025).

- Илић, Петар. „Сјај и туга краљице севдаха 1: Запевала из нужде.“ *Вечерње Новостии* 30. 7. 1982а.
- Илић, Петар. „Сјај и туга краљице севдаха 2: Емина за Шантића.“ *Вечерње Новостии* 31. 7. 1982б.
- Илић, Петар. „Сјај и туга краљице севдаха 4: Софка на плочама.“ *Вечерње Новостии* 2. 8. 1982в.
- Илић, Петар. „Сјај и туга краљице севдаха 5: Глас се скаменио.“ *Вечерње Новостии* 4. 8. 1982г.
- Илић, Петар. *Софка*. Бијељина: Народна библиотека „Филип Вишњић“, 2023.
- „Једно ИНТЕРЕСАНТНО СУЂЕЊЕ У СКОПЉУ.“ *Време* 11. 10. 1930: 7.
- КАТИЋ, Каменко. *Зайиси из Семберије, Бијељина*, ТВ Емисија, аутор Каменко Катић, РТВ БН Бијељина и РТС-ТВ Београд, 2001. <www.youtube.com/watch?v=LqNlncR-QUEGQ>, 25. 9. 2025.
- КОМЉЕНОВИЋ, Б. „Повратак ‘краљице севдаха’: Софка поново пева.“ *Полиџика* 8. 7. 1973.
- „КО НАЛЕПШЕ ПЕВА У БЕОГРАДУ БОЖАНА ОД ‘БОСФОРА’ ПОЗИВА НОВУ УТАКМИЦУ СОФКУ ОД ‘ПОДРИЊА’.“ *Време* 2. 6. 1928: 4.
- „КОНКУРС СЕВДАЛИНКИ У БЕОГРАДУ.“ *Време* 26. 3. 1937: 12.
- „КРОЗ БЕОГРАД.“ *Полиџика* 1. 11. 1927: 9.
- „КРОНИКА. БЕОГРАД. СКАДАРЛИЈА, НАШ МОНМАРТР.“ *Правда* 28. 2. 1928: 8.
- КУТЛЕШИЋ, Мил. М. „Софка, Паја и тон-филм.“ *Недељне илустрације* 13. 4. 1930: 6.
- КУТЛЕШИЋ, Мил. М. „Софка и Паја у Бугарској.“ *Недељне илустрације* 16. 9. 1934: 26–27.
- „НА ЈУЧЕРАШЊОЈ УТАКМИЦИ ПЕВАЧИЦА ИЗ ЦЕЛЕ ЗЕМЉЕ ОДНЕЛЕ СУ ПОБЕДУ МАЦА НИКОЛИЋ, СТАНА ЈАКОВЉЕВИЋ–СРЕМИЦА И СОФКА.“ *Време* 31. 10. 1932: 6.
- НИКОЛИЋ, Паја. „Паја је волео девојчице, а Софка је избегавала дипломату – зато су се развели.“ *Време* 26. 5. 1936: 11.
- „ОГЛАСИ: СТАНОВИ.“ *Време* 31. 10. 1937: 11.
- „ОКО УТАКМИЦА ПЕВАЧИЦА: СОФКА ОРГАНИЗУЈЕ НОВ КОНКУРС ПЕВАЧИЦА.“ *Правда* 27. 11. 1932: 11.
- ОМИР И КОМП. „Преглед.“ *Време* 20. 3. 1930: 5.
- „ПЕСНИК А. ШАНТИЋ ПОНОВО ТЕШКО БОЛЕСТАН.“ *Застава* 10. 9. 1920: 3.
- „ПОЗНАТА СЕВДАЛИЈСКА ПЕВАЧИЦА СОФКА ОТПУТОВАЛА ЈЕ У СОФИЈУ НА ДУЖЕ ГОСТОВАЊЕ.“ *Време* 14. 6. 1934: 8.
- „ПОЗНАТА СЕВДАЛИЈСКА ПЕВАЧИЦА СОФКА НИКОЛИЋ ОДЛАЗИ НА ГОСТОВАЊЕ У СОФИЈУ.“ *Правда* 15. 6. 1934: 5.
- ПОКРАЈАЦ, Давид, Саша Спасојевић. *Хронологија Софке Николић*. Academia.edu, 2025. <<https://www.academia.edu/129545625/HronologijaNastupaSofkeNikolic>>
- „ПОМИРЉИВОСТ КАФАНСКИХ ЗВЕЗДА.“ *Време* 2. 12. 1933: 9.
- „ПОПУЛАРНА БЕОГРАДСКА ПЕВАЧИЦА СОФКА И ПРИМАШ ПАЈА, С ОРКЕСТРОМ, ПУТУЈУ ДАНАС ЗА ПАРИЗ.“ *Време* 21. 2. 1929: 4.
- „ПОСЛЕ БОЈКОТА–‘ТАКСИРАЊЕ’: БОЈКОТОВАНЕ ПЕВАЧИЦЕ ПРИСТАЛЕ СУ НА КАФЕЦИСКЕ УСЛОВЕ РАДА.“ *Време* 25. 11. 1933: 8.
- „ПРВА ‘ЗЛАТНА ПЛОЧА’ ДОДЕЉЕНА ПРЕДРАГУ ГОЈКОВИЋУ.“ *Борба* 20. 3. 1963: 7.
- „ПРОФЕСИЈА КОЈА, ИЗГЛЕДА, НЕ ПОЗНАЈЕ КРИЗУ. КАФАНСКЕ ЗВЕЗДЕ МАЦА, СОФКА, ЗЛАТА, БУЦА, ЕДО ЉУБИЋ, ЗАРАЂУЈУ ВИШЕ ОД ПРВАКА НАШЕ ОПЕРЕ.“ *Време* 26. 8. 1934: 11.
- „РАДИО.“ *Време* 1. 12. 1929: 4.
- РАДИО А.Д. БЕОГРАД 1929–1939*. Београд: Радио Београд, штампа Југославанска тискарна Љубљана, [1939].
- РИСТИЋ, Др. „Песма и живот Краљица севдалинке у Лесковцу.“ *Лесковачки гласник* 9. 5. 1931: 2.
- „САН МАЈСКЕ НОЋИ.“ *Борба* 25. 4. 1964: 8.
- „СОФКА И ЊЕНЕ СЕВДАЛИНКЕ.“ *Недељне илустрације* 24. 2. 1929: 12–13.
- СУБОТИЧАНИН. „Писмо из Суботице Радио Станица Београд.“ *Радио Београд недељни илустрирани часопис* 7. 4. 1929: 8.

- „СУКОБ ЗБОГ ‘НЕСУЛАСИЦА’ ИЗМЕЂУ КАФЕЦИЈЕ КОД ‘НОВОГ БЕОГРАДА’ И ПЕВАЧИЦЕ ‘ЦРНЕ ЗВЕЗДЕ’.“ *Време* 17. 1. 1936: 6.
- „СУСРЕТИ СА ЉУДИМА: КАД ЖИВОТ УЧИНИ СВОЈЕ.“ *Полиџика* 29. 12. 1963: 11.
- „УЗБУДЉИВА КОНФЕРЕНЦИЈА ЖЕНСКИХ МУЗИКАНАТА: БЕОГРАДСКЕ ПЕВАЧИЦЕ, ТАМБУРАШИЦЕ И СВИРАЧИЦЕ УСТАЈУ ЕНЕРГИЧНО ПРОТИВ ПРОСТИТУИСАНИХ ЖЕНА КОЈЕ СЕ КРИЈУ ПОД ЊИХОВОМ ФИРМОМ.“ *Време* 10. 3. 1933: 7.
- „УЗ ЧЕЖЊИВУ ПЕСМУ ПАЈИНЕ ВИОЛИНЕ КОД ДВА ЈЕЛЕНА У СКАДАРЛИЈИ.“ *Илустировани листи* 14. 8. 1927: 1.
- „УМРЛА СОФКА НИКОЛИЋ 1982.“ *Борба* 12. 6. 1982: 4.
- „УТАКМИЦА ПЕВАЧИЦА ИЗ ЦЕЛЕ ЗЕМЉЕ: НАЈБОЉЕ ПЕВА МАЦА НИКОЛИЋ.“ *Правда* 31. 10. 1932: 7.
- ЧИЛТОН, Карол Брент. „Чему малена Србија учи свет: Један Refectorium animi.“ *Време* 17. 9. 1930: 1, 3.
- ШУЛЕЈИЋ, Д. „Човек који за једно столеће живота није видео ни најближе село свог родног места.“ *Време* 7. 4. 1929: 6.
- САЗИ, Josip. *Ujedinjeni radnički sindikalni savez Jugoslavije i rad komunista u njemu 1929–1940*. Knj. 2. Zagreb: Radničke novine, 1978.
- СЕРИБАШИЋ, Naila. „Glazba u izvedbi: o glazbenoj interpretaciji sevdalinke od 1920-ih do 1950-ih.“ *Arti Musices* 2/LIII (2022): 265–296.
- СЛАРКЕ, Stephen R., Roger Tessier. *The Gramophone Co. Discography*. n. d. <www.gramophonecompanydiscography.com> 25. 9. 2025.
- ДИМОВ, Ventsislav. “A Contribution to the Research of the Media Music of the Balkans. A View from the Tavern Tables to Some Relation Between the Musical Cultures in the Balkans in the Field of Media Music During the First Half of Twentieth Century.” U: ДЕСПИЋ, Дејан, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović (ur.). *Musical practices in the Balkans. Ethnomusicological Perspectives*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts – Institute of Musicology SASA, 2012, 313–324.
- ДУМНИЋ, Marija. “The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade Before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles.” *Музиколоџија/Musicology* 14 (2013): 9–30.
- ДУНАТОВ, Dora. *Life of 78 rpm Records on the Domestic and Foreign Markets: The case of Zagreb based Record Companies*. Докторска дисертација. Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz, 2024.
- ГАЛЛОП, Rodney. “Some Records of Serbian Folk Music.” *The Gramophone* May 1931: 601.
- GUINNESS WORLD RECORDS. 2025. *First million-seller record*. <<https://www.guinnessworld-records.com/world-records/first-million-seller-record>> 9. 12. 2025.
- ИЗНЕБУХ [Ante Kovač]. „Интелектуални ушtipци.“ *Koprive* 19. 7. 1930: 575.
- „ЈОСЕФИНА ВАКЕР У УРЕДНИШТВУ ‘ЈУТАРНОГ ЛИСТА’.“ *Jutarnji list* 12. 4. 1929: 7. [КАРИКАТУРА]. *Koprive* 20.4.1929:1.
- КОВАЧЕВИЋ, Slobodan. *Vreme sporta i rasonode*. Радио емисија [немонтирани разговор са Софком Николић пренесен линком из Загреба у Београд]. Radio Beograd, [1973]. Магнетофонска трака TG-9789 (дигитализовано: G005368/04), Фонотека Радио Београда.
- ЛАЗИЋ, Tanja. *Žene u istoriji Semberije*. Bijeljina: Organizacija žena „Lara“, 2012.
- ЛЕЈДЕР, Emily W. *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*. London: Faber & Faber, 2004.
- МАРИЋ, Ratko. „Susret kraljice sevdaha i romansa sa čuvenom Žozefinom Beker: Nezaboravno prijateljstvo.“ *Arena: jugoslavenska revija za film i televiziju* 31. 5. 1968: 23.
- МАРИКОВИЋ, Dragana. *Od zlata jabuka*, радио емисија. Радио Београд 2, емитовано 27. новембра 2012. <soundcloud.com/odzlatajabuka1/sets/sofka-nikoli> 25. 9. 2025.
- МИЛОШЕВИЋ, Vlado. *Sevdalinka*. Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, 1964.
- МИЛОШЕВИЋ, Vlado. „Razvoj ekonomske osnove televizije Beograd.“ U: САВИЋЕВИЋ, Miroslav (ur.). *Iz istorije Televizije Beograd*. Beograd: Televizija Beograd, 1984, 136.

- NIKOLIĆ, Sofka. *Traka broj TN-118*. Sofka Nikolić uz Orkestar Žarka Milanovića. Продуцент Макса Попов; сниматељ: Миле Ћесаревић. Снимљено 21. 5. 1964, 1964а.
- NIKOLIĆ, Sofka. *Uzmi Stanu mili sine*. Orkestar Žarka Milanovića. Продуцент Макса Попов. Сниматељ: Миле Ћесаревић. Снимљено 21. 5. 1964. Трака ARH-117, Фонотека Радио Београда, 1964б.
- NIKOLIĆ, Sofka. *Ugasnule oči čarne*. Sofka Nikolić uz Narodni orkestar „Đerdan“ pod vodstvom Ratomira Petkovića. Snimljeno 2. 12. 1972. Magnetofonska traka 14670, Radio Sarajevo.
- „NOVOST U KAFANI NA NOVOJ OBALI.“ *Jadranska pošta* 3. 7. 1930: 5.
- OPACICH, Milan. “Milan Opacich presents: Serbian singing sensations of yesteryear.” *Serb World USA* January–February 2012: 26–29.
- PANTELIĆ, Milorad. *Od Tabanovića do Pariza*. Радио емисија Радио Шабац, [1976]; емитовано 1. 1. 1977. <www.youtube.com/watch?v=mWZgCXz0IXk> 25. 9. 2025.
- POKRAJAC, David, Saša Spasojević, Nikola Zekić. “Data science for quantitative research of phonograph records radio broadcasting.” U: DONČOV, Nebojša S., Zoran Ž. Stanković, Biljana Stošić (ur.). *Proceedings of TELSIKS 2023*. Piscataway, NJ: IEEE, 2023, 234–246.
- „POMOZIMO DŽOZEFINU BEKER 2.“ *Večernje novine* 13. 6. 1968: 12.
- „PRED JEDNOM CRNOM SENZACIJOM: JOSEPHINE BACKER DOLAZI U ZAGREB.“ *Jutarnji list* 7. 3. 1929: 8.
- PFIFICUS [Ante Kovač]. „Pfificusov raport.“ *Koprive* 4. 5. 1929: 367.
- PFIFICUS [Ante Kovač]. „Pfificusov raport.“ *Koprive* 25. 10. 1930: 7 (847).
- „SOFKA PJEVA U HOTELU TOMISLAV.“ *Jugoslovenska zastava* (Osijek) 27. 4. 1932: 3.
- STAMENKOVIĆ, Dubravka. *Kod dva bela goluba*. Радио емисија. Радио Београд [1986]. Магнетофонске траке KU-6618, KU-6619 (дигитализовано: G005292), Фонотека Радио Београда.
- VUKIĆ, Bora. *Umukli defovi*, ТВ емисија. Сценариста Бора Вукић. ТВ Београд, 1968; емитовано 20. 2. 1973.
- ZAKOMAS, H. „Na traci događaja: dukati za sevdah.“ *Oslobođenje* 4. 3. 1971а.
- ZAKOMAS, H. „Žrtvovana pjesma.“ *Oslobođenje* 5. 3. 1971б.

Репозиторијуми

- Hrvatski biografski leksikon (1983–2024), mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2025. <<https://hbl.lzmk.hr/clanak/kovac-ante>> 14. 7. 2025.
- ИАБ – Дигитални репозиторијум Историјског архива Београда, фонд „Управа града Београда – Картоотека житеља града Београда и Земуна.“ <<https://www.digitalni.arhiv-beograda.org/search.php>> 26. 9. 2025.
- MSN – Музеј Софке Николвић. <muzej-sofke-nikolic.blogspot.com> 26. 9. 2025.
- POINT – Point d.o.o. digitalizirana grada. <<https://library.foi.hr/lib/9999>> 26. 9. 2025.

Списак саговорника

Спасо Секулић (С. С.)
 Субхија Шеховић (С. Ш.)
 Петар Илић
 Осман Балић
 Дамир Галијашевић

David D. Pokrajac, Saša Spasojević and Nikola P. Zekić

**Sofka Nikolić: Life and Career
(On the Occasion of Her 120th Birth Anniversary)**

Summary

Sofka Nikolić (1906–1982) was a prominent professional folk singer and one of the most media-visible female performers in the interwar period in the Kingdom of Yugoslavia. The aim of this paper is to provide as precise a reconstruction as possible of her life and professional career. The study is based on a historiographical approach and a critical analysis of archival materials, the press, and other available primary and secondary sources. The analysis shows that her career was concentrated within a relatively short period, characterized by pronounced media visibility, and that mass media played a key role in shaping her public representation and subsequent mythologization. The paper seeks to contribute to a more reliable understanding of the position of professional female popular singers in the interwar Yugoslav musical culture and to point to open questions requiring further comparative research.

Keywords: Sofka Nikolić; interwar Yugoslavia (1918–1941); folk music; professional female singers; mass media.

АМРА З. ЛАТИФИЋ

Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум у Београду*
Прегледни научни рад / Review paper

ИНТЕРНАЦИОНАЛНО БАЛЕТСКО ИСКУСТВО ЈЕЛЕНЕ ПОЉАКОВЕ КАО ОСНОВА НАСТАНКА БАЛЕТСКЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

САЖЕТАК: Јелена Дмитријевна Пољакова била је прва београдска примабалерина, кореографкиња и наставница класичног балета. Пољакова је у Београд дошла двадесетих година прошлог века, заједно са многобројним емигрантима из Царске Русије после Октобарске револуције, као бивша чланица Трупе „Руски балети“ Дјагиљева у Паризу. Почетак рада Балета Народног позоришта у Београду обележила је прва целовечерња представа приказана 19. марта 1923. године – балетска једночинка *Шехерезада* и *Силфиде*, у којима је Пољакова била ауторка игара и примабалерина, а у *Силфиде* и редитељка. Први наставни план и програм класичног балета у Београду поставља Пољакова у Глумачко-балетској школи. Њени ученици били су водећи балетски уметници београдског Народног позоришта попут Димитрија Парлића, Наташе Бошковић, Милета Јовановића, Вере Костић и других.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јелена Дмитријевна Пољакова, класични балет, Народно позориште у Београду, *Шехерезада*, *Силфиде*.

Јелена Дмитријевна Пољакова (Елена Дмитриевна Полякова) била је прва београдска примабалерина, кореографкиња и наставница класичног балета. Рођена је 7. маја 1884. године у Рибинску. Завршила је Петербургско театрално училиште у класи професорке Клаудије Михајловне Куличевске (Клавдија Михайловна Куличевская) (Шукуљевић-Марковић 1995: 5)¹. Куличевска је преносила методе њеног педагога, чувеног Лава Иванова (Лев Иванович Иванов). Између осталог,

* amra.latific@gmail.com

¹ Ауторка је поред наведене литературе на крају текста, користила и архивску грађу Музеја позоришне уметности Србије о Јелени Пољаковој – једино расположиву монографију: Шукуљевић-Марковић, Ксенија. *Јелена Дмитријевна Пољакова (1884–1972)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995. Захваљујем Музеју позоришне уметности Србије.

Матилда Кшешињска (пољски: Matylda Maria Krzesińska; руски: Матилда Феликсовна Кшесинская) изабрала је управо Куличевску да за њу и тада младог Вацлава Нижинског (пољски: Wacław Niżyński, руски: Вацлав Фомич Нижинский) постави балет на Шопенов (Frederic François Chopin) *Ноктјурно*. Костиме за ову представу радио је Лав Бакст (Лев/Леон Самойлович Бакст). Куличевска је својим богатим уметничким искуством највише утицала на рана схватања балетске уметности Пољакове. Пољакова је у школи (Петербургское театральное училище) била на истој години и дружила се са Тамаром Карсавином (Тамара Платоновна Карсавина). У школи је провела девет година, завршни испит положила је оценом 12 и било јој је тачно осамнаест година. По успешном завршетку ове школе, постала је 1. јуна 1902. године чланица императорског Маријинског театра у Петербургу (Мариинский театр). Већ следеће године преведена је од чланице *corps de ballet*-а у звање корифеја *corps de ballet*-а, а након две године добија звање друге играчице (ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 5). Напредовање се огледало у репертоару, дужини, учесталости играња и висини плате. Играла је улоге као што су Мона и Зуљма у *Жизели*, Другарица Сванилде у *Којелији*, Вила Злоћа у *Усијаваној лејојшци* итд. На сцени је наступала са најчувенијим играчицама и играчима тадашње Русије – Преображенском (Ољга Иосифовна Преображенская), Кшешињском, Легатом (Николај Густавович Легат), Вагановом (Агрипина Јаковлевна Ваганова), Павловом (Анна Павлова). Играла је у оригиналним поставама Иванова, Петипа (Michel-Victor-Marius-Alphonse Petipa), Горског (Александр Алексеевич Горский), Фокина (Михаил Михайлович Фокин). Ове сарадње биле су од кључног значаја за њен даљи рад у области педагогије, кореографије и режије – претпоставља се да је управо неке од оригиналних постава ових славних кореографа касније пренела и на београдску сцену. О значају младе балерине Јелене Пољакове сведоче и бројни прикази у штампи. Између осталог, рецензент Н. Безобразов запазио је талентовану Пољакову већ 1903. године на сцени Маријинског театра у представи *Цар Кандавал* Чезара Пуњија (Cesare Pugni) у кореографији Маријуса Петипа. Пољакова је играла *Pas des trois* са Тамаром Карсавином и Лидијом Кјакшт (Лидија Георгиевна Кјакшт) (БЕЗОБРАЗОВ 1903, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 6). Велика интернационална и уметничка прекретница за Пољакову наступила је 1908. године када је међу двадесет одабраних играча у оквиру Труппе Адолфа Болма (Адолф Рудолфович Болъм) гостовала по Северној Европи. Труппу је предводила Ана Павлова. Ово гостовање је било прво инострано гостовање Ане Павлове (Григорович 1981: 81). На репертоару су били балети: *Којелија*, *Жизела*, *Пахија*, *Чаробна фрула*, *Лабудово језеро* (II чин) (ПЕТЕРБУРГ-

СКАЯ ГАЗЕТА 1908: 5, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 7). Следеће године Пољакова ће опет бити део гостовања ове трупе. Можда је најзначајнија година до Октобарске револуције за Пољакову била 1910, када је одабрана за чланицу Трупе „Руски балети“ (*Ballets Russes*) Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев) у Паризу као водећа солисткиња. „Њено име је било исписано испод имена првака Трупе, а у програму је била објављена и њена фотографија. Њени наступи помињани су у париској штампи уз позната балетска имена са којима је играла, а нарочито у балетима *Шехерезага*, *Жизела* и *Етијопске ноћи*“ (ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 7). Балетску трупу Дјагиљева чинили су играчи петербуршког Маријинског театра и московског Большој театра (Государственный академический Большой театр России), солисти: А. П. Павлова, В. Ф. Нижински, Т. П. Карсавина, Е. В. Гелцер (Екатерина Васильевна Гельцер), С. В. Фјодорова (Софья Васильевна Фёдорова), М. М. Мордкин (Михаил Михайлович Мордкин), В. А. Карали (Вера Алексеевна Каралли), М. П. Фроман (Маргарита Петровна Фроман). Током друге сезоне у оквиру ове трупе Фокин је поставио балет *Шехерезага* на музику Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) (Григорович 1981: 439). Била је то балетска једночинка изведена 4. јуна 1910. године у Париској опери (*Opéra de Paris*). Костиме је радио Бакст, а главне улоге су тумачили И. Л. Рубинштајн (Ида Львовна Рубинштейн) и В. Ф. Нижински (Григорович 1981: 589). Наступи Пољакове као одалиске у *Шехерезаги* биће од суштинске важности и за настанак београдског Балета, тринаест година касније. „У својим ‘Сећањима’ Александар Беноа одвојио је овај трио: ‘Сви уметници, он је подвукао – специјално Фокина, Пољакова и С. Фјодорова биле су изванредне’. Париски *Le Figaro* писао је слично, а Роберт Расел је истицао ‘очаравајућу групу од три одалиске: госпође Фјодорова, Фокина и Пољакова’“ (ЈОВАНОВИЋ 1994: 36). По повратку са гостовања у Паризу, Пољакова наставља да остварује запажене улоге у Маријинском театру у балетима: *Дон Кићој*, *Рајмонда*, *Шчелкунчик*, *Пахија*, *Жар-птица*, *Етијопске ноћи*, *Корсар*, *Коњиц Вилењак* и др. Године 1913. одликована је Сребрном медаљом на Владимировској ленти (према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 8 вид. у: ЦГИА, опис 5), што је било изузетно уважено признање за њен рад и значај у тадашњој Русији.

Октобарска револуција и ратни догађаји приморали су Пољакову, као и низ других руских уметника, да напусти Петроград и крене у избеглиштво на југ Русије. Тада није ни слутила да се никада неће вратити у своју отаџбину. На пут је кренула са супругом, Владимиром Николајевичем Садиковим (Владимир Николаевич Садиков), дотадашњим секретаром председника Руске думе, ћерком Људмилом и ученицом

Алисом Никитином (Алиса Никитина), касније чланицом бечке Опере и „Руских балета“ Дјагиљева (ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 8). Крећући се према југу Русије, прво су се задржали у Кисловодску, где ће Пољакова упознати младог Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев), који је у овом граду привремено радио као корепетитор. Пољакова потом краће време борави у Одеси, затим у Солуну. Следећа одредница у избеглиштву била је Југославија. У Скопљу је поставила импровизовану балетску представу и ту дознала да стално запослење може да добије у Загребу или Љубљани, с обзиром на то да је само у овим југословенским центрима постојала Опера са балетом. Пољакова је одабрала Љубљану. У љубљанској Опери прихватила је ангажман примабалерине, кореографа и шефа Балета.

Након две године рада у љубљанској Опери, Пољакова 14. фебруара 1922. године са својим ученицима Сергејем Стрешњевим (Сергей Стрешнев) и Метком Франке долази на гостовање у Београд. Овом приликом од непознатог аутора 15. фебруара излази приказ у *Полицици* под насловом „Г-ђа Јелена Пољакова“: „Шеф балета љубљанске опере, бивша чланица Императорског Театра у Петрограду, на синоћном балетском вечеру у Народном позоришту постигла је сјајан тријумф. [...] Из Београда г-ђа Пољакова иде у Нови Сад, да тамо да једну представу, па се онда враћа у Љубљану“ (Аноним 1922: 4). Управа Народног позоришта у Београду процењује да би Јелена Пољакова била од кључне важности за напредовање балетске уметности, која је тада била у зачетку. Балетски ансамбл Народног позоришта чинило је шест чланица: Нина Хитрово, Марија Бологовска, Ана Јурењева, Наташа Бошковић, Соња Станисављевић и Ната Милошевић, са редитељком и кореографкињом Клаудијом Исаченко (Claudia Isatchenko, рођ. Egert fon Eshofen / Eggert von Eskhofen / Клавдија Соколова Исаченко). У ансамблу није било ниједног играча и није била изведена ниједна целовечерња балетска представа – изводили су се дивертисмани са поставком игара и у режији К. Исаченко, али у оквиру оперских представа. Пољакова овом приликом у Београду прихвата двоструки ангажман – у Народном позоришту, као прва београдска примабалерина, редитељка и кореографкиња, и у Глумачко-балетској школи, као прва наставница за класични балет, поред К. Исаченко која је држала наставу из пластичног балета.

Глумачко-балетска школа у Београду отвара се 1921. године, на иницијативу Уметничког одељења Министарства просвете и тадашњег управника Народног позоришта Милана Грола. Конципирано је да ова школа не припада Народном позоришту, већ је намера била да школа буде одсек будућег конзерваторијума. Године 1927. ова школа престаје

са радом. Школу је водила Клаудија Исаченко, која није имала класично балетско образовање, предавала је модерну игру. К. Исаченко је у Београд стигла 1920. године и била је прва играчица која је на сцену Народног позоришта и у Глумачко-балетску школу увела пластични балет, као први театарски плесни израз. Тек доласком Јелене Пољакове Глумачко-балетска школа добија наставни план и програм за наставу класичног балета. „Škola je kao obavezan predmet u nastavi uključivala učešće svojih učenika u predstavama Narodnog pozorišta“ (JOVANOVIĆ 2002: 11). Јелена Пољакова постаје прва наставница класичног балета и зачетница школског балетског образовања у Београду, те тиме класични балет први пут постаје део образовног система. Роксанда Пејовић (1996: 93) истиче важност Пољакове: „Захваљујући овом врсном стручњаку београдски балет је имао истакнуте солисте и изванредан ансамбл, те и очекивани брзи успон“. Већ следеће године, 1923, Пољакова отвара приватну школу која се звала Балетска школа Јелене Пољакове. Према речима К. Шукуљевић Марковић (1995: 19): „Већ од 1927. године, када је Глумачко-балетска школа престала са радом, Школа Јелене Пољакове била је једина образовна установа таквог ранга која је могла да замени државну школску институцију“.

Своју прву београдску сезону у Народном позоришту Пољакова отпочиње 1. септембра 1922. године (Народно позориште у Београду. Позоришни годишњак 1922–1923: 56, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 9). Као балерина први пут је пред публику изашла у опери *Продана невеста* Сметане (Bedřich Smetana) 21. октобра 1922. године, играјући соло. Крајем ове сезоне поставила је још два балетска сегмента у операми *Кармен* Бизеа (Georges Bizet) и *Јеврејка* Фроментала (Jacques-François-Fromental-Élie Halévy), у којима је одиграла сола. Највећи значај у формирању Балета Народног позоришта у Београду Пољакова је остварила постављајући прве балетске представе 1923. године. Представу *Шчелкунчик* Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) поставила је само у одломцима, 22. јануара. Тада је проценила да београдски балетски ансамбл још није био у могућности да реализује целовечерњу представу. Као балерина наступила је у Варијацијама и Великом валсу, а на листи представа њено име је стајало на месту редитеља. Успех ове представе био је очигледан – приказивана је девет пута у другој половини сезоне. Опширнији приказ у штампи није изашао.

Велико интересовање публике и критике изазвале су балетске једночинке *Шехерезада* Римског-Корсакова и *Силфида* Шопена. Ова два балета приказана су као прва целовечерња представа 19. марта 1923. године. Ово је уједно и почетак рада Балета Народног позоришта у Београду. На листи премијере Пољакова се потписала као аутор постављених игара, а као редитељ у *Силфидама*. „Кореограф и кореографија

су биле речи у оно доба још непознате у Европи, углавном се писало: редитељ балета, редитељ игара, игре поставио“ (Јовановић 1994: 27). Представом је дириговао Илија Слатин (Илья Ильич Слатин), редитељ је био Теофан Павловски (Феофан Венедиктович Павловский), а сценографи и костимографи Леонид и Рима Браиловски (Леонид Михайлович Браиловский; Римма Никитична Браиловская). Пољакова овде наступа као прва београдска примабалерина – Силфида у *Силфидама* и Салфинас у *Шехерезади*. Претпоставља се да се Пољакова одлучила за *Шехерезаду* зато што је ову представу добро упознала сарађујући са Михаилом Фокином 1910. године у Паризу, те је оригиналну кореографију највећим делом од њега и преузела. Пољакова као кореографкиња у београдску средину свакако доноси традицију академизма Петипа, али и реформаторства Фокина. Фокин (1962: 427) је често истицао значај класичног наслеђа у развоју балетске уметности: „Савремене трупе треба да црпе надахнуће у стваралаштву својих класичних претходника. Не због тога да са већим или мањим успехом ропски подражавају или слепо копирају њихова достигнућа, већ да наставе даље, развију и постану једна од карика драгоценог златног ланца традиције, која вековима повезује сва значајна средства балета, показујући се довољно снажном да може да преживи надолазећу епоху“. Михаил Фокин не прави радикалне промене, ослања се на достигнуту традицију, али мења њен функционални контекст – раскида са строгим академизмом – карактеризује ликове и тиме либерализује покрете. Иако се не одриче балетске технике, много мање се држи балетских канона – слободније се враћа изворним кореографијама у којима су заступљене народне игре или мотиви. Вероватно подстакнута оваквим Фокиновим приступом, Пољакова у *Шехерезаду* уводи принципе пластичног балета, за разлику од претходне представе *Шчелкунчик* у којој је показала строгу академску класичну традицију. Разлози за овакве интервенције у Фокиновој кореографији налазили су се у чињеници да је Пољакова кореографију морала да подреди могућностима – београдски ансамбл био је скромног потенцијала, недостајао је женски кор, редитељ Павловски није познавао балетске законе, а Пољакова је поставила игре. Јелена Шантић истиче: „Јасно је да се ту одступило од оригинала. Poljakova је играла на прстима, што битно менја postavku tela, а самим тим и стил балета“ (LATIĆ 2021: 153). За разлику од *Шехерезаде*, *Силфиде* су исте вечери игране тачно по кореографији Фокина. Из разговора који је Јелена Шантић водила са Анатолијем Жуковским (Анатолий Михайлович Жуковский), наводи се: „Fokin је овим baletom želeo да vrati životnost i spiritualnu lepotu koju је negovao romantizam. То је први balet reduciranog sadržaja i први balet u коме се игра све време. Upoznavanje sa strukturom i vitalnošću neoromantičnog stila било је veoma значајно за dalji razvoj

igrača. Oni su, na samom početku svoje karijere, mogli od Poljakove, koja je *Silfide* igrala u originalnoj verziji, detaljno da nauče muzičke akcente, položaj korpusa, ruku, glave i nogu“ (LATIĆ 2021: 153).

Поставка *Шехерезаде* за Пољакову није било ново искуство – пре Београда *Шехерезада* је поставила у Љубљани. Београдска публика и критика испратиле су *Шехерезаду* и *Силфиду* са великим очекивањима и оцениле веома позитивно. „О овом подухвату Пољакове и Народног позоришта изашло је дванаест приказа у штампи, што најбоље сведочи о значају и интересовању за ову балетску представу сачињену од два балетска дела“ (ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 10). Једна од првих критика изашла је у листу *Време*, а Пољакова је „показала да је доиста права балетна играчица и да уме да игра. Можда би требало да има мало више темперамента. Недостатак тога надокнађен је тиме што је у своју игру унела много разумевања, труда и коректности. Најуспелије је дала игру мачева, у којој је изашла изван себе и оквира, и коју је оживела неким новим животом“ (*ВРЕМЕ* 1923: 4, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 10, 11). Ипак, овај критичар закључује тврђом да је балетско вече „имало успеха, већег него што се и очекује за почетак“, а да се „од синоћ може рећи да наше позориште има свој балет“. И оно што је врло важно, критичар је нагласио велики одзив публике, одличан пријем представе, а само извођење је „поздравио *сав Београд*“. Наводи и да је други изведени балет *Силфиде* више успео, јер је „игра силфида, нарочито г-ђе Пољакове, а тако исто и песника г. Стрешњева, дала илузију великих балета са запада“. Критичар Милоје Милојевић (*ПОЛИТИКА* 1923: 5, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 11) оценио је повољно ово премијерно извођење: „Госпођа Пољакова је уметница у којој сваки нерв вибрира у ритмичком замаху и заносу. Перфидна оријенталка, сензуална жена харема, добила је у њој интерпреткињу првог реда“. Даље пишући о *Силфиди*, бележи да су: „Г-ђа Пољакова, г. Стрешњев, г-ца Бошковић и г-ца Бологовска показали много лепоте балетске технике“. Закључио је да је „експеримент са балетом успео“, те да је на премијери било „сјаја и пуно оријенталске атмосфере, па разуме се и пуно аплауза“. Међутим, у каснијем приказу Милојевић износи и извесне примедбе (МИЛОЈЕВИЋ 1923b: 537–540, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 11). Представу је позитивно оценио и критичар, композитор, диригент и публициста Петар Ј. Крстић, истичући значај ликовне инсценације у *Шехерезади*: „технички сјајно опремљена у погледу декора и костима (г. и г-ђа Браиловски), а сама представа тече глатко и складно (г. Павловски и г-ђа Пољакова)“ (KRSTIĆ 1923: 4, према ШУКУЉЕВИЋ-МАРКОВИЋ 1995: 11). Теофан Павловски је као искусни редитељ опера поставио кретање маса и статиста, а водеће драмске улоге Шехерезаде и Шахријара биле су поверене оперским певачима, брачном пару

Попова–Каракаш. Визија источњачког света била је приказана богатим колоритом, прозрочним костимима и понегде гротескним детаљима. Овакав ликовни израз био је дочекан двојако. Пејовић (1996: 95) истиче: „Пошто је Павловски био редитељ, на сцени је било ‘много масе’. Сценографија и костими су били у потпуности одговарајући за критичара Крстића, али је за другог критичара, Станислава Винавера, утисак био ‘вашарски’ – да ли је заиста Браиловски ‘изгубио везу између појединих сликарских целина’, те су ‘суседна обојена платна убијала једна друге’? Декор је, изгледа, био ‘претрпан’, а раскош која је приказана оцењена је као ‘артистички кич, што се није могло очекивати од мајстора какав је био Браиловски. Критичарима је у концепцији кореографије сметала двојака игра на сцени, класичан и ‘пластичан’ балет“. С обзиром на то да је Пољакова своја знања морала да усагласи са скромним донетима београдског ансамбла – изоставила је важну улогу Роба, чија је интерпретација Вацлаву Нижинском донела светску славу. Мање захтевна улога индијског принца припала је Сергеју Стрешњеву. У београдској представи било је више женских улога него у Фокиновој поставци, што је било условљено саставом ансамбла. Кореографски језик Пољакове заснивао се пре свега на класичном балету, али и на принципима пластичног балета, којим су се служиле балерине из школе К. Исаченко. Коегзистенција два стила била је изузетно доминантна, а Роксанда Пејовић ово дефинише као сукобљавање концепција: „изгледа да су се сукобљавале пластична и класична балетска концепција уколико су се заступници ова два начина играња истовремено појављивали на позорници, с тим што су ученици Исаченко имали, чини се, више ‘музикалне поезије и ритмичко поетске диференцираности... али немају поанте сигурно израђен’ (Милојевић 1923: 537–40)“ (Пејовић 1996: 93, 94). Овакве интервенције нису нарушиле главну идеју представе, а вршене су у циљу прилагођавања могућностима играча у новоформираном ансамблу. Преношење Фокинових балета у београдску средину је, према речима Јелене Шантић, „veoma mnogo značilo za igračko poimanje sublimiranosti i izražajnosti“ (LATIĆ 2021: 160).

Избор првих представа, као и методологија Јелене Пољакове, остали су неизбрисив траг у формирању класичног балета у Београду. Од балерина је захтевала челичну чврстину тела, пластичност и изражајност, као и отвореност ногу. У мушкој игри њен метод се заснивао на „гвозденом“ *aplomb*-у, односно на пуном ослањању на тело и узимању *force* рукама, за окрете и скокове. Пољакова је инсистирала да играчи темељно науче правилно држање корпуса, позиције руку и ногу. Извођачки стил београдског балетског играча базирао се на хармоничној пластичности и истовремено челичној чврстини тела. Паралелно са

овим Пољакова је захтевала и емоционалну изражајност играча. У свом приступу пажљиво је планирала наставни процес и усложњавање вежби са циљем да нови играч поред стицања виртуозне технике стекне и аналитички приступ сваком покрету. Виртуозност је испуњавана емоционалном изражајношћу. Са доласком Пољакове класични балет постаје први пут део институционалног образовног система у Београду. Поред Глумачко-балетске школе, она ће основати и прву приватну школу у Косовској улици број 51 под називом Балетска школа Јелене Пољакове. Пољакова ће у овој школи радити у континуитету, све до напуштања престонице 1943. године. Пред избијање Другог светског рата, школа ће се преселити у Руски дом.

О педагошком раду Пољакове писао је и др Милоје Милојевић: „Балетска школа гђе Јелене Пољакове је једна дефинитивно организована педагошка уметничка установа која ауторитативно развија и у нашој средини сјајне традиције руског балета. Нове младе снаге се у тој школи појављују, развијају и усавршавају и у њој добијају најзад и свој дефинитивни развој. А те младе снаге нису више само деца руских родитеља, који су познали на родном тлу сву лепоту руског балета, већ су те младе снаге и југословенска деца“ (*ПОЛИТИКА* 1934). Пољакова је учествовала и у креирању првог националног надреалистичког балета – заједно са Клаудијом Исаченко поставила је експерименталну авангардну представу *Собарева мејла*, сарађујући са групом водећих уметника тадашњег Београда. Ова прва балетска гротеска, са надреалистичким текстом Марка Ристића, изведена је 16. фебруара 1923. године у дворани хотела Касина. Костим и сценографију креирао је Александар Дероко, а музику Милоје Милојевић. Сарадник на представи био је и Растко Петровић. Дело је представљало експериментални модернички манифест у коме су биле доминантна поезија бесмисла и иронија кроз ирационално поимање стварности. Ова авангардистичка балетска представа изведена је у оквиру бала „1002. ноћ“, поводом прикупљања средстава за изградњу Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“.

Публика је од самог почетка показивала велико интересовање и прве београдске представе Пољакове биле су веома посећене. Она је комплетним балетским делом у београдској средини оставила неизбрисив траг, поставивши и учврстивши вредности балетске уметности у неколико праваца – педагогији, кореографији, игри, организацији и продукцији балетских дела. Њени ученици били су водећи балетски уметници београдског Народног позоришта и истакнуте личности наше културе: Димитрије Парлић, Наташа Бошковић, Анатолиј Жуковски, Сима Лакетић, Миле Јовановић, Славко Ержен, Нада Аранђеловић, Јања Васиљева, Ира Васиљева, Соња Ланкау, Вера Костић, Марија Бологовска. Јеленин дух и визија уткани су у прапочетке београдског балета,

чиме непроцењиво доприноси култури нашег поднебља, а захваљујући истраживачком прегнућу њене креативне личности, и београдски школски балетски систем почиње да се укључује у европске токове у првој половини XX века.



Јелена Пољакова са Аном Павловом и Фјодором Василевим, 1927. година,
Музеј позоришне уметности Србије. Захваљујем Архиву Музеја
позоришне уметности Србије на уступљеној фотографији.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Г-ђа Јелена Пољакова.“ *Полиџика* бр. 4962 (15. фебруар 1922): 4.
БЕЗОБРАЗОВ, Н. у: *Петербургская газета*, 25. фебруаля 1903, № 248.
БОНИ, В. А. (под редакцией). *Большой балет. Балет Большого театра СССР*. Москва:
Планета, 1981.

- ВРЕМЕ, III, 1923, бр. 449.
- ГРИГОРОВИЧ, Ю. Н. (гл. ред.). *Балет: енциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981.
- ЈОВАНОВИЋ, Милица. *Балет Народної йозорищїа у Беоїраду. Првих седамдесетї йодина*. Београд: Народно позориште, 1994.
- КРСТИЋ, Петар. „Шехерезада. Силфиде.“, *Преїорор* бр. 65 (1923): 4.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Уметнички преглед. Балетско вече: ‘Шехерезада’ и ‘Силфиде’ у Народном позоришту.“ *Срїска књижевни гласник* бр. 7 (1923): 537–540.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Балетско вече. Шехерезада и Силфиде.“ *Полиїшка* бр. 5354 (20. март 1923): 5.
- МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Матине балетске школе Гђе Јелене Пољакове.“ *Полиїшка* бр. 9308 (16. април 1934): 9.
- „Народно позориште у Београду.“ *Позоришни йодишњак 1922–1923*. Београд, 1923.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Оїера и балетї Народної йозорищїа у Беоїраду (1884–1941)*. Београд: б. и., 1996.
- ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГАЗЕТА, 9. априля 1908.
- ФОКИН, Михаил. *Против течения*. Москва: Искусство, 1962.
- ЦГИА, СССР, Москва: Фонд личности, № 497, опис 5.
- ШУКУЛЕВИЋ-МАРКОВИЋ, Ксенија. *Јелена Дмїїријевна Пољакова (1884–1972)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- ЈОВАНОВИЋ, Milica. *Koreograf Dimitrije Parlić*. Beograd: Udruženje baletskih umetnika Srbije, 2002.
- ЛАТИЋ, Amra (прїр.). *Život bez kompromisa za umetnost i mir. Jelena Šantić: eseji, zapisi, komentari*. Beograd: Fondacija „Jelena Šantić“ – Grupa 484 – Istorijski arhiv Beograda, 2021.

Amra Z. Latifić

International ballet experience of Elena Poliakova as the basis of origin of ballet art in Belgrade

Summary

Elena Dmitrievna Poliakova holds the distinction of being the first Belgrade prima ballerina, choreographer, and teacher of classical ballet. Poliakova arrived in Belgrade in the 1920s, among numerous émigrés from Imperial Russia following the October Revolution, as a former member of the Imperial Mariinsky Theatre in St. Petersburg and Diaghilev’s *Ballets Russes* in Paris. She was central to the beginnings of the Ballet of the National Theatre in Belgrade, evidenced by their first full-length performance on March 19, 1923 – the one-act ballets *Scheherazade* and *Les Sylphides* – for which Poliakova created the dances, performed as the prima ballerina, and directed *Les Sylphides*. Poliakova also established the first classical ballet curriculum in Belgrade at the Acting and Ballet School. Her students included leading ballet artists of the Belgrade National Theatre such as Dimitrije Parlić, Nataša Bošković, Mile Jovanović, and Vera Kostić.

Keywords: Elena Dmitrievna Poliakova, classical ballet, Belgrade National Theatre, *Scheherazade*, *Les Sylphides*.

АЛЕКСАНДРА М. МИЛОШЕВИЋ
Музеј позоришне уметности Србије*
Прегледни рад / Review paper

РИЗНИЦА ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ 75 година Музеја позоришне уметности Србије

САЖЕТАК: Музеј позоришне уметности Србије као кровна институција већ 75 година баштини и проучава грађу о нашој театарској историји и садашњости. Својим разноврсним делатностима – изложбеном, издавачком и образовном – ставља на увид грађу као резултате научноистраживачког рада кустоса. Тиме културна заоставштина у оквиру стручно бираних тема изложби и издаваштва постаје део образовања љубитеља позоришта и музеја. Међуинституционалном сарадњом остварују се бројни заједнички или индивидуални пројекти. Разменом грађе и знања, а путем гостовања, Музеј презентује своје изложбе и издавачку делатност широм Србије, региона и иностранства. Музејско гласило *Театрон* покренуто је 1974. а данас као часопис за позоришну уметност налази се на званичној листи као водећи национални часопис категорије М51. Један од најзначајнијих пројеката Музеја од 2001. је *Театрослов*, прва јединствена театрографска база података. Музеј прожимањем театрологије и музеологије модернизује свој рад, развијајући дигиталне комуникације које представљају кључну активност данашњице. Вишеструко је награђиван за целокупну делатност и допринос истраживању историје позоришта и стручну обраду музејских фондова. Године 2025. Музеј је прославио 75 година рада изложбом која је представљала избор из највредније, најзначајније и најрепрезентативније разноврсне грађе коју баштини, као и монографијом, којом подсећа и указује на своју историју, значај и развој у корак са вредносним скалама кроз XX и XXI век.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Музеј позоришне уметности Србије, Божићева кућа, изложбена делатност, издавачка делатност, едукација, музејски програми, дигитализација грађе, *Театрослов*, часопис *Театрон*, сарадња са сродним институцијама, допринос прослави 75 година.

Музеј позоришне уметности Србије у низу је многих институција које ове године обележавају 75-годишњицу од оснивања. Ипак, специфичан по областима које баштини и истражује, раритетан је међу малобројним позоришним музејима у свету. Када су фотографије глумца

* aleksandra.milosevic@mpus.org.rs

Алексе Бачванског и Тоше Јовановића 1901. изложене у Народном позоришту у Београду, Бранислав Нушић је подстицао идејно оснивање Позоришног музеја у окриљу којег ће се прибирати грађа о нашој театарској историји. Након више иницијатива, Музеј позоришне уметности Народне Републике Србије основан је Уредбом министра за науку и културу Народне Републике Србије 28. новембра 1950. године. Музеј позоришне уметности Србије (МПУС) током ових 75 година позиционирао се као кровна институција историје позоришне уметности. Широ се и развијао са задатком да систематски прикупља, чува, проучава грађу о нашој позоришној историји до данас и презентује је уважавајући културне потребе публике која посећује и позоришта и музеје.

Директор, оснивач и први кустос Музеја позоришне уметности Србије је Милена Николић. Закључно са овом јубиларном годином, на челу Музеја је било осам директора: Петар Волк, критичар (1973–1977), Драгован Јовановић, драматург (1980–1984), кустос Зоран Филиповић (1984–1989), драматурзи Миодраг Ђукић (1990–2001), Ксенија Радуловић (2001–2012) и Момчило Ковачевић (2012–2021), и историчар уметности Весна Буројевић од 2021. године. Такође, Музејом су руководила и четири вршиоца дужности из стручног сектора Музеја – Олга Милановић, Синиша Јанић, Зоран Филиповић и Зоран Т. Јовановић. Основе које је Милена Николић успоставила настављали су преданим радом сви наредни директори различитих образовања блиских позоришној уметности, укрштајући музеолошки и театролошки рад по којем се Музеј позоришне уметности Србије пласирао уједно и институтским карактером.

Истовремена окренутост Музеја ка прошлости и садашњости показала се већ у првој сталној поставци 1953. у ликовном решењу Милице Бабић Јовановић и Миомира Денића, по нацртима Пеђе Милосављевића, испунивши пет музејских просторија и предворје. Друга стална поставка 1962. је након четири године затворена због све већег прилива грађе и потребе за стручним особљем. Богаћење збирки је 1966. довело до реорганизације простора и његовог обједињавања у галерије у централном делу. Музеј баштини разноврсну грађу изворне и репродуктивне комплексне позоришне уметности која је класификована у збиркама позоришне фотографије, позоришних програма и плаката, уметничких и меморијалних предмета, архивских докумената, као и аудио-видео збирке, потом библиотеке и хемеротеке. Коначан број музејских предмета и документације је скоро немогуће заокружити, због непрестаног прилива грађе по завршетку сваке позоришне сезоне и различитих аквизиција као што су поклони, размене, откупи, заоставштине, судске одлуке и сл. Повремене изложбе су омогућиле да се у оквиру различитих тема (јубилеји позоришта, значајни позоришни

ствараоци бројних профила из драме, опере и балета, историјска раздобља и уопште разноврсне позоришне тематике) развија научноистраживачки рад и јавности презентују богати музејски фондови. Изложбена делатност се временом развила до модерно опремљених поставки које скоро две деценије имају и погодности лакшег транспорта током бројних гостовања у земљи, региону и иностранству. Савремена технологија је омогућила да изложбе представљамо кроз различите стилове и медије, публиковањем прилога, каталога, студија и опсежних монографија, не одступајући од музеолошких метода рада. Такође је олакшана дигитална размена с позориштима и сродним институцијама (фотографије, програми, плакати, хемеротека, продукција издавачке делатности), чиме се оригинална грађа у фондовима чува од хабања.

Прву сталну поставку пратио је каталог, као почетак музејске издавачке делатности. У бележењу садашњости и подједнаком истраживању мозаичких делова прошлости, каталози су се кроз деценије од водича кроз поставке развијали до садржајнијих публикација научноистраживачког и монографског типа. До данас, разнородну издавачку делатност МПУС-а чине пратећи изложбени каталози, публикације из историје, годишњаци, позоришне критике, репертоари, монографије, зборници и посебне едиције. Такође, издавачка делатност Музеја је крунисана двема Октобарским наградама града Београда – Зорану Т. Јовановићу за дело *Позоришно стваралаштво Михаила Ковачевића* (у сарадњи са Институтом ФДУ), 1993. године, и Боривоју С. Стојковићу за дело *Историја српског позоришта од средњеј века до модерној доба (драма и опера)*. Ова друга књига је као део великог пројекта Музеја у периоду од 2014. до 2018. објављена као допуњено и илустровано издање у пет томова, са додатком раније објављених дела истог аутора. Музејско гласило *Театрон* покренуто је 1974. са циљем да се равноправно бави историјом позоришта и савременим токовима. Осим опште конципираних, *Театрон* је изашао у неколико бројева у целости посвећен позориштима, ствараоцима и другим темама из наше историје. Покренувши највећу глумачку Награду „Добричин прстен“, Музеј је обезбеђивао добитницима дуги низ година тематски број часописа *Театрон*, као посебну публикацију. Часопис је временом све више одговарао на знатижељу публике штампајући савремене драме, објављујући хронике музејских програма и позоришног живота у нашој земљи. Вођен различитим уредницима (др Петар Волк, др Зоран Т. Јовановић и Александар Милосављевић, Жељко Хубач, Момчило Ковачевић, Ксенија Радуловић, Иван Меденица, Радомир Путник, Света Јованов, Јелица Стевановић) мењана је концепција увођењем редовних темата и приказима савременог европског позоришта. Данас као часопис за позоришну уметност *Театрон* представља научне – теоријске и историјске,

радове, потом, драмске текстове, позоришне фестивале, есеје истакнутих театролога и стваралаца, као и приказе делатности Музеја позоришне уметности Србије. У јубиларном 200. броју је објављена комплетна библиографија часописа, а насловна страна је симболично редизајнирана у част првом броју чији су аутори Слободан и Савета Машић. У јубиларној години Музеја за уредника је постављен проф. др Бошко Сувајцић. Часопис *Teatiron* је 2003. награђен Специјалном дипломом Међународног тријенала периодике на Стеријином позорју за посебан допринос истраживању националног позоришта у историјском и савременом контексту.

Бројни музејски програми се као још један вид интеракције са публиком редовно одржавају још од 1954. године. Током првих деценија, програми су осим у Музеју били угошћени и у другим просторима, чиме су уједно развијане везе са сродним институцијама које су погодним салама омогућавале да се делатност Музеја прошири и прими већи број публике. Сусрети са позоришним ствараоцима, уметничке и јубиларне вечери, предавања, промоције књига, симпозијуми, семинари, концерти и дневне радионице, извођење монодрама и мањих позоришних представа привукли су бројну и креирали сталну публику. Посебан вид просветно-педагошког рада је покренут 1980. под називом „Театротека“ са циљем да се публици приказују снимљене представе које више нису доступне на репертоарима позоришта. Утврђен је распоред програма понедељком, „Театротека“ уторком а четвртком су углавном одржавани концерти или неке друге тематске вечери, чиме је Музеј постао неизоставна установа у културној понуди главног града. Посебна приврженост публике се показала у данима НАТО агресије 1999. када је МПУС наставио са редовним програмима разноврсног садржаја, што је овековечено Повељом слободе за изузетан стваралачки допринос одбрани отаџбине и националног достојанства, поводом годишњице општенародног отпора агресији НАТО-а на Југославију. Од 2001. је ритам вечери промењен и њихов садржај прилагођен савременом посетиоцу. У последње четири године се у оквиру сваке изложбе одржавају пригодне вечери које кроз разговоре, предавања и пројекције дубље улазе у тему поставке.

Образовна делатност Музеја као важна друштвена функција представља се кроз организоване посете свих узраста – од предшколских установа до старије популације. Од почетка XXI века у Музеју се одржавају и предавања, вежбе и практична настава средњих школа и факултета друштвених и хуманистичких наука, као и она која се односе на историју позоришта уз видео-презентације о позоришној баштини Музеја. У сарадњи са удружењима особа са сметњама у развоју и корисницима услуга за психијатријске болести као важног дела рехабилитације.

тације и доприноса борби против стигматизације, Музеј посвећује пажњу борби за инклузију. Од 2011. покренуте су радионице за ђаке свих степена школовања, као и децу и омладину с посебним потребама – подразумевају кратко упознавање учесника с делатношћу и значајем Музеја, и сегментима позоришне уметности кроз практичан рад. Радионице које су биле активне до 2022. посебно су приказане кратким описом и фотографијама на музејском веб-сајту.

По својој специфичности Музеј је углавном сараднички окренут ка позориштима, центрима за културу, позоришним фестивалима, галеријама, библиотекама, домовима културе и школским установама с једне стране представљајући своју изложбену и издавачку делатност, а с друге, међуинституционалној сарадњи – размени грађе и стручног знања у индивидуалним и заједничким пројектима. Јер, убрзо по оснивању, МПУС је усмерио свој рад ка умрежавању са позоришним центрима и музејима у Загребу, Љубљани и Новом Саду, чиме је у Дубровнику 1955. остварена прва заједничка изложба *Јуџословенска ѿзоришна уметности*.

Организовање бројних научних скупова, седница и саветовања има за циљ да се окупе позоришни ствараоци, историчари позоришта и театролози. Таква размена знања и експертизе од обостране користи обликовали су такође музејске програмске вечери све до данас. Музеј позоришне уметности Србије подстиче позоришта широм Србије у формирању својих архива и подучава о историјској важности грађе, као и редовном достављању позоришне документације за музејске збирке и дигитализацију. На међународном плану, МПУС је приредио низ изложби на тему југословенског позоришта у Њујорку, Бечу, Дортмунду, Лондону и др. Изложба поводом 200 година од рођења Јована Стерије Поповића (1806–1856–2006), аутора Олге Марковић, музејског саветника, и директорке Ксеније Радуловић, уз стручну сарадњу Мирјане Одавић, музејског саветника, као ауторски пројекат Музеја отворена је у Галерији САНУ за чију је поставку био задужен арх. Иван Куцина. Значајном темом која и данас повезује српски и француски народ изложба *Српско ѿзориштије у Великом рајџу*, чији су аутори музејски саветници Мирјана Одавић и Јелица Стевановић, представљена је новембра 2022. у Културном центру Србије у Паризу. Повезујући се са светом, МПУС је 1959. приступио чланству у Међународној асоцијацији позоришних музеја и библиотека SIBMAS и одржава интензивну сарадњу с Међународним саветом музеја ICOM.

Почетком XXI века музејске манифестације су постајале све популарније, па је тако Музеј позоришне уметности Србије постао део мреже „Ноћи музеја“, „Музеји десет дана од десет до десет“, „Јевремова – улица сусрета“, „Ноћ позоришта“, Сајам културе – „Тржница идеја“ и др. организованих на нивоу општина, града и републике. Уз презент-

тацију актуелних изложби и најразноврсније понуде издавачке делатности, организују се педагошко-едукативне активности и пратећи програми (концерти, радионице, пројекције, разговори итд.) са циљем да се приближе што широј публици.

Прва веб-презентација Музеја је постављена 2003. и доступна је на веб-сајту www.mpus.org.rs. Унапређеним стандардима рада, омогућава увид у редовне програме, сталне поставке и виртуелна издања повремених изложби, као и електронске верзије музејске издавачке делатности у ПДФ формату. Посебан сегмент сајта чини *Театрослов*, један од најзначајнијих пројеката Музеја позоришне уметности Србије који се од 2001. постепено развијао у систематичном преношењу аналогне грађе у дигиталну. *Театрослов* обухвата репертоаре српских позоришта који се ажурирају на крају сваке позоришне сезоне, и сукцесивном дигитализацијом музејске грађе. Предности дигиталне платформе су у заштити фондова, доступности података и унапређењу услуга бесплатним приступом *Театрослову*. Његова структура је дуго развијана и у последњих 16 година створена је прва јединствена театрографска база података као полазна тачка за реконструкцију историје позоришног живота код нас. Дигитална комуникација је као кључна активност данашњице, наметнула обавезан вид оглашавања и мерења популарности по броју пратилаца и допадања. Тако је на препоруку Музејског друштва Србије (Секција за библиотекарe и књижничаре), на мрежи Фејсбук 2010. основана група „Музеј позоришне уметности Србије“. Такође, активни су Инстаграм профил и Јутјуб канал. Ове друштвене мреже комуникације, повезане са веб-сајтом, доступне су за размене информација о музејским програмима, гостовањима, плановима, занимљивостима из музејских фондова. Током пандемије 2020. и 2021. овај начин комуникације је дошао у први план и достигнута је рекордна посећеност сајта и друштвених мрежа, чиме је МПУС обогачен за нову публику која је по завршетку ванредног стања, почела да упознаје и доживљава ову значајну институцију уживо.

Музеј је вишеструко награђиван за целокупну делатност и допринос истраживању историје позоришта и стручну обраду музејских фондова, за појединачне пројекте у изложбеној, издавачкој, програмско-едукативној делатности, међуинституционалној сарадњи и др. Различите награде, повеље, захвалнице и плакете додељују секретаријати за културу града и Републике, удружења, фестивали, библиотеке, музеји, факултети. Међу бројним наградама, издвајају се „Златни беочуг“ 1991, Златна повеља Факултета драмских уметности поводом обележавања 50 година од оснивања, Специјална захвалница за вишегодишњу сарадњу и допринос развоју Фестивала „Дани комедије“, као и Плакета Народног позоришта у Београду за свеукупан допринос раду (2024).

Божићева кућа у којој је МПУС смештен неколико пута је реновирана: од уређења музејских просторија за рад и излагање, преко поправки крова, до сложеног пројекта санације темеља, уређења фасаде и околног простора, не мењајући првобитни изглед као споменично здање под заштитом државе. Током прве две деценије рада две сталне поставке су биле отворене у већем делу куће. Од 1966. до данас, укупна површина од 210 метара квадратних прилагођена је за канцеларијски простор, за смештај грађе и запослених и двома изложбеним просторијама за разне програмске активности. Деценијама уназад се интензивно трага за одговарајућим додатним простором за смештај збирки или оног са комбинованом функцијом додатног галеријског простора. Драгоцено би било да се уз повремене изложбе, јавности представи и једна стална поставка о историји нашег позоришта.

Јубиларну годину обележавају изложба, монографија и свечаност. Избор из највредније, најзначајније и најрепрезентативније разноврсне грађе коју баштини Музеј, представљен је на пригодној изложби чији су аутори музејски саветници Мирјана Одавић и Јелица Стевановић. Монографија обухвата 50-годишњи преглед рада који је тим поводом написала музејски саветник Ксенија Шукуљевић Марковић (2000) и нови део о 25 година са допуњеним поглављима у раду које су донеле нове вредносне скале XXI века, аутора Александре Милошевић. Музеј је унапредио, проширио и осавременио свој рад, задржавајући ауторитет који су изградиле претходне генерације кустоса, театролога и сарадника. Модернизација рада, неисцрпне теме у изложбеној и издавачкој делатности, као и развијен едукативни програм у оквирима унакрсног прожимања музеологије и театрологије, одражавају спој садашњости и прошлости наше позоришне историје. Тиме се Музеј позоришне уметности Србије уздиже високо као кровна институција историје позоришта и оправдава своју значајну улогу у развоју друштва, промовишући различита наслеђа свих нација у Србији већ 75 година.

Aleksandra M. Milošević

**The Treasury of Theatre Arts
75 years of the Museum of Theatre Arts of Serbia**

Summary

The Museum of Theatre Arts of Serbia, as an umbrella institution, has been preserving and studying materials about our theatre history and present for 75 years. Through its diverse activities – exhibition, publishing and educational – it presents materials as the results of the scientific and research work of curators. Thus, the cultural legacy within the framework of expertly selected exhibition and publishing topics becomes part of the education of theatre enthusiasts and museum lovers. Numerous joint or individual projects

are realized through inter-institutional cooperation. By exchanging materials and knowledge, and through guest appearances, the Museum presents its exhibitions and publishing activities throughout Serbia, the region and abroad. The museum's journal, «Teatron», was launched in 1974 and today, as a journal for theatre arts, it is on the official list as the leading national journal of category M51. One of the most significant projects of the Museum since 2001 is Teatroslov, the first unique theatre database. By interweaving theatre and museology, the Museum is modernizing its work, developing digital communications that represent a key activity today. It has been awarded many times for its overall activity and contribution to the research of theatre history and the professional processing of museum funds. In 2025, the Museum celebrated 75 years of work with an exhibition that presented a selection of the most valuable, most significant and most representative diverse materials in its heritage, as well as a monograph that reminds and points out its history, importance and development which keeps the step with the value scales throughout the 20th and 21st centuries.

Keywords: Museum of Theatre Arts of Serbia, Božić's House, exhibition activities, publishing activities, education, museum programs, digitization of materials, Teatroslov, Teatron magazine, cooperation with related institutions, contribution to the celebration of 75 years.

Весна Крчмар, *ЉУБИЦА РАВАСИ – ОТЕТА ОД ЗАБОРАВА*.
Нови Сад: Матица српска, 2024.

Највећа глумица у дугој традицији Српског народног позоришта – Љубица Раваси, добила је заслужену монографију након 30 година од смрти (25. 8. 1916. – 10. 3. 1995). Податак је помало изненађујући ако се зна да је готово традиција у тој најстаријој позоришној кући у земљи да се приређују монографије успешним и заслужним уметницима у три уметничка ансамбла: Драмаи, Опери и Балету, за живота: Стеван Шалајић (2001), Мира Бањац (2002), Егон Савин (2013), Дејан Мијач (2017), Љубослав Мајера (2019), Вера Ковач Виткаи (2017), или непосредно након смрти – Предраг Пеђа Томановић (1997).

Весна Крчмар, хроничарка позоришног живота у Српском народном позоришту (и шире) у дугом временском периоду, мерен деценијама, заслужна је за живот неких од тих монографија. Припремила је монографију за Добрилу Шокицу (1998), Стевана Шалајића (1999), Предрага Томановића (1997), Миру Бањац (2009, књига интервјуа), Перу Добриновића (2011), Меланију Бугариновић (2011).

Овога пута је у свој богати опус сећања на великане СНП-а додала још једну монографију, за непоновљиву Љубицу Раваси, уз поднаслов: „отргнута од заборава“, којим упућује да је било могуће склизнути у забрав.

Књига коју је објавило Одељење Матице српске за сценске уметности и музику побуђује на разговор у два смера: 1. Како писати монографије о заслужним уметницима позоришта (у овом случају оних које своја дела и свој живот остварују у Драмаи), и 2. Шта сакупити за не-забрав из професионалног и приватног живота, а да то буде на добробит уметника.

Састављаче биографских књига увек интересује повезаност личних и професионалних података и леме се око питања мере: како помирити професионалне и приватне животне податке у оцени доприноса друштву, култури и историји позоришта у целини, или неке позиришне куће појединачно.

Ова књига Весне Крчмар у доброј мери може бити модел за градирање приватног и професионалног живота позоришне уметнице, поготову у случају када се ради о особи широко познатој у дугом временском трајању, о особи коју су подједнако волели у граду у којем је остварила каријеру (и шире), јер су се са њом дружили, гледајући је на сцени у многобројним улогама деценијама, или у суседству, или у сусретима на улици, на пијаци, на кеју. Јер је била громогласна свуда око нас, где смо је сусретали!

Књигу о првакињи Дrame СНП-а из XX века, Љубици Раваси, читамо у половини треће деценије XXI века, у време када забрав за оне из претходног

Весна Крчмар

ЉУБИЦА РАВАСИ – ОТЕТА ОД ЗАБОРАВА



МАТИЦА СРПСКА

века неминовно стиже, али исто тако у време када је ауторка монографије и сама дошла до тачке у којој сумира сопствено искуство о позоришту и писању о њему, о мери доприноса појединаца и појединки њему у друштву.

Зато се књига може читати и као монографија о највећој драмској уметници СНП-а и као лично достигнуће ауторке књиге о томе како је писати и шта у њу одабрати. Весна Крчмар се овога пута одлучила за многогласје; у књизи се чују: сама уметница, особе са којима је сарађивала (глумци, редитељи, критичари), особе које је волела.

А до данас, до објављивања монографије о Љубици Раваси, заинтересовани су могли добити потпунија обавештења из недавно објављене *Енциклопедије СНП-а*, извору података за уметнике Дrame, Оперe и Балета од оснивања тог националног театра до 1980. године. У укупно три тома, ту су сакупљени бројни подаци о професионалном доприносу развоја целе позоришне уметности и појединки у њему. За непоновљиву професионалку у својој струци – првакињу Дrame СНП-а у XX веку, неочекиван податак је на самом почетку одреднице из приватног живота – о њеном брачном стању:

„Раваси Љубица – глумица (Чента, код Зрењанина, 25. VIII 1916. – Нови Сад, 10. III 1995). Девојачко презиме јој је Лазарев; први супруг јој је био редитељ Синиша Раваси, а други диригент Гаetano Чила. Сахрањена је на Успенском гробљу поред првог мужа – С. Равасија“ (2021, књ Gliubizzetta II, стр. 95).

Ако сте довољно збуњени након читања, можете ту збуњеност разрешити одмах, јер се на одредницу чувене глумице надовезује одредница за Синишу Равасија (1911–1948), првог супруга, глумца и редитеља, прерано преминулог (од туберкулозе), у којој на самом крају стоји: „Био је ожењен

Љубицом Раваси, глумицом СНП“ (књ. II, стр. 97). А за другог супруга, Гаетана Чилу, на самом крају његове одреднице стоји: „Супруга му је била глумица СНП Љубица Раваси, која је његове посмртне остатке испратила до породичне гробнице у Мору д’Алба, где је сахрањен уз почасну пратњу одреда карабињера, а локални црквени хор је том приликом отпевао мису његовог оца“ (књ. II, стр. 458).

Читаоци одредница могу закључити да је Љубица своју професионалну каријеру остварила захваљујући својим мужевима који је и нису сасвим поштовали. Како су се то њени мужеви нашли на самом почетку њене одреднице у *Енциклопедији*, писаној да другима буде извор података у будућим вековима, а она на самом крају њихове одреднице, позоришта у којем су све троје живот оставили? То је питање за састављаче ове значајне публикације, а Љубицу брани њено лично име – она љуби и она је љубљена.

До појаве монографије Весне Крчмар наметнуло се питање: Ко је заправо била та чудесна уметница чији професионални живот је уткан у историју најстаријег позоришта у држави – Српског народног позоришта, али чак и више у приватне животе многих којих више нема, али и у наше сећање, посетилаца њених представа? Где се чува сећање на познате глумице, расуте у свету мушкараца (како је Симон де Бовоар пре скоро једног века закључила за позицију жене у друштву)?

На путу стварања монографије посао ауторке није био лак. Определила се да о уметници највише говоре други (поглавље „Записано о глуми Љубици Раваси“, стр. 58–103), уз претходно дату њену животну причу (стр. 14–39) у којој се хронолошким редоследом нижу подаци о талентованој младој девојци којој школа није на првом месту, али глума, за коју тада школа не постоји, јесте животно опредељење. И зато је већ у позоришту са 20 година (1937), најпре у Сомбору, па у Скопљу (1940), где је затиче ратно време, па у Новом Саду у поратном периоду (1945) до одласка у пензију (уз краткотрајни боравак у Риједи), о чему пише Крчмар још 1995. године.

У послератном периоду је у Новом Саду било много позитивних изазова за професионални уметнички рад у којем је и Љубица Раваси учествовала: наставља рад Драма, оснива се Опера са Балетом у СНП-у, па Средња позоришна школа са глумачким и балетским одсеком, што је шанса да се глумци професионално усавршавају, а у чему је Љубица Раваси учествовала сопственим искуством. Као предавачица – извела је четири генерације касније успешних глумаца. Од тада па до одласка у пензију била је истовремено и у јавности барем толико колико и на сцени. Како сведочи хроничарка Весна Крчмар: „мало је познато да је експозе о потреби оснивања Академије уметности (24. априла 1974) поднела у Скупштини САПВ првакиња Српског народног позоришта, легендарна глумица – Љубица Раваси. Њен предлог Скупштина је усвојила без иједног гласа против“ (стр. 34–35).

Личност Љубице Раваси је постала део симбола града Новог Сада. „Као неприкосновеној драмској примадони указана јој је част да 28. III 1981. ... свечано отвори нову зграду СНП“ (стр. 95), бележи хроничарка. Љубица је стално присутна међу нама – у професији и у јавности.

Ауторка књиге и сама покушава да реши меру односа приватно–јавно у монографији посвећеној највећој глумачкој и драмској личности у Драми СНП-а. У поглављу „Партнери на сцени и у животу“ (стр. 35–39) решава то тако што у напоменама уз основни текст о уметници топло и сараднички даје основне податке о сарадњи са Гаетаном Чилом који је допринео Љубичином музичком таленту да се развије и да се с успехом афирмише, али који је много више грејао њено срце и ум. Мање је познато до сада било да је Љубица Раваси сликала, да је волела путовања и у њима стицала не само нова знања него и нова пријатељства, да је уживала у многим другим активностима, поред глуме.

За ауторку монографије, која је дуги низ година предавала на Академији уметности УНС Историју јужнословенске драме, важан део у монографији је одређење „Поетика глуме Љубице Раваси“ (стр. 40–57). Одговор на питање о оригиналности је једноставан. „Где престаје занат, а почиње уметност?“

„Почиње тамо где нема копије никога и ничега, где не постоје узорци, већ креација само једне личности, где постоји нешто што се у првој младости мора савладати да би се касније створило оно што пре тога није постојало“ (стр. 46).

У поглављу „Записано о глуми Љубице Раваси“ (стр. 58–105), од многобројних цитата чини се најистинитијим: „На сцени она влада, чак и када је лик који тумачи малог обима. Њен шапат је продоран, њен је говор одмерен и сигуран, ватрен и занет, њен је смех и заразно радостан и тужан, зависно већ од прилике и тумачења лика“.

Следе „Записи о глуми Љубице Раваси“ у којима ауторка доноси оно што је критика записала у дневној штампи или у прегледним текстовима. Затим следи поглавље „Глумица прича о својим улогама“ (стр. 106–115).

„А Живка Министарка била је моја велика жеља. Зашто сам играла овакву Живку? Пре свега, данашња публика не среће ни такве жене, ни такве гегове. Ценим Нушића и мислим да његова Министарка може да буде српска, али и руска, и пољска, и француска.“

То је један универзални лик и зашто тумачењу те улоге дати искључиво локалну боју. Живка није проста личност, која сада, у моме тумачењу није можда схваћена, али мислим да је то корак даље у тумачењу овог лика. Та улога била је моја жеља да се одлепим од уобичајеног тумачења Живке. Ја сам игнорисала елеменат мушкобањасте жене...

Живка је жена, она је мајка... Публика ме је, чини ми се, схватила и охрабрила“ (стр. 112).

У поглављу „Глумица прича о својим животним партнерима“, хроничарка проналази извор у објављеним разговорима са уметницом (Кулунџић 1986: 56–76), у којем уметница одабира неколико слика из приватног живота да прикаже изузетност Сенише Равасија, прерано умрлог, и потрошеног – поред глуме и режије револуционарним опредељењем током Другог светског рата (сакривао се, гладовао, стрепео, разболео се). Љубица описује први сусрет:

„И пробамо ми, и усред пробе одједном се отворе врата, као ветар да их је отворио, и на њима појави се један диван млади човек у лихт грао оделу, насмејан, поцрнео, ухватило га сунце, и почне да говори једним божанственим баритоном, знате, који се памти“ (стр. 119).

Не само да се памти, него је глас ушао у њен ум, баш као ветар, као нешто чему нема отпора.

На питање интервјуера за маистра Чилу, глумица на свој начин описује тог изузетног уметника, тог такође револуционара друштва, на начин на који нико други није знао и могао описати његову свакодневицу рада над диригентским послом и над партитуром. Завршавајући своје сведочење, уметница каже:

„Ето то је тужна прича о Коки...

К: Тако сте га звали?

Љ: Да Кока.

К: А он вас?

Љ: Љубицета, Gliubizzetta” (стр. 125).

Љубица је имала тај дар да се у најважнијим животним, али и свечаним и јавним догађајима, емоционално најинтимније огласи и тако сама повеже јавно и приватно (скривено). Ту велику људску способност Крчмар није хтела да изгуби из монографије, нити да је припише свом теоретичарском умећу, него је пустила уметницу да живи и траје у речима, својим и туђим. То је велика способност приређивачице монографије – да савлада своју тему и да је онда пусти из флаше да испили... И овога пута ауторка је доделила њој, Љубици, а не себи, да процени где је граница и где је мера између приватног и јавног у представљању глумице.

У поглављу „Реч редитеља и критичара“ (стр. 126–152) сведоче сви редитељи са којима је уметница радила: Миленко Шуваковић, Димитрије Ђурковић, Радослав Веснић, а оперски солиста Влада Поповић пише заправо студију о њој. Дугогодишњи позоришни критичар у *Дневнику* Миодраг Кујунџић истиче само неколико уметничких специфичности око којих се сви слажу: достојанствена, обесна, окрутна и племенита.

У закључку можемо рећи да је последња монографија Весне Крчмар са осећањем мере (и укуса) за поштовање приватности личности и онога што је њен општи допринос култури и друштву. Отуда монографију треба у дигиталном облику учинити доступном јавности, преко разних сајтова, да „отргнута од заборава“ заживи и остане у свакодневици сећања данас. Било би уметнички корисно такође дигитализовати, тачније отети од заборава, за поколења: представе, разговоре, глас Љубице Раваси.

Литература:

Крчмар, Весна. „In Memoriam: Љубица Раваси.“ *Позориште* год LXII, сезона 1994/95, мај/јун: 77–79.

Кујунџић, Миодраг. „Љубица Раваси: Волела сам да представљам.“ *Заточеници маише* (1). Нови Сад: СНП, 1986, 70–75.

Свенка Л. Савић

проф. емерита Филозофског факултета у Новом Саду
svenka@eunet.rs

Снежана Николајевић, *МОЗАИК СЕЋАЊА: ЗОРАН ХРИСТИЋ*.
 Београд: РТС издаваштво.
 Едиција „ТВ полица“; Библиотека „Монограм“, књига трећа, 2021.
 ISBN 978-86-6195-203-6

Свом релевантном музиколошком, критичарском и телевизијском уредничком опусу, проширеном богатим искуством угледне уметнице-пијанисткиње и једног од првих професора музичких медија, првенствено телевизијског, др Снежана Николајевић је монографијом *Мозаик сећања: Зоран Христић* поклонила још један „незаборав“ српском музичком стваралаштву. Објављеном две године пре заједничког дела сличног жанра (реализованог у сарадњи с музиколошкињом др Бранком Радовић), посвећеном композитору, диригенту и пијанисти Александру Вујићу, свестрана и инвентивна списатељка је већ овим првим издањем начинила значајан подухват у очувању нашег културноуметничког и духовног блага.

Упућујући пажљивим осмишљавањем од корице до корице на преиспитивање наше перцепције Христићевог животописа, стваралачког рада и других активности, др Снежана Николајевић је, поредећи је и с поменутом другом монографијом, захваљујући такође имагинативном приступу, несумњиво дала вредан допринос српској музикологији и музикографији, још увек недостатној када су овакви пројекти у питању. Са смислом за суштину и ред, занимљиве детаље, али и за необично, ауторка у жељи за целовитим откривањем приказује уметника и човека од интегритета, чинећи да на неке делове из његове биографије, или личног сазнања о композитору и његовом окружењу, па и на неке друге људе из света музике и културе, гледамо другачије, али и објективније.

Књигу о Зорану Христићу Снежана Николајевић је писала као својеврсни омаж свом телевизијском колеги и главном музичком уреднику, који подразумева његово приказивање као ствараоца, уз минуциозну анализу дела или појединих жанрова, али и активног учесника музичког живота, организатора и руководиоца. Њихово познанство започиње од њеног запослења у Радио-телевизији Београд, па је стога монографија и резултат ауторкиног дугогодишњег, изврсног разумевања Христићевих различитих делатности агилног културног посленика, схватања живота и аутентичног односа према свим аспектима његовог испољавања, чему су свакако допринели заједнички професионални рад, као и посебно пријатељство с уметником. Као и када је касније писала о Александру Вујићу, Снежана Николајевић је пажљивим избором и с мером користила биографску грађу и музичкоаналитички прилаз,

смештајући их и повезујући с временом и условима деловања, односно под-разумевајућим околностима и контекстима.

Објављена као треће остварење библиотеке „Монограм“ из едиције „ТВ полица“, у издању РТС-а, публикација се одвија кроз једанаест пажљиво нанизаних поглавља која постепено разоткривају истину о Христићевом положају у друштву и радном и професионалном окружењу, личном „имицу“, непосредном понашању, постављајући, разуме се, најважније тежиште на креативност и плодотворност његовог композиторског умећа. Обликовању садржаја сваког одсека, како наводи списатељка, у „великој мери су допринели ауторски текстови – сећања Весне Кршић, Драгана Вукића, Јована Колунџије, Славка Первана, Слободана Марковића, Марије Ћирић, Зорана Јерковића, Боре Дугића, Љубише Јовановића и Гордане Лазаревић“, додајући да је тај збир погледа Христићевих пријатеља и сарадника ‘прерађен’ кроз њено „лично сећање на њега као личност и виђење његовог опуса“. У извесном смислу и упечатљиви дневнички записи из различитих периода, који откривају исто тако и бројне фазе и облике стварања, сваки од ових одсека на посебан начин придонosi комуникативности испрличаних наратива с читаоцима различитих интересовања, што им даје нарочиту драж. Особита су и оквирна поглавља. У првом, „Нешто сасвим лично“, Снежана Николајевић говори о континуираним уважавајућим међусобним односима и искреном друговању с композитором чију је понуду да о њему пише прихватила с пијететом, ценећи колико његову „занимљиву стваралачку личност“ и „чудесну разноликост његовог опуса“, толико и његово издвајање из „озбиљног“ социјалног и уметничког естаблишмента. Последњи одељак, тј. други део приповедачког рама комплетне слојевите приче, „Нешто сасвим објективно“, доноси компресован сажетак (*Quasi Summary*), „мозаика сећања“, отворен и за нека друга тумачења и нова открића која можемо „извући“ и додати сопственим, али и кроз монографију стеченим и обогаћеним сазнањима, како о Христићевом личности, тако и о његовим врлинама и слабостима, што публикацији даје на уникатности. Илустровану са тридесетак фотографија, књигу заокружује „Списак остварења“ (по годинама настанка), који обухвата концертна дела, музику за филм, музику за позориште и телевизијске серије. Снежана Николајевић на почетку каже да то „није ни класична монографија, ни музиколошки рад, ни белетристика, ни публицистика, ни мемоарска литература, али ће вам дати слику једне занимљиве стваралачке личности“. Ми бисмо додали да је то и лична и оригинална, кондензована, а нараторски динамично вођена сторија која проширује и приказује ауторкину перспективу у сагледавању прошлости, композитора и његовог опуса, течно и „музикално“ исписана вештом „музиколошко-уметничком руком“.

А цела Христићева музичка ‘прича’, како је најављено на крају осме странице, иницирана је доласком једног клавира у пространи стан у којем је живела његова породица у Кичевској улици у Београду, на рубу Чубуре. Управо у првом поглављу „Клавир“, које почиње уметниковим сведочењем у једном интервјуу, преузетом из емисије серије *Оно доба* Школског програма ТВ Београд, из године 1981, сазнајемо када је почео да пише прве клавир-

ске комаде, а потом, из сећања пијанисткиње Весне Кршић, и какав је био његов однос с њеном мајком, цењеном и вољеном професорком Јелом Кршић, по Христићу и најзаслужнијом за његов музички развој. Потоња велика учитељица бројних генерација на београдској Музичкој академији, „одговорна“ и за његов први сусрет с проф. Станојлом Рајичићем (код кога је касније дипломирао композицију), од почетка школовања га је издвајала као свог „нарочитог“ љубимца и врло успешног ученика који наступа на концертима, представљајући класу у најбољем светлу и у пијанистичком, убрзо и у композиторском смислу. Лично уважавање Христићевог клавирског опуса Весна Кршић и данас демонстрира, интерпретирајући са Снежаном Николајевић неколико остварења писаних за њихов Клавирски дуо, попут *Интър-лейта* (за два клавира), или *Лименој добоша* и *Фолк-џокаше* за клавир четвороручно. Своје успомене закључује „с најлепшим мислима, с дубоким дивљењем према његовом стваралаштву, његовој ведрини, доброти и уважавању које је имао према људима.

Већ својим дипломским радом *Наслови* за хор и симфонијски оркестар, који је добио престижну студентску награду „Стеван Христић“ и премијерно извођење на Југословенској музичкој трибини у Опатији 1963. године, Зоран Христић наговештава да ће га највише привлачити репрезентативна вокалноинструментална дела писана на упечатљиве поетске речи, као и остале форме, изражене музичким језиком прилагођеним њиховој намени. Помену-та разноврсност и прожимање стилова, укључујући експресионистичке и додекафонијске елементе, фолклорну тематику, па и лиризам, карактерисаће све бројне и разноврдне жанрове, почевши од комада за клавир до композиција намењених отвореним просторима, филмске и позоришне музике, преко концертантних, симфонијских и камерних дела, свеукупно га сврставајући у неокласицизам, неоромантизам и постмодернистичке воде.

Целокупним опусом од безмало стотину остварења и готово исто толико позоришне и филмске музике, Христић је настојао да снажно комуницира с публиком, што му је највећма одлично успевало, као што му је „од руке“ лако ишла и спонтана сарадња и искрено пријатељство с многим филмским и позоришним редитељима, проширено и на низ уметника и интелектуалаца разних професија и профила. Крунисана значајним наградама, почевши од поменутог „Стевана Христића“ из 1963. године, преко одличја Југословенске радиодифузне уније (1967), затим двеју „Златних арена“ за филмску музику (*Хасанаџиница*, 1967) и *Вране* и *Хороској* (1969), двеју „Стеријиних награда“ за сценску музику (*Кошћана*, 1993. и *Ојсага Цркве Свештој Сјаса*, 2002) и других признања, уметничка каријера „изузетног композитора, великог ерудите, снажне личности и доброг човека“, како га још једном у завршном „сажетку“ оцењује Снежана Николајевић, обухвата и две награде за животно дело („Златни беочуг“, 2012, и „Мали принц“, 2016), прве награде на Фестивалу југословенског радија у Охриду 1989. и 1991, те двеју међународних награда на телевизијском фестивалу у Даблину (*Родослов* и *Бој*), обе заслужене и захваљујући визуализацији Слободана Новаковића.

Композитор с можда највећим бројем поруџбина, посебно оних везаних за обележавање важних годишњица наше историје, мишљених за различите извођачке саставе – хорове и оркестре (с рецитаторима и солистима), али и с ансамблима удараљки, гуслама, или балетским ансамблима, најчешће на стихове Бранка Миљковића али и других угледних песника, творац и специјалне форме *кореографијум* (Корак, 1980), редовно је изазивао велико занимање стручне јавности, али и шире публике, о чему се исцрпно говори у опсежнијем, трећем поглављу „Поруџбине“. Реализоване највише током седамдесетих и осамдесетих година XX века, у време Христићевог статуса слободног уметника, али и после његовог ангажмана као главног музичког уредника Радио Београда, а од 1992. и као уредника Музичке редакције Телевизије Београд, ове поруџбине су у неколико наврата настајале и на позив Српске православне цркве. С поднасловом „Пријатељство са Зораном“ овај део монографије сведочи и о изузетном сарадничком односу композитора и др Драгана Вукића, дипломираног теолога, аутора идеје о Светосимеоновској академији и поручиоца чак четири дела (*Сила крста, Придигије љавославних сасијави, Посланица и Десеј обраћања Бојородици Тројеручици Хиландарској*), која одреда откривају данас готово заборављене сјајне тренутке изласка на сцену нових ауторских постигнућа наших стваралаца у домену духовне музике, указујући управо наведеним композицијама колико је инспиративно и важно враћање сопственим коренима, али исто тако битан и поглед у будућност.

Централне сегменте књиге најпре чине *Врхунци* у којима се издвајају *Акаџисџи* за виолину и оркестар (1983), „јак и по поруци и по утиску, са савремено третираним елементом концертантности... и оркестром специфично обојеним звучним валерима синтисајзера“ (у маестралном извођењу Јована Колунџије), и „симфонија“ *Завештање* (1988) с интерполираном *Пуџничком мелодијом / ноћу*, забележеном „како је свира Жорж Груџић на крављем рогу“, оба дела представљајући одраз свих Христићевих „најзначајнијих квалитета као што су маштовитост, трагалаштво, посебан музички језик и суверени композиторски поступци“. Затим следе *Сцене* које броје први телевизијски балет *Кемелеон*, потом први балет за сцену, својеврсну „симфонијску поему“ *Даринкин дар* и на многим југословенским позорницама постављан балет *Адам и Ева*, али и представе за децу и луткарско позориште (у којима је постигнут амалгам свих изражајних елемената) и сценску музику за бројне драмске представе; једна од последњих писана је за драматизацију Селимовићевог романа *Дервиџи и смрт* у Народном позоришту у Београду. Управо је овај податак начинио спону с одељком „Екран“ о импозантном опусу филмске музике (будући да је музику за истоимени филм Христић написао тридесет година раније), изузетно битне у остварењима „црног таласа“. О томе говори текст др Марије Ћирић, великог znalца ове теме, те Снежана Николајевић с уважавањем цитира знатан део њеног есеја.

Радознали композиторов дух, познавање електронике, звука најразличитијег изворишта, улога електронских инструмената, те непроцењива сарадња с реномираним тонмајстором Зораном Јерковићем кроз цели његов радиофон-

ски опус, учинили су да се Христић, почевши од *Боја*, много пута исказује у спрези класичног композиторског поступка и радиофонског звучног простора. Неки од ових интригантних пројеката, као што су *Боје њривига* и *Пацоловац* постали су и основа истоимених балета, а последњи, *Молићва* (реализован у сарадњи са Зораном Јерковићем и Предрагом Стаменковићем) премијерно је представљен 17. јануара 2020. (*Рођендан уметности*) у оквиру програма ЕБУ (Европска радиодифузна унија). У својим *Сећањима и записима* у шест слика која заокружују поглавље „Радиофонија”, Јерковић бележи и да је последње дело Зорана Христића, наиме соло песма *Плави чујерак* на стихове Мике Антића, компонована за Фестивал „Обзорја на Тиси – Дани Јосифа Маринковића у Новом Бечеју“, коју су 22. маја 2019. премијерно извеле сопран Катарина Јовановић и пијанисткиња Александра Ракић. Међу најдрагоценијим прилозима су и казивања нашег најбољег фрулаша Боре Дугића у *Коренима* посвећеним Христићевом „специфичном и врло софистицираном односу према фолклору“ (из којег је, између осталих комада за легендарног свирача изнедрио и чувено, широко познато *Вилинско коло*), као и ауторски текстови самог композитора (*Сив*), међу којима је најинтригантнија Беседа *Власић музике – музика власић*, изговорена на отварању 38. Мокрањчевих дана у Неготину, септембра 2004. године. Најзад у рубрици „Coda“, попут пророчанства звуче речи његове супруге Гордане Лазаревић, која га је као „драгог, интересантног интелектуалца, увек насмејаног и друштвеног“ упознала пре четрдесет година, и с њим провела последњих шест година, закључујући да је „Зоран био и остао легенда која се не заборавља“.

Заокружујући увид у ову невелику, али садржајну и стилски елегантну монографију о Зорану Христићу, морамо нагласити да је и у оваквом обиму од 125 страница, она обилно снабдевена документима, посебно памћењима и сведочењима пријатеља, колега и интерпретатора његове музике, бележећи највредније детаље једног богатог, узбудљивог и у различитим сферама веома садржајног живота. Стога остаје подсетник на бројна збивања из његовог времена, а овим путем, захваљујући „уређивању“ и списатељској ерудицији Снежане Николајевић, срећом „отргнута“ од заборавља.

Марија А. Агамов
музиколог, музички уредник Радио-Новог Сада у пензији
maraadamov@gmail.com

Миленко Пауновић, *DIVINA TRAGOEDIA*. Критичко нотно издање.
 Уредница Биљана Милановић.
 Београд: Музиколошки институт САНУ, 2023.

Деценију и по након објављивања прве симфоније Миленка Пауновића издата је прва музичка драма овог композитора: *Divina tragoedia*. Обе партитуре приредила је музиколог др Биљана Милановић, виша научна сарадница Музиколошког института САНУ. Стављајући маргинализоване композиторе у свој музиколошки фокус, Б. Милановић континуирано ради на њиховој афирмацији и видно доприноси редефинисању канона српске уметничке музике. Ако се репозиционирање Миленка Пауновића може сматрати већ извршеним у српској музикологији, оно је у српској музичкој култури тек отпочело с нотним издањима као предусловом за репертоарску актуелизацију симфонијских и музичкосценских дела овог особеног раног модернисте.

Уопштено говорећи, домаћих нотних издања још увек је врло мало. Подстицаји на истраживачке напоре усмерене ка објављивању капиталних дела српске музике стижу с различитих страна, али су више стихијски него системски. Изузетак је Награда „Стана Ђурић Клајн“, која се додељује и за примењену музикологију. Прошле 2024. године ову награду Музиколошког друштва Србије добила је управо др Биљана Милановић, уредница, приређивач и ауторка уводне студије издања музичке драме *Divina tragoedia*. За овај успех заслужни су и редактор нотног рукописа и нотограф др ум. Лазар Ђорђевић, затим др Милош Браловић, који је заједно са уредницом био редактор нотног преписа, те преводилац Војислав Стојановић, др Ивана Медић у својству лекторке за енглески текст, Александра Капор задужена за дизајн и прелом, др Мелита Милин и др ум. Иван Марковић као рецензенти. Овај издавачки подухват Музиколошког института подржали су Фонд за науку Републике Србије, Секретаријат за културу града Београда и Фонд за културна давања Сокоја.

Према свим релевантним показатељима, Пауновићева *Divina tragoedia* добила је овом приликом своје референтно критичко издање. Чине га предговор, драма, музичка драма и низ прилога. Предговор уреднице састоји се од увода, осврта на композиторову биографију и стваралаштво, аналитичко-интерпретативног тумачења дела *Divina tragoedia* и напомена о редакторском раду. У уводном сегменту указано је на Пауновићеву скрајнутост у односу на генерацију Коњовић–Милојевић–Христић. Историјски значај *Божанске трагедије* истакнут је у светлу чињенице да је реч о најранијем примеру музичке драме у српској музици, насталом на почетку XX века.

Као полазишта у припреми издања наведени су рукописна партитура и клавирски извод (1912), као и два издања драме *Divina tragoedia* (1911; 1921), који су послужили као либрето истоимене музичке драме.

Биографија композитора ограничена је на основне податке о месту рођења, општем и музичком образовању и професионалном ангажману у периодима пре и после Првог светског рата. Пауновићево музичко и књижевно дело жанровски је разврсно. Утврђена је запретеност Пауновићевих поетичких и естетичких чворишта у ничеански постављене односе субјекта и света, љубави и морала, нагона и разума. Интертекстуалне везе лоциране су у Пауновићевој склоности ка Вагнеровој идеји о регенеративној функцији уметности и антиметафизичком ставу Рихарда Штрауса.

Сегмент о *Божанској трагедији* посвећен је Пауновићевој уметничко-гностичкој интерпретацији Христовог васкрсења и детаљнијем разлучивању Вагнеровог, Штраусовог, Малеровог и Брукнеровог утицаја на обликовање композиторовог музичког језика. Структура Пауновићеве прве музичке драме размотрена је у перспективи сазнања да у свакој од три слике доминирају монолози остварени као замишљени дијалози са Исусом Христом. Ликови су осветљени у складу с њиховим драматуршким функцијама. Лик Марије Магдалене једини је женски, али уједно и главни лик. Мушки ликови су споредни, јер нису равноправни с Маријом у покретању светскоисторијске драме рађања хришћанства из мита о Исусовом васкрсењу. Музичка карактеризација драмске радње ослоњена је на петнаест лајтмотива, од којих су најпрепознатљивији везани за Марију, Христа, васкрсење и љубав.

Завршни део предговора посвећен је редакторском раду. Нечиткост аутографа и композиторова недоследност у записивању појединих деоница поменути су као главни изазови. Све измене и додаци детаљно су наведени. Критеријум практичности определио је редакторе да користе стандардне штимове, бас-трубу замене тромбоном, деонице тромбона и фагота раздвоје у два линијска система, дуге трилере замене тремолом и поједине двоструко повишене и снижене тонове енхармонски презначе. Сазнајемо и да су ознаке за темпо преузете из клавирског извода или додате, да су прецизирања извршена у секундарним параметрима израза, првенствено динамици и артикулацији, као и да је реконструкција нечитких делова обављена у односу на музички контекст.

Драмски текст *Божанске трагедије* објављен је уз одређене корекције. Његовим читањем закључује се да је модерна тематика Пауновићеве драме смештена у традиционалан оквир јединства радње, времена и места. Радња се одвија у Јерусалиму, у ноћи Христовог ускрснућа и наредног јутра. Развијена је у три слике. У првој се одвија крађа Исусовог тела на подстицај Марије Магдалене. Помоћ јој пружају Антон, Рибар и Исак. Римски часник Антон чувар је Христовог гроба и непосредни извршилац крађе. Рибар украдено Исусово тело превози бродом, а Исак копа гроб на новом месту и једини не зна у чему учествује. Марија у свом монологу евоцира сећање на духовну и телесну блискост са Исусом. Занесен Маријином лепотом, Исак одбија да је напусти након завршеног посла. Присуствује њеном сусрету са Антоном и

сазнаје да му је она обећала љубав као противуслугу, али да не може да испуни обећање. Антон у бесу покушава да убије Марију, али Исак убија њега. Друга слика доноси откриће празног Христовог гроба као сведочанство васкрсења. Непосредан сведок је Војник, који у разговору са Исаком открива да је претходне ноћи видео анђела у Маријином облику. Војник остаје постојан у вери и исповеда је у свом монологу, али Исак наслућује тајну. Апостоли Петар и Јован обавештавају узнемирену Марију о Христовом васкрсењу. У трећој слици заљубљени Исак суочава Марију са својом спознајом. Опхрван тежином те спознаје, својим ранијим насилним чином и безнадном љубави према Марији, Исак себи одузима живот. Завршни Маријин монолог доноси олакшање због сачуване тајне и прихватање боготворне улоге.

Нотни текст музичке драме заузима највећи део издања. Партитура за оркестар и гласове састоји се од деоница оркестара *a quattro*, седам вокалних солиста (Марија, Војник, Исак, Петар, Јован, Антон и Рибар) и хора. Груписање деоница усклађено је са стандардом према којем линијске системе деле инструменти исте тонске боје. Алтернативно решење могло је да прати логику усаглашене дистрибуције музичког материјала у регистарски сродним деоницама. По тој логици било би могуће спојити деонице басетхорна и бас-кларинета, односно бас-тромбона и тубе. Но, како је Пауновићев третман оркестра заснован на сегментима богато диференцираног камерног звука с ретким *tutti* местима, стандардни приступ у груписању деоница чини се оправданим.

Прелом нотног текста изведен је врло осмишљено. Број тактова по страници прилагођен је трајању музичких ситуација омеђених променама такта или метра. Партитурних ознака нема, али оне су неопходне само ако недостају бројеви тактова, што овде није случај. Уз деонице гласа стоје одређења сценског покрета и геста, исписана у заградама. Тешко је проценити да ли је требало испод потписаног текста на српском додати и енглеску верзију с пратећим мелодијско-ритмичким адаптацијама. Тиме би издање у целини било двојезично, али би се ушло у простор арбитрарних модификација вокалних деоница базираних на принципу декламативно-ариозног интензивирања говорних флексија српског језика. Укупно узевши, партитура је редигована и дизајнирана вешто, са осећајем за композициони стил заснован на техници лајтмотива, монолошко-дијалашкој структури музичкодрамског тока и разноврсној диференцијацији звука у симфонизованом музичком ткиву.

Визуелној пријемчивости овог узорног издања, резултата зналачког и посвећеног рада, доприносе и следећи додаци: портрет Миленка Пауновића који је насликао Војислав Трифуновић (1921), прва страница рукописне партитуре, прва страница рукописа клавирског извода, те насловна и последња страница првог издања драме *Divina tragoedia*.

Немања Н. Совић
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Катедра за музикологију и етномузикологију
nemanja.sovtic@gmail.com

IN MEMORIAM

ДЕЈАН ДЕСПИЋ

(Београд, 11. мај 1930. – Београд, 16. новембар 2024)

Композитор, академик, педагог, музички писац, свестрани делатник на пољу музике и још много, много тога... Његов живот и рад дају свевремени печат родослову наше музичке уметности и културе.

Оставио је огромну, готово немерљиву творевину која као какав монументални споменик „немо сведочи“ о значају који ће имати за статус наше не само музичке културе већ и нације у ширим историјским размерама. О његовом свеукупном делу, а посебно о његовој музици, сведочиће велики број разноврсних написа – приказа, критика, монографија, текстова попут значајнијих дипломских радова, и константно указивати на то колико је само Деспићево постојање било инспиративно за генерације извођача, композитора, музиколога, музичких педагога и теоретичара, свих нас. Таквих написа је много, а и оних о сопственом ауторству, које је написао сâм Деспић. Зато се учинило да је право полазиште за овај омаж професору Деспићу управо његова књига *На крају њуџа*, писана и написана у познијим годинама, у којој веома систематично и употпуњено излаже лични став према свом комплетном професионалном деловању које као да резимира, заокружује и латентно ставља „тачку“.¹

Када бих могао свој живот поново да проживим,
Покушао бих да у следећем направим више грешака
не бих се трудио да будем тако савршен,
опустио бих се више.²

¹ Књигу је 2015. објавила САНУ. Деспић у њој говори о свом схватању музике, стваралачкој естетици, узорима, о савременицима, друштвеним питањима у вези с музиком и др.

² За сада последња позната песма аргентинског писца Хорхеа Луиса Борхеса (1899–1986), објављена у мексичком књижевном часопису *Плурал*.

Деспићева поема за камерни оркестар *На крају ѿуѿа*, оп. 125, из 1997. године, настала према песми *Тренуци* Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges), уједно је и мото поменуте, истоимене књиге. Она, као неки пролог, стоји одмах после Садржаја, пре иједне Деспићеве речи. Песма помало песимистичног и самокритичног тона, прожета тихим, смире-ним жаљењем за животним временом које се могло, или га је требало, другачије испуњавати. Ови стихови су очигледно снажно утицали на Деспића, јер је пуних осамнаест година прошло од настанка оркестарске поеме до истоимене књиге. Чини се као да је то судбинско „на крају пута“ и прихватио 2015. године, приклонио му се, сетно се осврћући на свој живот из те завршне фазе,³ потпуно се идентификујући са Борхесом, иако му је професионални и лични живот био пребогат и пре-разноврстан, продуктиван и квалитетан, испуњен континуираним, марљивим радом и предузимљивошћу:

Ја сам био од оних што је разумно и плодно
проживео сваки минут свог живота.
Имао сам, јасно, и часака радости...
Када бих поново могао да живим,
с пролећа бих почео босоног да ходам и тако ишао до краја јесени.
Више бих се на вртешци окретао, више сутона посматрао и са више деце играо,
када бих живот поново пред собом имао.⁴

У поменутој књизи веома је интересантна Деспићева приповедачка позиција с које, иако говори о разноликим личним и осетљиво интим-ним погледима на музику, чини то крајње објективизовано и с приклад-не дистанце. Само та једна књига нуди довољно – практично све инфор-мације, кроз својеврстан „Водич кроз моју музику“, као и прилику да се читалачки лако и с великим интересовањем проникне у срж Деспи-ћевог (музичког) бића.⁵ Отуда у овом тексту толико цитата – с намером да га унапреде и пролепшају.

На почетку књиге стоји, рекли бисмо, својеврсна уводна исповест као (сасвим остварени!) покушај аутора да образложи своје – „Моје схватање музике“ – како је и насловљено ово уводно поглавље. Запо-чиње скромно:

... моја гледишта... могу занимати тек понеког, а бити од значаја за још мањи број оних који, ту и тамо, пишу – или ће можда писати – о мени... моме делу... или музичком опусу у целисти...,

³ И Деспић у својој књизи, као и Борхес у песми, обраћа се као осамдесетпетогодишњак.

⁴ Из исте Борхесове песме.

⁵ У „Водичу кроз моју музику“, сегменту књиге *На крају ѿуѿа*, Деспић педантно на-води све своје опусе, преглед премијерних извођења, ауторских концерата, радио-емисија, интервјуа и др.

и наставља у истом тону:

... осим саме музике много [сам] писао и о њој, из разних разлога и потреба... накупило се... и доста краћих текстова који... исказују моје схватање музике, па желим да их овде – баш под таквим заједничким насловом – и објединим у, за моје животно доба природној тежњи ка некаквом ‘подвлачењу црте’, на свим пољима.⁶

Интересантно је да, напомињући да не може са сигурношћу да одреди тачне датуме и време давања појединих изјава, у различитим приликама, у пола века каријере, каже:

... чини се да то није ни битно, бар у моме случају јер... се моја основна схватања и начела суштински нису значајније мењала. Неко ће то назвати окошталим конзервативизмом, или тврдоглаво скученим видиком. Ја то сматрам – као и сваку доследност – једном од људских врлина, до које држим утолико више што је данас све ређа, на сваком пољу!⁷

Каријера

Мислим да се из онога што сам раније рекао о томе шта све радим, а и које све дужности имам, лако може закључити да ја неког слободног времена, заправо и немам... Осећај да нећу стићи да посвршавам све што бих желео и што сам наумио, подстиче ме на стални рад, и било какав ‘хоби’ уз њега доживљавао бих као просто губљење драгоценог времена, које ми, чини ми се, све брже истиче!⁸

Деспихев професионални пут отпочео је студијама композиције и дириговања на Музичкој академији у Београду, где је и дипломирао (1955) на оба одсека, у класама Марка Тајчевића и Михаила Вукдраговића. Одмах по завршетку студија започиње педагошку каријеру, најпре у Средњој музичкој школи „Мокрањац“ (1956–1965), а потом, од 1965. до 1995. године, предаје на Катедри за теоријске предмете београдске Музичке академије (сада Факултета музичке уметности).⁹ У звање редовног професора изабран је 1979. године. По одласку у пензију (1995)

⁶ На крају *Њуша*, 9. То је било у осамдесет петој години, када је Деспих био још далеко од „црте... тачке... финалног...“, о чему се овде говори.

⁷ На крају *Њуша*, 10.

⁸ Милош Јевтић, *Сазвучја Дејана Деспића*, Ваљево–Београд: „Kej“ – „Београдска књига“, Колекција „Одговори“, књ. 75, 2000, 103. Ова књига је прештампана у Јевтићевој збирци *Лейоша звука. Разговори са музичарима*, Београд: Службени гласник, Библиотека „Сведоци епохе“, Изабрани разговори Милоша Јевтића у 12 књига, књ. 8, 2011, 433–507. До краја овог текста цитате ћемо давати према издању из 2000. године.

⁹ Доцнији назив био је: Катедра за музичку теорију.

наставља свој педагошки рад на Музичкој академији у Источном Сарајеву (1999–2006).

За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 1985, а за редовног 1994. године. У Академији је обављао дужност заменика секретара Одељења ликовне и музичке уметности (1986–1995), а потом и секретара истог одељења (1999–2011). С великом посвећеношћу, од 2000. до 2011. године руководио је концертном делатношћу Галерије САНУ.

За свој рад добио је бројна признања и награде (само за композиторско стваралаштво – двадесет девет награда). Најбројније су оне највишег ранга, међу којима се издвајају: Орден рада са црвеном заставом (1987), Вукова награда (2000), Мокрањчева награда (2005) и Изванредни Златни беоцуг Културно-просветне заједнице Београда (2014).

Од трију „задужења“ – а ја бих пре рекао позива... од почетка сам се недвосмислено определио за композитора, никад за диригента, док сам педагошки рад у првом тренутку прихватио као најприроднији извор егзистенције... али сам га веома брзо заволео до те мере да ћу га потом целог радног века такође осећати као позив, вокацију у најлепшем смислу те речи, и малтене равноправан са позивом композитора!¹⁰

Композитор

Ваљда је то и нормално ако уметник има дубоку и сталну потребу да ствара, као и уопште да живот испуњава радом, да рад сматра начином живљења! А то је мој случај.¹¹

Аутор је једног од најопсежнијих опуса у историји српске музике, с преко две стотине дела многобројних жанрова и врста – као што су симфонијске и вокалноинструменталне композиције, концертантна, камерна и клавирска музика, соло песме, хорови, музика за децу и друге.

Широка лепеза извођачких састава, практично свих традиционалних, али и оних нестандартних, чини се као да је била и изазов и својеврсна добровољна, жељена „обавеза“ композитора Деспића. Истражити сваку звучност, креирати различите аранжмане, прерађивати доследно и марљиво многе оригиналне, посебно клавирске композиције за нове ансамбле¹², жанровски их преобликовати и исти тематски материјал „транспоновати“ од клавира, преко неког камерног ансамбла до оркестра, и слично, и тиме проверавати своје композиционе моћи

¹⁰ Сазвучја Дејана Деспића, 32.

¹¹ Исто, 41.

¹² Предњаче *Вињетије* са осам верзија.

и развијати и унапређивати своју композициону технику и инвентивност. То је била и мисија Дејана Деспића, коју је активно и марљиво, с пуно ентузијазма спроводио континуирано.

Посвећивао се готово равноправно и делима тзв. апсолутне музике¹³ и онима програмског карактера, црпећи инспирацију из других уметности, књижевности, посебно поезије и фолклора, а надасве често и радо из природе саме и њених феномена.¹⁴

Деспићев музички стил често је карактерисан као неокласичан. Његов музички израз, иако понекад прожет снажном драматиком, претежно је лирски. Тај утисак подупире и посебна музичка духовитост – не само у насловима композиција већ и у објективном музичком садржају – која само понекад и веома ретко дотиче карикатуру и гротеску. То Деспићево хуморно сазвежђе изродило је и многе композиције за децу¹⁵ (већином за дечји хор а *carrella*, или уз пратњу клавира и/или разноврсних комбинација инструмената), о којима аутор брижљиво говори као о „музици за децу“ али не и „дечјој музици“.¹⁶

Огроман број извођења, премијерних и репризних, у земљи и иностранству, сведочи о изузетном интересовању извођача за његову музику те отуда и велики број посвета, наменски писаних композиција за одређене солисте и ансамбле.¹⁷

Академик

Избор у чланство Академије мора за сваког бити велика част и признање, па је то, наравно, био и за мене... У њој је концентрисан заиста велики умни потенцијал... па би се с правом очекивало да та елита и даљим стваралаштвом на свим заступљеним подручјима уграђује такав потенцијал у темеље науке и културе своје средине.¹⁸

Још као дописни члан Деспић је обављао поједине функције у оквиру Одељења ликовне и музичке уметности, што је наставио и као редован члан, уз бројна јавна иступања и учешћа на трибинама и разговорима о природи САНУ као институције, њеној улози у српском друштву

¹³ Сонате, концерти, ноктурна, кончерти гроси, симфоније...

¹⁴ Наслови као што су *Свејлостји Севера*, *Дубровачки канцонијер*, *Јагрански сонети*, *Пролећна пјасијорала*, *Манчестер шрио*, *Очи моје мајке*, *Близина пролећа*, *Музички речник*, *Колаж*, говоре најбоље о томе.

¹⁵ Вид. цитирану књигу *На крају љуџа*, 224–229: „Музика за децу“ (попис композиција).

¹⁶ *Тоса и цинови*, *Гардијски пјошјоручник Рибанац*, *Шта ко ради у досади*, *Зоолошке скице* и др.

¹⁷ *Концерти за Наџашу*, *Почасница Јованки Сшојковић*, *Музика за Соњу*, *Скерцо за Ирену*, *Минијатуре за ФЛОБАРП-шрио*, *Покреји за „Покреји“* и др.

¹⁸ *Сазвучја Дејана Деспића*, 87.

и култури. Агилан и на овом пољу, посебно кад је реч о саопштењима на скуповима Одељења и скупштинама САНУ с разноврсним темама, ужестручним и друштвенополитичким. Овде наводимо само неке: *Нова једносјавности у музици – њовраћај или не* (поводом избора за дописног члана, 19. јун 1987);¹⁹ *Уводна реч за њриказ дела „Три медѡиације“* (приступна беседа на Свечаном скупу САНУ, 31. мај 1995, поводом избора за редовног члана);²⁰ *Садашње ѡриликe и ѡоложај срѡског народа* (расправа, Скупштина САНУ, 24. јун 1999).²¹

У најлепшем сећању остаће његов вишегодишњи, континуирани рад на креирању музичког програма у Галерији САНУ, где је наставио да негује традицију творца и дугогодишњег уредника академика Станојла Рајичића. Ти концерти наставили су да буду престижан симбол референтности неког извођача или ансамбла. Професор Деспић је пружао праву подршку, нарочито младим извођачима, дајући посебну „тежину“ њиховим наступима уз претходну аудицију и предано присуство на свим концертима. Његов ентузијазам резултирао је и писаним трагом за надлазеће генерације интерпретатора и посетилаца концерата.²²

Педагоѡи и ѡисац уибеничке лиѡературе

Сматрам, на име, да је и за педагогију, осим осталог, важан и својеврстан таленат. Уз то, није ретко, а може се и разумети, да управо истакнути уметници... налазе мање времена, па и мање интереса за педагошки рад... Свој рад, енергију и време, али и интиман афинитет, трајно сам делио на та два подручја.²³

После почетног педагошког рада у Средњој музичкој школи „Мокрањац“, Деспићева педагошка каријера на Факултету музичке уметности значајно је допринела „подизању лествице“ знања и вештина студената Одсека за општу музичку педагогију (којима је током професорског рада на Факултету највише и најдуже предавао у домену теоријских предмета). Био је веома поштован и цењен међу колегама и студентима; његова предавања била су јасна, концизна, увек теоријски утемељена и с посебним акцентом на живој музичкој пракси.²⁴ Такав

¹⁹ *Глас САНУ*, Одељење ликовне и музичке уметности, 4 (1988), 61–69.

²⁰ *Глас САНУ*, Одељење ликовне и музичке уметности, 6 (1996), 8–11.

²¹ Стеван Коички (ур.), *Скуѡиѡина Срѡске академије наука и уметности*, 24. јун 1999, Београд: САНУ, 1999, 37–38.

²² Д. Деспић, „1500 концерата у Галерији САНУ“, *Глас САНУ*, Одељење ликовне и музичке уметности, 8 (2005), 19–24.

²³ *Сазвучја Дејана Деспића*, 45. и 32. Два подручја су компоновање и педагогија.

²⁴ Ово сведочим као асистенткиња проф. Деспића с краја осамдесетих и почетка деведесетих година прошлог века.

приступ предметима попут Хармоније с хармонском анализом и Тонског слога, пре свих, преточио је у велики број универзитетских уџбеника²⁵ и научних студија.²⁶ Они су били не само први те врсте у српској средини већ и изврсна, језичкостилски креативно уобличена литература. Кроз њихов пажљиво планиран облик и ток, аутор прегледно износи и дефинише све релевантне теоријске појмове и потом их илуструје зналачки одабраним нотним примерима из музичке литературе.

Систематичност, свеобухватност и смисао за вешто истакнут детаљ, на посебан начин дефинишу Деспићев приступ свакој материји. Иако је имао ту (не)срећу да за свог радног века доживи неколико реформи и универзитетског и средњошколског (и музичког и општег) образовања, ипак је с лакоћом и виртуозно све то пропратио комплетном продукцијом уџбеника за све промене наставних планова и програма.²⁷ Овде свакако треба скренути пажњу и на књиге/уџбенике од општег значаја, које је написао и за области у којима није имао директно професорско учешће, као и на преводе стручне литературе.²⁸ А и на чланке у којима износи своја размишљања и ставове управо о поменим реформама и њиховом утицају на педагошке механизме.²⁹

Два „подручја“ из цитата с почетка овог сегмента, композиторски рад и педагогија, заиста равноправно стоје и делују синхронизовано у свакој области Деспићевог деловања. То је нарочито видно у домену његовог теоријског рада. Наиме, сва штива, посебно она уџбеничка, „обојена“ су композиторском креативношћу, потребом да се „допадне“; поред информативног и терминолошки веома стручног прилаза свакој теоријској материји, готово да доминира помало романсијерски стил писања, нехерметичан, „неомеђен“, „еластичан“ и „покретљив“, укусно и с мером литерарно интониран, да привуче просечног, па и нестручног читаоца и „заголица“ његову машту, да се „радо чита“...

²⁵ *Harmonska analiza* (1970, 1987); *Хармонија са хармонском анализом*, 1–3 (1993–1994; поновљена издања у једној књизи: 1997, 2007³); *Tonski slog I–IV: Melodika* (1973, 1986⁴); *Dvo-glas* (1974, 1990³); *Višeglasje* (1974, 1982); *Višeglasni aranžmani* (1975, 1996³); *Muzički instrumenti* (1979, 2002⁴); *Muzički stilovi* (2004) и др.

²⁶ *Teorija tonaliteta* (1971), *Опажање tonaliteta* (1981), *Концептска теорија тоналитета* (1989).

²⁷ *Osnovi nauke o muzici* (1979); *Теорија музике* (1997, 2007) и др.

²⁸ *Uvod u savremeno komponovanje* (1991); *Muzička umjetnost* (2013); Stirad Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka* (prevod s ruskog, 1984); Федор Дудка, *Основи нотографије* (превод с руског и редакција, 1986).

²⁹ „Универзитет уметности у процесу реформе високог школства“ [Уводна реч за дискусију о реформи у оквиру Трибине Универзитета уметности, 2. март 1976], *Универзитет данас* 17: 3–4 (1976), 105–114; „Неки посебни проблеми педагошке технологије у уметничким високим школама“, *Универзитет данас* 23: 3–4 (1982), 108–112; „Одабир кандидата за уметнички позив и њихово вредновање током студија“, *Универзитет данас* 26: 3–4 (1985), 40–42.

Писац о друћима и друћоме

Бројне и различите форме Деспићевих написа – монографије, споменице, студије и чланци, некролози, рецензије уџбеника, преводилачки рад – својом аутентичношћу обележиле су једно време. У писаном облику оставио је многе „путоказе“ ка остварењима својих музичких савременика, композитора и музиколога, као и о личностима старије генерације – Василију Мокрањцу, Михаилу Вукдраговићу, Властимиру Перичићу, Станојлу Рајичићу, Енрику Јосифу, Љубици Марић, Душану Радићу, Ивану Јевтићу, Властимиру Трајковићу,³⁰ а посебно о свом поштованом професору композиције Марку Тајчевићу, којем је посветио низ чланака и монографију.³¹ Писао је и о књижевницима и вајарима – Данилу Кишу и Небојши Митрићу. Јубилеје институција и фестивала од националног значаја пропратио је монографијама и споменицама: Бемус, „Мокрањчеве дане“, Међународно такмичење музичке омладине, Међународну трибину композитора, Музичку школу „Мокрањац“, Удружење композитора Србије, Сокој.

Када је реч о Стевану Мокрањцу, уз његово име Деспића везују дубоке и трајне споне,³² оснивање Клуба пријатеља „Мокрањчевих дана“, ангажман у редакцији *Сабраних дела* Стевана Мокрањца, учешће у оснивању и раду Мокрањчеве задужбине, као и низ аналитичких текстова о Мокрањчевој хармонији и његовом хорском стилу који је, чини се, непрекидно проучавао.³³ Значајно је допринео и као уредник и рецензент издања разних антологија, стручних музиколошких и етномузиколошких часописа, збирки задатака; био је члан или председник уредништава и програмских савета и одбора.³⁴

³⁰ Писао је и о Јосипу Славенском, Рајку Максимовићу, Драгољубу Катунцу, Мирјани Веселиновић Хофман, Александру Обрадовићу, Војиславу Илићу, Рудолфу Бручију и другим музичким личностима.

³¹ *Marko Tajčević*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1972. На Деспићеву иницијативу САНУ и Музиколошки институт САНУ организовали су 2000. године научни скуп поводом стоте годишњице рођења М. Вукдраговића и М. Тајчевића. Четири године касније САНУ је објавила, под уредништвом проф. Деспића, зборник радова с тог скупа: *Дело и делатност Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*.

³² Прво радно место било је у школи његовог имена. Са Школом је сарађивао и у потоњем времену, све до израде споменице поводом њене стогодишњице. Пуних десет година деловао је у Програмској комисији фестивала „Мокрањчеви дани“ у Неготину и написао споменицу поводом 25. годишњице Фестивала (1990). На крају, али не и на последњем месту, треба поменути и његову композицију *Почасница Стивану Мокрањцу*, која постоји у три верзије (за девет виолончела, за гудачки оркестар и за гудачки квартет).

³³ Ту се посебно издваја његова студија „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима: аналитичка студија“, објављена у завршном, десетом делу сабраних дела овог композитора: Стеван Стојановић Мокрањац, *Животи и дело*, прир. Д. Деспић и В. Перичић, Београд–Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства – „Нота“, 1999, 143–200.

³⁴ *Нови Звук, Antologija srpske klavirske muzike, Glas SANU (Одељење ликовне и музичке уметности), Музикологија* и др.

О Деспићевом списатељском стилу писала је и др Роксанда Пејовић, музиколог, професор Факултета музичке уметности:

Деспић је свој начин писања, заснован на густо навођеним информацијама, примењивао у текстовима написа и књига. С обзиром на карактер његове личности, рационалан је, интелектуалног приступа, поуздан, умерен, понекад педагошки обојен, са повременим емотивним бљеском... Озбиљност којом прилази сваком проблему и изванредна стручност издваја Деспића од већине музичара-савременика, а ширина знања омогућава обраду различитих музичких тема и њихову успешну реализацију.³⁵

О Деспићевој музици писано је много; био је тема и инспирација многим музиколозима, теоретичарима, новинарима, али и композиторима. Музичка критика ревносно је пратила свако премијерно извођење његове музике, као и његове ауторске концерте. Њих је било рекордних двадесет и један у елитним просторима Београда, Новог Сада, Крагујевца, Сомбора, Сремских Карловаца, Шапца, по неколико таквих концерата за сваки његов јубилеј – 70, 75, 80 и 85 година од рођења. Поводом његовог осамдесетог рођендана организован је научни скуп у Ректорату Универзитета уметности у Београду, на којем су учествовали бројни сарадници професора Деспића и многи поштоваоци његовог дела. Издат је и зборник радова у којем је из различитих углова сагледан многолики рад професора Деспића.³⁶ Премијера Деспићеве опере *Пој Тира и њој Сџира* 2018. године у Српском народном позоришту у Новом Саду била је повод да му се уручи највише признање те позоришне куће – специјална Златна медаља „Јован Ђорђевић“ за „укупан допринос развоју српске музике“. Идуће године изашла је књига о Деспићевој опери, колективно дело музиколога, стручњака за драму и позориште и диригената, који су осветлили бројне аспекте овог комплексног дела.³⁷

Деспић се веома радо одазивао позивима за учешће у радио и телевизијским емисијама, давао интервјуе часописима, учествовао на трибинама и дискусијама поводом премијерних извођења, био члан и председник многих жирија. Као хроничар музичке стварности у Србији

³⁵ Р. Пејовић, *Кришке, есеји и књије. Први београдски музичари – дигломуци њосле 1945. године*, Београд: Факултет музичке уметности, 2016, 228.

³⁶ *U čast profesora Dejana Despića povodom osamdesetog rođendana. Radovi sa Osmog godišnjeg skupa Katedre za muzičku teoriju „Muzička teorija i analiza“ 2010*, Београд: Fakultet muzičke umetnosti – „Signature“, 2012.

³⁷ Соња Маринковић, Немања Совтић (ур.), *Банашки Фалсиф. Комична опера „Пој Тира и њој Сџира“ Дејана Деспића*, Нови Сад – Београд: Културни центар Војводине „Милош Црњански“ – Музиколошко друштво Србије, 2019.

често је коментарисао стилска „струјања“ у српској музици, и не само у њој, већ и у оној широким, европских и светских оквира.

Резимирајући све наведено у овој посебној прилици, у жељи да на крају нагласимо оно најбитније за потпуно сагледавање личности и дела професора Деспића, поново се okreћемо његовим речима којима описује своју потребу за сталним стварањем:

... мислим да је човеков нагон за стварањем сваке врсте – од потомства до највиших остварења људског духа – у ствари, и несвесна тежња да се тако превазиђе та сопствена, неизбежна коначност, да се у неком облику потраје преко границе живота... А та сврха³⁸, како је ја схватам, може бити само у томе да човек нешто од себе и из себе остави другима, и у другима, надовезујући тако бесконачну (надајмо се?) нит трајања Човечанства... Зато сам чинио све, и чинићу до краја, да од себе као човека (осим потомства) оставим макар лепо сећање, а себе као ствараоца – понешто што може другима да користи, или да пружи леп доживљај...³⁹

Слободно се може рећи да је у настојањима, наведеним у последњем цитату, успео у потпуности. Управо тако доживљавамо личност Дејана Деспића, потпуно оствареног на стручним и свим животним плановима. Својим пребогатим и преразноврсним стваралачким опусом оставио је неизбрисив траг у историји српске музике. Тај траг трајно ће обележавати и наше место на европској и светској културној мапи.

Милана М. Стојагиновић Милић
Факултет музичке уметности у Београду
milanasmilic@gmail.com

³⁸ Мисли се на пропутовања кроз живот, прим. М. Ст. М.

³⁹ *Сазвучја Дејана Деспића*, 57.

IN MEMORIAM

МИРОСЛАВ РАДОЊИЋ

(Ужице, 15. август 1936. – Нови Сад, 19. фебруар 2025)

Казивати о животу и делу мр Мирослава Радоњића, театролога из Новог Сада, значи говорити о изузетном, свестраном и посвећеном позоришнику који је у свом театролошком делању увек тежио научној истини и био савестан и поуздан истраживач, аналитичар и критичар прошлости и данашњег тренутка српског позоришта. Његов рад одликују научна заснованост, студиозност и прецизност, искуствена мудрост, истинољубивост, чистота језичког израза, једноставност, као и јасност и прецизност у излагању. Радоњић је у свом вишедеценијском делању, једнако поштујући драмско, оперско, балетско и луткарско позориште и театар за децу, радиодрамски театар, и једнако се залажући и ценећи и професионално и аматерско позориште, остварио завидне резултате на многим пољима позоришне уметности, у: савременој театрологији и театрографији, позоришној, радиодрамској и књижевној критици, луткарству, позоришном стваралаштву за децу и омладину, нашем аматеризму, образовним институцијама.

У најкраћем: припада малобројним театарским посленицима који су живели (за) позориште.

Рођен је у Ужицу 15. августа 1936. године. Основну школу учио је у Сокобањи, Аранђеловцу и Крагујевцу, а гимназију у Ужицу и Крагујевцу, где је матурирао (1954). Дипломирао је на Филозофском факултету, на Групи за југословенску књижевност и српскохрватски језик, у Београду (у јануару 1959). На специјалистичким студијама, под менторством проф. др Ференца Хонта, био је у Позоришно-научном институту у Будимпешти (1966. и 1967). Последипломске студије, под менторством академика Велибора Глигорића, тада председника Српске академије наука и уметности, завршио је на Филолошком факултету у Београду (1972), одбранивши магистарску тезу под називом *Савремена југословенска драма на сцени Српској народној позоришња (1945–1965)*.

Најпре је био библиотекар и затим секретар Стеријиног позорја (1960–1972), потом самостални саветник за културу и међународне односе Покрајинског секретаријата за образовање, науку и културу Извршног већа Скупштине Војводине (1972–1973), управник Позоришта младих (1973–1981) и секретар Иницијативног одбора за формирање Позоришног музеја Војводине (1981–1982). Од 1982. до 1990. био је виши кустос, затим музејски саветник у Позоришном музеју Војводине (1990–2001).

Био је члан и секретар Редакције *Енциклопедије Српској народној џозоришћиа* (1973–1989), генерални секретар YU-UNIMA – Југословенске секције Међународног удружења луткарских уметника (1974–1982), председник Савета Центра за позоришну документацију Стеријиног позорја и члан Извршног одбора Стеријиног позорја (1987–1989), председник скупштине писаца и сарадника „Стражилово“ (1991–1993), члан Савета Филозофског факултета у Новом Саду (1992–1995), члан Међународног удружења позоришних критичара и театролога (АИСТ, од 1970), UNIMA (од 1974), Друштва књижевника Војводине (од 1979), члан (од 1991) и секретар Удружења позоришних критичара и театролога Војводине (од 1993), председник Савеза аматерских позоришних друштава Војводине (1993–1999) и Председништва, односно Извршног одбора Савеза аматера Србије (од 1994), председник Уметничког већа Змајевих дечјих игара (од 1995), члан Уметничког одбора ИНФАНТ-а – Интернационалног фестивала алтернативног и новог театра (1999), потпредседник Савеза аматера Војводине (1999–2001) и члан Југословенског друштва за медитеранско позориште и уметност (1999).

Члан Редакције *Алманаха џозоришћиа Војводине* био је од 1976, а од 1994. његов главни и одговорни уредник, уредник *Свезака Матице српске* (од 1983), члан Уредништва листа *Позоришће* и члан Редакције *Лексикона уметника Војводине* (2000).

Више деценија био је члан Одбора Одељења за сценске уметности и музику Матице српске, а од 1994. године стални члан-сарадник Матице српске. Од 2020. године је именован у Савет Матице српске.

Такође је био члан и председник бројних наших и међународних струковних удружења, те уредник научних и позоришних публикација, а у многим нашим и иностраним листовима, часописима, зборницима и монографским студијама објавио је преко 730 есеја, критика, огледа, расправа, студија и чланака из области театрологије, радио-драме, позоришне, ликовне и књижевне критике и есејистике.

Учествовао је на многим домаћим и међународним научним скуповима и симпозијумима. Више пута био је селектор, водитељ округлог стола критике, члан и председник жирија домаћих и међународних фестивала и сусрета професионалних и аматерских позоришта и позоришта за децу.

Од 1994. до 1996. предавао је историју позоришта и драме у Драмском студију Мире Бањац у Новом Саду.

У више наврата боравио је на студијским путовањима или међународним фестивалима у Грчкој, Пољској, Немачкој, Мађарској, Италији, Француској, Шпанији, Аустрији, Шведској, Русији и Украјини.

Говорио је руски и немачки. Служио се пољским, бугарским, мађарским, словачким и русинским језиком.

Добитник је импресивног броја признања и награда, наших и иностраних, а све њих за резултате остварене у области театролошких истраживања и унапређење позоришне уметности: Плакета Фестивала малих сцена Војводине (1983), Награда „Стражилово“ (1988), плакете Змајевих дечјих игара (1978. и 1994), Повеља и Плакета Радио-телевизије Србије (1988), Златна значка Културно-просветне заједнице Србије (1996), Искра културе Војводине (1996), Плакета Народног позоришта у Кикинди (2000), Плакета Отвореног универзитета у Суботици (2008), Награда „Мали принц“ за животно дело („The Little Prince“, Lifetime Achievement Award, 2009), Награда „Рода“ („Aistjonk“) за животно дело (Иркутск, Русија; 2010), Златна медаља „Јован Ђорђевић“ (2011), Награда „Арлекин“ (Омск, Русија; 2011), Повеља Савеза драмских аматера Србије (2011), Златна маска „Лаза Телечки“ (2011), Почасна диплома Међународног фестивала „Каспијска обала“ („Kaspiysky bereg“, Астрахан, Русија; 2012), Награда „Бошко Зековић“ (2012), Златна плакета града Суботице (2013), Специјална плакета Арт трема феста (2022), Награда за животно дело из области театрологије „Ловоров венац“ (2023).

Аутор је више књига: *Сваконођја – у њозоришном крућу новосадском* (1977), *Трагедокомеђија 1734* (са др Властимиром Ерчићем и др Божићем Ковачеком, 1984), *Ојредмећени звук* (1988), *Порићрејии лјумаца Срјској народној њозорищја (1861–1914)* (1990), *Невидљиво њозорищје* (1996), *Позоришна ѡромищљања* (2003), *Савремена домаћа драма на сцени Срјској народној њозорищја (1945–1965)* (2006), *Позоришна Војводина / Theatrical Vojvodina* (приредили Вишња и Петар Ерски, 2010), *Несумњива лица* (2019); каталога изложби: *Милка Грјурова* (1990), *Трифковић на сцени* (1993); приређивач: зборник *О муљиимеђијалном ѡеаћру* (1988), монографије *Змајеве дечје ићре* (1992), драме Мирослава Антића *Парасћос у белом*, у оквиру Сабраних дела (1998), фототипско издања књиге Илије Огњановића, уз допуне и исправке, *Грбови знаменићих Срба щјо су им косћи у Новом Саду укојане* (1999); антологија кратких прича *Бескрајна ѡредсћава* (са Мирјаном Дрчком, 2001), *Првих 20 ѡодина – The First 20 Years*, монографија Међународног позоришног фестивала за децу у Суботици (са Слободаном Марковићем и Оливером Мудринић, 2013); зборника радова *Theatre for Childern – Artistic Phenomenon / Позорищје за децу – умејнички феномен* (са Хенриком

Јурковским и Синишом Јелушићем; двојезично: енглески и српски, 2010–2017), антологије кратких прича *Фузија 79* (са Мирјаном Торачки, 2016).

За сценско извођење адаптирао је драму Лудвига Волкера и Карстена Кригера *Максимилијан Звиждукало* (1977), која је имала бројна извођења.

Преводио је текстове из историје позоришта и о позоришту: *са бугарској*: Атанас Илков, „О проблемима глуме у позоришту лутака“, *Сцена*, бр. 1, 1977; Јозеф Пеер, „Чика-Бајкине бајке“, Нови Сад, 1975; Јозеф Пеер, „Пакосник“, Нови Сад, 1981; *на француски*: *Jeux de théâtre Yougoslaves* „Стеријино позорје“, Нови Сад 1973; *на енглески*: *The 125th anniversary of Belgrade National Theatre*, Београд 1997; *The Museum of Vojvodina*, Нови Сад 1997; *на словеначки*: *Delo*, 1963; *Lutka*, 1977–1978; *Sodobnost*, 1985; *на македонски*: *Театарски гласник*, 1979; *на словачки*: *Nový život*, 1969, 1971, 1978 и 1979; *на мађарски*: *Új Simposion*, 1989, *Felüés – Irások a magyar alternatív színházról*, Budapest, 1990.

Текстови су му превођени на енглески, француски, руски, словеначки, македонски, мађарски, пољски и словачки језик.

Када год је била прилика, истицао је своје Ужице, школског друга Љубу Симовића, оца Момчила, финансијског инспектора, мајку Веру, рођ. Петрушевић, учитељицу, а пре свих, своју супругу Марију, рођену Бајић (1939–2025), Новосађанку, дипломираног англисту, документаристу и библиотекара у Библиотеци Матице српске, Телевизији Нови Сад и Библиотеци Филозофског факултета у Новом Саду, и сина Ивана (1972–1991), трагично настрадалог матуранта Карловачке гимназије (професори и ђаци су њему у спомен основали фонд под његовим именом који од 1991. додељује годишње литерарне награде).

Преминуо је 19. фебруара 2025. године. Као што је и живео и радио, отишао је тихо, (у опоруци је нагласио) није желео комеморацију нити да се обзнани време сахране. Ипак, на његовом достојанственом испраћају био је приличан број – достојно – добронамерном, достојанственом Господину и Позоришнику и Учитељу и Пријатељу. Сахрањен је у кругу породице и најужих пријатеља, у породичној гробници на Градском гробљу у Новом Саду.

Одласком мр Мирослава Радоњића није остала само празнина у срцима породице и пријатеља већ, нажалост, велика и ненадокнадива празнина у озбиљном и стручном сагледавању позоришне уметности и науке о позоришту.

Зоран М. Максимовић
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад
zoranzm@gmail.com

IN MEMORIAM

ДУБРАВКА (АНТОНИЈЕВИЋ) МАЛЕТИЋ
(Београд, 15. јул 1939. – 15. април 2025)*Генерациски континуишеи уметнице у Србији*

Дубравка Малетић је рођена у Београду где је завршила основну школу и гимназију, а диплому Средње балетске школе примила је у Новом Саду (класа Свенке Савић, јуна 1970). На Факултету за физичко васпитање (ДИФ) у Београду дипломирала је 1963. и професионални век остварила као професорка физичке културе у данашњој Трећој београдској гимназији. Предавала је и предмет Креативна игра у Балетској школи „Лујо Давичо“ у Београду.

Била је чланица и солисткиња играчке групе Смиљане Мандукић, једне међу оснивачицама савремене плесне сцене у Београду. Још у току играчке каријере почела је прве кореографске кораке с младима – заносно је радила с многобројним генерацијама младих у КУД-у „Абрашевић“.

Значајан допринос је дала у домену кореографије плесних састава за сталне друштвене манифестације (слетове) широм југословенског простора у дужем временском периоду: за Дан младости (у Београду), за Медитеранске игре (у Сплиту), али и за друге повремене државне манифестације.

Остаје у сећању по кореографијама, увек креативним и уметнички проживљеним.

За свој уметнички и професионални рад добила је низ награда, међу којима се истиче Октобарска награда града Београда (1990).

Била је дугогодишња веома активна чланица Председништва Удружења балетских уметника Србије (УБУС) и у дужем временском периоду објављивала је осврте и критике на многа уметничка дешавања у Београду и у Србији, повезана са Удружењем.

Мада је у професионалном смислу најприсутнија у јавности у активностима везаним за плесну и балетску уметност, у приватности је била песникиња веома талентована за сликарство. У свим својим активностима је уживала и ту радост живота преносила је на друге – пре свега на младе и на сараднице.

Дубравка Малетић је била талентована и креативна уметница са добром педагошком подлогом, и хуманистичким погледом на свет – многе је усмеравала и увек подржавала у настојању да игра буде део света.

Савета Малетић, Дубравка Малетић, Тамара Антонијевић Спасић и Исидора Спасић четири су жене у домену уметничког изражавања – међусобно генерацијски повезане: Савета (бака) дала је дала значајан допринос у спорту (уметничкој гимнастици), Дубравка (мајка) подједнако у спорту и у балетској/плесној игри, Тамара (ћерка) само у домену класичног балета (у ансамблу Народног позоришта), а најмлађа, Исидора Спасић, остаје верна музици. Четири уметнице које генерацијски обележавају културни живот београдске средине, остају у памћењу, у средини иначе богатој по играчким и балетским достигнућима крајем прошлог и почетком овог века.

Свенка Л. Савић
професорка емерита
svenka@sbb.rs; www.zenskestudije.org.rs

IN MEMORIAM

ЖАРКО МИЛЕНКОВИЋ

(Деспотовац, 2. август 1928. – Нови Сад, 4. септембар 2025)

Родио се у Витанцима, селу код Деспотовца, 2. августа 1928. Завршио је Педагошку школу (група Књижевност и српски језик) у Новом Саду 1958. Био је запослен у Народној банци у Београду.

Играчку каријеру је започео у уметничком ансамблу Централног дома ЈНА (Југословенска народна армија) 1948. У Српском народном позоришту био је један од првих играча групе новооснованог балетског ансамбла у Новом Саду, од 1. новембра 1950.

Као играч-солиста од 1953. био је активан све до 1970. и одиграо је велик број карактерних улога. Затим се прихватио посла инспцијента, а потом и асистента оперске режије. Дужност шефа Балета, са краћим прекидима, обављао је у између 1970. и 1978. Унео је значајну новину у постојећи балетски репертоар, а то су дечији балети који су до данас остали трајна вредност СНП-а. Такође, уврстио је у програм и прайзведбе: целовечерњи балет *Сјамена* Леа Перакија (Leo Peracchi) у кореографији Фрање Хорвата из Загреба и балет за децу *Црвенкаја* Тибора Хартига, у својој кореографији (оба балета 1976).

Остаће упамћен као неко ко је на репертоар СНП-а ставио представе које је први пут у земљи (СФРЈ) извео новосадски Балет: *Врајоланку* – балет у три чина на музику Луја Жозефа Фердинанда Херолда (Louis Joseph Ferdinand Herold; 1973), који је у континуитету био на репертоару преко 20 година а и данас се изводи, и *Госпођице с кровова* Жана Франсеа (Jean Françaix). Обе кореографије радио је Ико Отрин. Прва извођења у СНП-у су представе *Ошело* Бориса Блахера у кореографији Хенрика Нојбауера из Љубљане (1973), *Петар Пан* Бруна Бјелинског у кореографији Вере Костић из Београда (1974) и *Пијви Дуја Чарайа* Круна Чипчија у кореографији Ике Отрина из Марибора 1978. и обнова 1984.

Жарко Миленковић био је кореограф и редитељ балета у једном чину *Вила лутџака* Јозефа Бајера (Josef Bayer, 1972), а његова кореографија за балет у три чина *Рајмонда* Александра Константиновича Глазунова (Александр Константинович Глазунов) постигла је велики успех и од критичара добила је високе оцене (1974). Начинио је низ кореографија за опере и оперете: *Рићолејџо* Ђузепе Вердија (Giuseppe Verdi, 1962), *Мачак у чизмама* Корнела Траилескуа (Cornel Trăilescu, 1973), *Барон Цићанин* Јохана Штрауса (Johann Strauss II, 1974), *Банк Бан* Ференца Еркела (Ferenc Erkel, 1975), *Кнез Иво од Семберије* на текст Бранислава Нушића и музику Исидора Бајића, за оперу *Продана невестџа* Беджиха Сметане (Bedřich Smetana) био је кореограф (1966) и помоћник редитеља (1978), *Веселе жене вингзорске* Ота Николаја (Otto Nicolai, 1979) и за драмску представу *Грађанин џлемеић* Молијера (Molière) с музиком Јежија Добжањског (Jerzy Dobrzański, 1973).

Био је помоћник директора Опере са балетом све до 1980. За собом је оставио је велики број писаних текстова и балетских критика објављених у дневним листовима *Дневник* и *Magyar Szó*.

У два мандата био је председник Уметничког савета Љубљанског балетског бијенала и један од оснивача и председник Удружења балетских уметника Војводине (1965), који му је у години јубилеја 60 година Балета СНП-а доделио струковну награду за врхунско уметничко професионално стваралаштво „Марина Олењина“ (2010). Такође је добитник „Искре културе“ и награде Савеза Војвођанских позоришта, Плакете града Сегедина, за развој међународне сарадње Новог Сада и Сегедина. Златну медаљу „Јован Ђорђевић“ од СНП-а добио је 1994.

У оквиру троделног документарног серијала о 60 година Балета СНП-а, Документарна редакција Радио-телевизије Војводине снимила је једносатну емисију са балетским брачним паром Жарком Миленковићем и Мирјаном Матић Миленковић у којој су ове „живе легенде“ говориле о почецима стварања Балета у Новом Саду. Као први школовани играчи, они који су стали уз име Марине Олењине, оснивачице Балета у Српском народном позоришту, поставили су темељ на којем су се градиле све наредне балетске каријере.

Књига Свенке Савић о брачном пару Миленковић, дојенима новосадског балета, објављена је 2019.

Жарко Миленковић задужио је балетску уметност, балетску педагогију и кореографију. Био је изврстан хроничар времена који се старао о биографијама значајних уметника са нашег простора и дао је немерљив допринос историји развоја играчке уметности. Са добрим сећањем и брилијантном меморијом на све упите давао је тачне одговоре, а неискрпне податке безрезервно је даривао у сврху њиховог записивања.

Тежио је ка решењима проблема у Балету и унапређењу развоја ове гране уметности.

Жарко Миленковић је преминуо у Новом Саду 4. септембра 2025. На своју изричиту жељу, сахрањен је наредног дана на Успенском гробљу у кругу своје породице. Нагласио је да не жели комеморацију у СНП-у. Уз дужно поштовање његове воље, нека почива у миру и слава му.

Габриела Теџлаши Јојкић
Удружења балетских уметника Војводине
gteglasi@gmail.com

IN MEMORIAM

ЗОРАН ЂЕРИЋ
(1960–2024)

Зоран Ђерић би, уверен сам у то, желео да га памтимо пре свега као песника. Суштином свог бића то је уистину и био. Међутим, опсег његових интересовања и деловања захвата бројне области, о чему сведочи његова импресивна биографија.

Дипломирао је, магистрирао и докторирао на Филозофском факултету у Новом Саду. Писао је поезију и есеје, научне студије из области књижевности, позоришта и филма. Преводио са више словенских језика.

Био је члан Управног одбора Друштва књижевника Војводине, те члан Одељења за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду, Уредништва *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* и Уредништва *Зборника Матице српске за славистику*. Деловао је у оквиру Савета Европског филмског фестивала Палић, Уредништва часописа *Златна трепа* (Друштво књижевника Војводине), Редакције часописа за луткарску уметност *Нити* у издању Позоришног музеја Војводине и часописа за позоришну и визуелну уметност *Ајон* (Бања Лука), као и Редакције *Енциклопедије Републике Српске*.

Био је и главни и одговорни уредник часописа *Поља*. Радио је у Културном центру Новог Сада као уредник књижевних програма, а потом и као уредник издавачке делатности. Био је лектор за српски језик на Универзитету у Лођу, гостујући професор на универзитетима у Прагу, Гдањску, Кракову, Новом Саду.

На књижевну сцену ступио је 1983. збирком песама *Талој* у издању „Прве књиге Матице српске“. Поезија му је превођена на енглески, француски, руски, пољски, румунски, мађарски, словачки, бугарски, словеначки и македонски језик. Међу бројним књижевним наградама и признањима истичу се Бранкова награда Матице српске (1981), Печат вароши сремскокарловачке (1982), Награда „Павле Марковић Адамов“

(1996), Награда ДКВ за превод године (2005), Награда ДКВ за књигу године (2015), Награда „Ђура Јакшић“ (2015), Змајева награда Матице српске (2024). Такође, добитник је и других признања, међу којима је и Вукова награда (2020) за театрологију и филмологију. Указом председника Републике Србије, од 12. фебруара 2020. године, одликован је Златном медаљом за заслуге – за изузетне заслуге у културним делатностима, посебно у области позоришне уметности. Добитник је и Златне медаље „Јован Ђорђевић“, коју додељује Српско народно позориште, за допринос позоришту и позоришној уметности (2022). Друштво новосадских књижевника је 2025. године њему у част установило књижевну Награду „Зоран Ђерић“.

Што се тиче Ђерићевог деловања у домену сценских уметности, и оно је обележено разуђеношћу његовог ангажмана. Његов допринос значајан је пре свега у областима позоришне теорије, праксе и педагогије, али се окушао и као драмски писац. Запажен је и као преводилац драмских текстова, пре свега са пољског језика, те као приређивач избора драма – *Нова српска драма 2007–2015*. (Стеријино позорје, 2016) и *Алманах драме Друштва новосадских књижевника* (Друштво новосадских књижевника, 2022).

У два мандата бивао је управник Позоришта младих те Српског народног позоришта. Као управник и као свестрано образован човек, Ђерић је дао значајан допринос у формирању репертоарске политике ове две театарске куће и водио их у складу са својим карактером – тихо, ненаметљиво и са њему својственом мирноћом. Правде и сећања ради треба рећи да се све то дешавало у временима не увек и не превише наклоњеним позоришту.

Био је главни и одговорни уредник часописа *Сцена* од 2013. до 2016. године, као и помоћник директора Стеријиног позорја. Такође, дао је и немерљив допринос као уредник издавачке делатности Стеријиног позорја. Предавао је на Академији умјетности у Бањој Луци, у свим звањима.

Објавио је 65 књига (ауторских и преводилачких). Из области позоришта: *Незасићење: пољска драматургија XX века* (2006), *Историја Вишолда Гомбровича* (2008), *Тестиостерон. Нова пољска драматургија* (2009), *Позориште и филм* (2010), *Вишковијева Луда локомовива: између филма и позоришта* (2010), *Драматуршки појаскрипцијум* (2014), *Позориште лушак у Новом Саду / оснивање* (са Љиљаном Динић, 2014), *Лушак и маска у српској култури: од обредног до позоришног чина* (приредили: Љиљана Динић и Зоран Ђерић, 2014), *Лушкарство у Србији: од вацарских до соколских сцена* (приредили: Љиљана Динић и Зоран Ђерић, 2015), *Драмско дело Бранислава Нушића – традиција и савременост*. Међународни симпозијум, приредио Зоран Ђерић / *Dramatic*

opus of Branislav Nušić – Tradition and Contemporariness. International Symposium, Edited Zoran Đerić (Стеријино позорје, Нови Сад 2015), *Jurkovskom u частī. Зборник рагова* (приредио Зоран Ђерић, 2016), *A tribute to Jurkowski*. Collection of Papers, edited by Zoran Đerić, The Theatre Museum of Vojvodina, International Children's Theatre Festival, Open University Subotica 2017; *Луїкарски симулакруми: љрилози истѳорији луїкарских ѿозоришћиа у Србији*, Матица српска, 2021; *Смисао драме*, Стеријино позорје, 2025; *70 ѿодина Дјечјеѿ ѿозоришћиа Републице Српске*, Зоран Ђерић и Лука Кеѳман (носиоци научноистраживачког дјела), Дјечје позориште Републике Српске, Бања Лука 2026. И у овом домену долази до снажног изражаја разноликост Ђерићевих интересовања, али и широк обухват његових знања.

Предео је с пољског језика књиге: Vjeslav Hejno, *Umetnost lutkarske reѳije*; Henrik Jurkovski, *Teorija lutkarstva, II*; Henrik Jurkovski, *Lutka u kulturi, I и II*.

Као што је већ речено, Зоран Ђерић је пре свега био песник, и то значајан песник. Од 1982. године када се уписује у књигу лауреата Фестивала поезије младих у Врбасу, он низом поетских збирки исказује свој осебујни таленат и оригиналност израза. Његова поезија не личи на друге, самосвојна је и препознатљива, премда кроз њу провејавају наслаге (песничке) ерудиције. Ако је и учио, учио је од најбољих, па наученом давао снажан сопствени печат.

Упркос свему реченом, Зорана ћемо памтити као тихог, одмереног, дискретног човека. Тако нас је и напустио. У тишини.

Горан Ибрајѿер
Стеријино позорје
goranibrajter@gmailcom

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абдели-Берух, Насима (Nassima Abdeli-Beruh) 20, 21
Аврамовић, Миодраг 36
Адамов, Марија А. 152–156
Адамовић, Добривоје 89
Адорно, Теодор (Theodor Adorno) 74
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 56
Алеви, Жак-Франсоа-Фроментал-Ели (Jacques-François-Fromental-Élie Halévy) 131
Алфорд, Џон (John Alford) 58
Андрић, Милена 88
Андрић, Стојан 85, 87, 88, 89, 90
Антић, Јелена 89
Антић, Мирослав Мика 156, 173
Антонијевић Спасић, Тамара 176
Аранђеловић, Нада 135
Аранђеловић, Синиша 89
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 52
Арнич, Блаж (Blaž Arnič) 44
Аронсон, Арнолд (Arnold Aronson) 59, 60
Атанасовски, Срђан Д. 65–78
- Бабић, Вук 96
Бабић Јовановић, Милица 43, 140
Бајер, Јозеф (Josef Bayer) 178
Бајић, Исидор 178
Бајчетић, Предраг 94, 96
Бакст, Лав/Леон Самојлович (Лев/Леон Самойлович Бакст) 128, 129
Балоковић, Златко 46
Бањац, Мирјана Мира 147, 173
Барбер, Самјуел (Samuel Barber) 39
Баронијан, Варткес 103
Батај, Шарл-Амабл (Charles-Amable Bataille) 15
- Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 37
Бачвански, Алекса 140
Беговић, Сима 119
Безобразов, Николај Александрович (Николай Александрович Безобразов) 128
Бејкер, Жозефина (Josephine Baker) 117, 118, 119
Белинчиони, Бернардо (Bernardo Bellinconi) 59, 61
Бенјамин, Валтер (Walter Benjamin) 74, 75
Беноа, Александар (Alexander Benoit) 129
Бербиц, Џефри Роналд (Geoffrey Ronald Burbidge) 62
Берг, Албан (Alban Berg) 18
Берг, Кент ван ден (Kent Van den Berg) 59
Бери, Сисели Франсес (Cicely Frances Berry) 12
Берстин, Џулија (Julia R. S. Bursten) 21
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 41, 42, 46, 85, 86
Бизе, Жорж (Georges Bizet) 131
Бјелински, Бруно (Bruno Vjelinski / Bruno Weiss) 177
Блајд, Ренди (Randy Blythe) 25
Блам, Рафаило 89
Блахер, Борис (Boris Blacher) 177
Блох, Ернст (Ernst Bloch) 75
Бојс, Јозеф Хајнрих (Joseph Heinrich Beuys) 53
Болм, Адолф Рудолфович (Адольф Рудолфович Болъм) 128
Бологовска, Марија Јаковљевна (Мария Яковлевна Бологовская) 130, 133, 135

- Бомбардели, Силвије (Silvije Bombardelli) 65–78
- Борхес, Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 161, 162
- Бошковић, Наташа 127, 130, 133, 135
- Бравничар, Матија (Matija Bravničar) 44
- Браиловска, Рима Никитична (Римма Никитична Браиловская) 132, 133
- Браиловски, Леонид Михајлович (Леонид Михайлович Браиловский) 132, 133, 134
- Браловић, Милош 157
- Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 39
- Бранковић, Мица 112
- Брахе, Тихо (Tycho Brahe) 52
- Брејил, Анри Едуар Проспер, опат (Henri Prosper Édouard Breuil) 53
- Брико, Антонија (Antonia Brico) 42
- Брин-Далсон, Филлис Меј (Phyllis Mae Bryn-Julsen) 18, 19
- Броз, Јосип Тито 82
- Брукнер, Богдан 158
- Бручи, Рудолф (Rudolf Brucci) 168
- Бугариновић, Меланија 147
- Булатовић, Бранка 36
- Булатовић, Владимир 97
- Буројевић, Весна 140
- Ваганова, Агрипина Јаковљевна (Агрипина Яковлевна Ваганова) 128
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 18, 19, 158
- Валентино, Рудолф (Rudolph Valentino) 117
- Ван Гог, Винсент (Vincent van Gogh) 54, 55
- Варас-Дијаз, Нелсон (Nelson Varas-Díaz) 24
- Васиљев, Фјодор Алексејевич (Фёдор Алексеевич Васиљев) 136
- Васиљева, Ирена Ира Сергејевна (Ирина Ира Сергеевна Васиљева) 135
- Васиљева, Јања Владимировна (Јања Владимировна Васиљева) 135
- Васиљковић, Вукица Вука 111, 113
- Васиљковић, Лепосава Лепа 111, 113
- Васиљковић, Михаило 111
- Васиљковић, Никола 111
- Васиљковић, Перса 111
- Васић, Александар Н. 33–50
- Васић, Јован / Јова Јаре 113
- Венард, Вилијам (William Vennard) 25
- Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 82, 178
- Весановић, Анте (Ante Vesanović) 65, 66
- Веселиновић Хофман, Мирјана 98, 168
- Весић, Ивана 113, 115
- Веснић, Радослав 151
- Видосављевић, Љубиша 89
- Викрамасинге, Налин Чандра (Nalin Chandra Wickramasinghe) 62
- Винавер, Станислав 134
- Виринга, Синди (Cindy Wieringa) 99
- Виткаи Кучера, Агота (Vitkay-Kucsera Ágota) 12, 16, 21, 22
- Витрувије Полион, Марко (Marcus Vitruvius Polion) 59
- Војновић, Зденко (Zdenko Vojnović) 114
- Волк, Лесли (Lesley Wolk) 21
- Волк, Петар 140, 141
- Волмарк, Закари (Zachary Wallmark) 25
- Волтер, Марико Намба (Mariko Namba Walter) 54
- Вујић, Александар 152
- Вукдраговић, Михаило 88, 163, 168
- Вукић, Бора 111, 114, 117, 118
- Вукић, Драган 153, 155
- Вукобратовић, Јелка 71
- Вучков, Лидија 88
- Вучковић, Војислав 19, 39
- Вучковић, Гордана 95
- Гаврић, Горан Т. 51–64
- Гајдаров, Владимир 114
- Галилеј, Галилео (Galileo Galilei) 52
- Галоп, Родни Александер (Rodney Alexander Gallop) 119
- Гарсија, Мануел дел Популо Висенте (Manuel del Pópulo Vicente García) 14
- Гарсија Млађи, Мануел Патрисио Родригес (Manuel Patricio Rodríguez García) 12, 14, 15, 17
- Гелцер, Јекатерина Васиљевна (Екатерина Васиљевна Гелцер) 129
- Гзовска, Олга Владимировна (Ольга Владимировна Гзовская) 114
- Гилбер, Жан (Jean Guillbert) 39
- Глазунов, Александар Константинович (Александр Константинович Глазунов) 178
- Глигорић, Велибор 171
- Гојковић, Предраг 118

- Горски, Александар Алексејевич (Александр Алексеевич Горский) 128
Госов, Ангела Натали (Angela Nathalie Gossow) 25
Готовац, Јаков (Jakov Gotovac) 85
Грбовић, Вања 12, 95
Грегорић, Србољуб 88
Грејвс, Роберт (Robert Graves) 97
Григорович, Јуриј Николајевич (Юрий Николаевич Григорович) 129
Грин, Брајан (Brian Greene) 56
Грол, Милан 130
Грујић, Жорж 155
Гушчин, Стеван/Степан (Гушин) 84, 87, 90
- Д'Албер, Ежен (Eugen d'Albert) 39
Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) 59, 61
Дамњановић, Љубица 89
Данон, Оскар 88
Дворжак, Антоњин (Antonín Dvořák) 45, 86
Де Бовоар, Симон (Simone de Beauvoir) 149
Дејвидсон, Лиса (Lisa Davidson) 21
Делибашић, Предраг 96
Денић, Миомир 140
Дероко, Александар 135
Деспих, Дејан 34, 36, 37, 161–170
Димитријевић, Бранко 114
Димитријевић, Живан 36
Димитријевић, Зоран 96
Димић, Радмила 89
Димов, Венцислав (Вентсислав Димов) 109
- Динић, Љиљана 181
Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 57, 58
Дјагилев, Сергеј Павлович (Сергей Павлович Дягилев) 127, 129, 130
Добжањски, Жежи (Jerzy Dobrzański) 178
Добриновић, Пера 147
Драгутиновић, Бранко М. 36, 38
Драинац, Раде 114
Драшкић, Љубомир 96
Дрча, Мирјана 173
Дугић, Бора 153, 156
Думнић Вилотијевић, Марија 109, 110, 112, 115, 119
Дунатов, Дора (Dora Dunatov) 113
- Ђерић, Зоран 180–182
Ђокић, Љубиша 94, 95
- Ђорђевић, Вера 88
Ђорђевић, Душан Мраморац 89
Ђорђевић, Лазар 157
Ђорђевић, Лела 119
Ђорђевић, Пуриша 97
Ђорђевић, Тихомир Р. 111
Ђукић, Миодраг 140
Ђурђановић, Миомира М. 79–92
Ђурић Клајн, Стана 34
Ђурковић, Димитрије 151
- Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 52, 53, 54, 55, 56, 57, 62
Ержен, Славко (Slavko Eržen) 135
Еркел, Ференц (Ferenz Erkel) 178
Ерски, Вишња 173
Ерски, Петар 173
Ерчић, Властимир 173
Есхил (Αἰσχύλος) 57
Еџерсон, Мајкл Едвард (Michael Edward Edgerson) 21
- Жедрински, Владимир Иванович (Владимир Иванович Жедринский) 43
Живковић, Драгољуб 89
Живковић, Миленко 85
Живковић, Младен 89
Жуковски, Анатолиј Михајлович (Анатолий Михайлович Жуковский) 132, 135
- Закомац, Х. 114, 115, 119
Зекић, Никола П. 109–126
- Ибрајтер, Горан 180–182
Иванов, Лав Иванович (Лев Иванович Иванов) 127, 128
Ивановић, Ковиљка 89
Изабела Арагонска (Isabel de Aragón) 59
Илић, Војислав 168
Илић, Драгослав 10, 12, 14, 15
Илић, Петар 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119
Илић Радовановић, Љиљана 94, 95
Илков, Атанас Љубенов (Атанас Любенов Илков) 174
Исаченко, Клаудија Лукјановна, баронеса Егерт фон Екхофен (Клавдия Лукьяновна Исаченко, baronesse Eggert von Eckhoffen) 130, 131, 134, 135

- Яковљевић, Стана Сремица 113
 Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 39
 Јанић, Синиша 140
 Јанчевецка, Олга Петровна (Олга Петровна Јанчевецка) 115
 Јахман-Вагнер, Јохана (Johanna Jachmann-Wagner) 15
 Јевтић, Иван 168
 Јевтић, Милош 34, 163
 Јелушић, Синиша 174
 Јерковић, Зоран 153, 155, 156
 Јефтић, Вукашин Вуле 89
 Јованов, Светислав Света 141
 Јовановић, Александра 12
 Јовановић, Драгован 140
 Јовановић, Драгољуб 89
 Јовановић, Зоран Т. 140, 141
 Јовановић, Катарина 156
 Јовановић, Љубинка 88
 Јовановић, Љубиша 153
 Јовановић, Миле 127, 135
 Јовановић, Милица 129, 131, 132
 Јовановић, Пера 112
 Јовановић, Тоша 140
 Јосиф, Енрико 168
 Јурењева, Ана (Анна Јренева) 130
 Јурковски, Хенрик (Henryk Jurkowski) 59, 173, 182
- Каку, Мишио (Michio Kaku) 56
 Кан-Харис, Кит (Keith Kahn-Harris) 23
 Капор, Александра 157
 Каравдић, Ђана 101
 Караклајић, Дејан 97
 Карали, Вера Алексејевна (Вера Алексеевна Каралли) 129
 Карантонис, Памела (Pamela Karantonis) 11
 Карсавина, Тамара Платоновна (Тамара Платоновна Карсавина) 128, 129
 Карузо, Енрико (Enrico Caruso) 118
 Катић, Каменко 111, 112
 Катунац, Драгољуб 168
 Кеплер, Јохан (Johannes Kepler) 52
 Кеџман, Лука 182
 Кисић, Милица 36
 Киш, Данило (Dániel Kiss) 168
 Киш Жувела, Сања (Sanja Kiš Žuvela) 10, 13, 14
 Кјакшт, Лидија Георгијевна (Лидия Георгиевна Кякшт) 128
- Кјуриц, Пол (Paul T. Kuritz) 59
 Клајн, Иван 10, 13, 28
 Кларк, Стивен (Stephen Clarke) 113
 Клизер, Бернд (Bernd Klüser) 53
 Климент, Александар 96
 Ковач Виткаи, Вера (Vitkay Kovács Vera) 147
 Ковачевић, Момчило 140, 141
 Ковачевић, Слободан 111, 116, 117, 118
 Ковачек, Божидар 173
 Коички, Стеван 166
 Колунџија, Јован 153, 155
 Комљеновић, Б. 116
 Коњовић, Петар 83, 157
 Коперник, Никола (Mikołaj Kopernik) 52
 Кориган, Роберт Вилоби (Robert Willoughby Corrigan) 55
 Косетини, Лука (Luca Cossettini) 98
 Костић, Вера 127, 135, 177
 Костић, Лаза 46
 Костић, Никола 89
 Костовска, Цветанка 89
 Коџијан, Густав (Gustav Kocijan) 87
 Коџић, Владимир 80
 Коџић, Обрад 80
 Крејмер, Лоренс (Lawrence Kramer) 75
 Крес, Есад 101
 Кригер, Карстен (Carsten Krüger) 174
 Крос, Мелиса (Melissa Cross) 24, 25, 26
 Крстић, Петар Ј. 133, 134
 Крчмар, Весна 147–151
 Кршић, Весна 153, 154
 Кршић, Јела 154
 Кујунџић, Миодраг 150
 Кулунџић, Јосип 43
 Кунтарић, Марија 34
 Куприн, Александар Иванович (Александр Иванович Куприн) 114
 Кутлешић, Миљивоје М. 112, 113, 115, 117
 Кухач, Фрањо Ксавер (Franjo Ksaver Kuchač) 13
 Куцина, Иван 143
 Кшешињска, Матилда Марија Феликсовна (Matylda Maria Krzesińska / Матильда Феликсовна Кшесинская) 128
- Лавтри, Џанет (Jeannette LoVetri) 10
 Лазаревић, Гордана 153, 156
 Лазаревић, Радослав Раде 116
 Лазић, Тања 110

- Лајовиц, Антон (Anton Lajovic) 44
 Лакетић, Сима 135
 Лало, Едуар (Édouard Lalo) 82
 Ламперти, Франческо (Francesco Lam-
 perti) 12, 17
 Ландсијер, Едвин (Edwin Landseer) 60
 Ланкау Марјановић, Софија Соња 135
 Латиновић, Саша 12, 16, 22
 Латифић, Амра 3. 127–138
 Легат, Николај Густавович (Николај Гу-
 ставович Легат) 128
 Лејдер, Емили Вортис (Emily Wartis Le-
 ider) 117
 Леман, Лили (Lilli Lehmann) 12, 17
 Лесковац, Младен 46
 Линд, Џени (Jenny Lind) 15
 Лист, Франц (Franz Liszt) 83
 Лич, Џеси (Jesse Leach) 25
 Личина, Владимир 96
 Логар, Миховил (Mihovil Logar) 39, 40
 Лотка-Калински, Иво (Ivo Lhotka-Kalin-
 ski) 11
 Лукач, Ђерђ (Lukács György) 74
 Лукић, Света 82
- Љубић, Весна 94, 97, 101
 Љубић, Едо 101, 114
- Маглов, Марија Т. 93–108
 Мајера, Љубослав (Luboslav Majera) 147
 Маклери, Сузан Кеј (Susan Kaye McClary)
 76
 Максимовић, Георгије 46
 Максимовић, Зоран М. 171–174
 Максимовић, Милан 112
 Максимовић, Рајко 168
 Максимовић, Ружа 112
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 158
 Малетић, Дубравка 175–176
 Малетић, Савета 176
 Мандукић, Смиљана 175
 Манчић, Десанка 89
 Маринковић, Драгана 111
 Маринковић, Илија 112
 Маринковић, Јосиф 156
 Маринковић, Марија/Марица-Мариола
 112, 116
 Маринковић, Ранко 114
 Маринковић, Соња 12, 18, 169
 Марић, Љубица 168
- Марић, Ратко 119
 Маркези, Матилда (Mathilde Marchesi) 12,
 15
 Марковић, Властимир 89
 Марковић, Ђорђе 88
 Марковић, Иван 157
 Марковић, Јасмина 95
 Марковић, Јован 88
 Марковић, Југ 21, 27
 Марковић, Олга 143
 Марковић, Слободан 173
 Марковић, Слободан 36
 Марковић, Слободан Бода 96
 Масникоса, Марија 18, 19
 Матић Миленковић, Мирјана 178
 Машић, Савета 142
 Машић, Слободан 142
 Меденица, Иван 141
 Медић, Ивана 157
 Менделсон, Феликс Бартолди (Felix Men-
 delssohn Bartholdy) 85
 Метјуз, Пол (Paul Mathews) 18, 19
 Мијач, Дејан 147
 Миланковић, Вера 19
 Милановић, Биљана 157
 Миленковић, Жарко 177–179
 Милин, Мелита 95, 157
 Милојевић, Милоје 44, 133, 134, 135, 157
 Милосављевић, Александар 141
 Милосављевић, Предраг Пеђа 140
 Милосављевић, Радомир 89
 Милошевић, Александра М. 139–146
 Милошевић, Владо 110, 115
 Милошевић, Јован 89
 Милошевић, Ната 130
 Милошевић, Предраг 43
 Милтојевић, Марија М. 79–92
 Миљковић, Бранко 155
 Митић, Живојин Ђата 89
 Митрић, Небојша 168
 Митровић, Слободан 11
 Михаиловић, Душан 96
 Михајлова, Рајна Георгијева (Рајна Ге-
 оргијева Михайлова) 37
 Михајловна, Клаудија Куличевска (Клав-
 дија Михайловна Куличевская) 127,
 128
 Младеновић, Бранислава 88
 Младеновић, Бранко 89
 Мозер, Кит (Kit Moser) 52

- Мокрањац, Василије 168
 Мокрањац, Стеван Стојановић 83, 88, 168
 Молијер, Жан-Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 178
 Мордкин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Мордкин) 129
 Моро, Лудовико (Ludovico il Moro) 59
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 39, 42, 43
 Мудринић, Оливера 173
 Мујчиновић, Авдо 95
 Мумовић, Гордана 21, 22
- Наварез-Араужо, Данијел (Daniel Nevárez Araújo) 24
 Нарликар, Џајант Вишну (Jayant Vishnu Narlikar) 62
 Неј, Ели (Elly Ney) 41, 42
 Нижински, Вацлав Фомич (Wacław Niżyński / Вацлав Фомич Нижинский) 128, 129, 134
 Никитина, Алиса Максимилијановна, псеудоним Алисе Регине Ландау (Алиса Максимилиановна Никитина, Alice Regina Landau) 130
 Николај, Ото (Otto Nicolai) 178
 Николајевић, Снежана 152–156
 Николић, Анка рођ. Радосављевић 112
 Николић, Душан 89
 Николић, Маца 113, 114, 116
 Николић, Милена 140
 Николић, Паја 111, 112, 113, 114, 117
 Николић, Радомир 36
 Николић, Софка рођ. Васиљевић 109–126
 Нисен, Хенријета (Henrietta Nissen) 15
 Новаковић, Моника Ј. 93–108
 Новаковић, Слободан 154
 Нојбауер, Хенрик (Henrik Neubauer) 177
 Нушић, Бранислав 114, 140, 150, 178
- Њутн, Исак (Isaac Newton) 56
- Обрадовић, Александар 168
 Огњановић, Илија 173
 Одавић, Мирјана 143, 145
 Олењина, Марина Петровна (Марина Петровна Оленина) 178
 Ољачић, Бора 97
 Орлић, Милан 96
 Остојић, Биљана 95
 Отрин, Ико 177
- Павлова, Ана Павловна (Анна Павлова Павловна) 128, 129, 136
 Павловић, Божидар 89
 Павловић, Љубиша 89
 Павловски, Теофан Венедиктович (Феофан Венедиктович Павловский) 132, 133, 134
 Пантелић, Милорад 111, 112, 114, 116, 117, 118
 Пап, Људевит (Ljudevit Pap) 85, 86
 Парацелзус (Paracelsus) 56
 Парлић, Димитрије 127, 135
 Пауновић, Јордан 87, 89
 Пауновић, Миленко 157–159
 Пејић, Радмило 96
 Пејовић, Никола 89
 Пејовић, Роксанда 18, 34, 35, 36, 131, 134, 169
 Пено, Весна 113, 115
 Пераки, Лео (Leo Peracchi) 177
 Перван, Славко (Slavko Pervan) 153
 Перић, Божидар 90
 Перић, Весна 96
 Перичић, Властимир 12, 19, 35, 39, 40, 168
 Петипа, Маријус Иванович (Michel-Victor-Marius-Alphonse Petipa / Мариус Иванович Петипа) 128
 Петровић, Бранислав 97
 Петровић, Гајо 75
 Петровић, Растко 135
 Петровић, Светислав 114
 Пешић, Милена 33
 Пињар, Робер (Robert Pignarre) 57
 Пињон, Пол (Paul Pignon) 96
 Питагора са Самоса (Πυθαγόρας ὁ Σάμιος) 59
 Плоцек, Александар (Alexander Plocek) 43, 45, 46
 Покрајац, Давид Д. 109–126
 Пољакова, Јелена Дмитријевна (Елена Дмитриевна Полякова) 127–138
 Пољакова, Људмила Петровна (Људмила Петровна Полякова) 130
 Поморишац, Бранко 43
 Попеску, Хореа (Horea Popescu) 95
 Поповић, Влада 151
 Поповић, Војин 89
 Поповић, Јован Стерија 143
 Прегер, Андреја 82, 86

- Преображенска, Олга Јосифовна (Ольга Иосифовна Преображенская) 128
Проданов Крајишник, Ира 18
Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 38, 40, 41, 130
Прђић, Твртко 27, 28
Птоlemeј, Клаудије (Claudius Ptolemaeus) 52
Пуњи, Чезаре (Cesare Pugni) 128
Путник, Радомир 141
Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 37, 82
- Рабкин, Ерик (Eric Rabkin) 52
Раваси, Љубица 147–151
Раваси, Синиша 148, 150
Равел, Морис (Maurice Ravel) 39
Радић, Душан 168
Радовановић, Ана 12, 18
Радовановић, Владан 93–108
Радовановић Шупут, Бојана С. 9–32
Радовић, Бранка 152
Радојковић, Живка 89
Радоњић, Вера 174
Радоњић, Иван 174
Радоњић, Марија рођ. Бајић 174
Радоњић, Мирослав 171–174
Радоњић, Момчило 174
Радуловић, Ксенија 140, 141, 143
Рајчић, Станојло 154, 166, 168
Рајковић, Миодраг В. 81
Рајх, Труда (Truda Reich) 40
Ракић, Александра 156
Ракић Шаренац, Марија 95
Ранђеловић, Таска 89
Расел, Роберт (Robert Russell) 129
Раух, Франтишек (František Rauch) 37, 45
Ривић, Маја 22
Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 129, 131
Ристић, Др. 114, 118, 119
Ристић, Марко 135
Рубинштајн, Ида Љвовна (Ида Львовна Рубинштейн) 129
- Савин, Егон 147
Савић, Првослав 89
Савић, Свенка Ј. 147–151, 175–176, 178
Садиков, Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Садиков) 129
- Сарасате, Пабло де (Pablo de Sarasate) 86
Саџак, Милена 89
Седак, Ева (Eva Sedak) 66
Секулић, Спасо 111, 115, 116
Селимовић, Меша 155
Сентли, сер Чарлс (Sir Charles Santley) 15
Сибелијус, Јан (Jean Sibelius) 39
Сидс, Мајкл (Michael Seeds) 52
Симовић, Љубомир Љуба 174
Симоновић, Радивој 46
Симоновић, Радослав 89
Славенски, Јосип (Josip Slavenski) 168
Слатин, Илија Ильич (Илья Ильич Слатин) 132
Смаиловић, Авдо 101
Смаиловић, Ведран 101
Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 37, 45, 131, 178
Совтић, Немања Н. 157–159, 169
Спангенберг, Реј (Ray Spangenburg) 52
Спасић, Исидора 176
Спасојевић, Саша 109–126
Сремчевић, Рајко 112
Срећковић, Биљана 98
Стаматов, Слободан 95
Стаматовић Николић, Јелка 11
Стамболић, Петар 82
Стаменковић, Дубравка 111
Стаменковић, Предраг 156
Стаменковић, Стојан 78
Станисављевић, Соња 130
Станич, Јелка (Jelka Stanič) 44
Станковић, Борисав Бора 118
Станковић, Драган 89
Станковић, Душан 88
Станковић, Мирјана 88
Станчић, Светислав 35
Старчевић, Нада 96, 97
Стевановић, Јелица 141, 143, 145
Стевановић, Ксенија 96
Стерлинг, Антоанета (Antoinette Sterling) 15
Стивенс, Џон (John Stephens) 53
Стоилковић, Десанка 80
Стојадиновић, Рајко 95
Стојадиновић Милић, Милана М. 161–170
Стојановић, Васка 88
Стојановић, Војислав 157
Стојановић, Петар 86
Стојиљковић, Владимир 96

Стојковић, Боривоје С. 141
Стојковић, Љиљана 88
Стојковић, Никола 112
Стошић, Драган 80
Стргар, Горан 12
Стрешњев, Сергеј Степанович (Сергей Степанович Стрешнев) 130, 133, 134
Сувајић, Бошко 142
Судар, Савета 89
Сфорца, Ђан Галеацо (Gian Galeazzo Sforza) 59

Тајчевић, Марко 33–50, 163
Тарнер, Виктор (Victor Turner) 55
Тасић, Станко 80
Теглаши Јојкић, Габриела 177–179
Тепарић, Срђан 12, 19
Тесје, Роже (Roger Tessier) 113
Тимотијевић, Душан 36
Тице, Инго (Ingo R. Titze) 25
Толић, Драго (Drago Tolić) 94, 95
Томановић, Предраг Пеђа 147
Томашевић, Катарина 98
Торачки, Мирјана 174
Траилеску, Корнел (Cornel Trăilescu) 178
Трајковић, Властимир 168
Трајковић, Теодора 94
Трифунковић, Војислав 159
Турлаков, Слободан 42, 43

Ћирић, Марија 153, 155

Ујевић, Тин 114

Фајерабенд, Паул (Paul Feyerabend) 56
Фелини, Федерико (Federico Fellini) 101
Филипи, Маура (Maura Filippi) 10, 13, 14
Филиповић, Зоран 140
Фјодорова, Софија Василевна (Софја Василевна Фёдорова) 129
Фокин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Фокин) 128, 132, 134
Фолкер, Лудвиг (Ludwig Volker) 174
Франк, Сезар (César Franck) 39
Франк, Метка 130
Франсе, Жан (Jean Françaix) 177
Фридландер, Клаудија (Claudia Friedlander) 11
Фридман, Ева (Eva Fridman) 54

Фроман, Маргарита Петровна (Маргарита Петровна Фроман) 129
Фу Ђилин (Fu Qilin) 75

Хадинггам, Еван (Evan Hadingham) 54, 55
Ханжековић, Федор (Fedor Hanžeković) 114
Харнер, Мајкл (Michael Harner) 53
Хартиг, Тибор (Hartig Tibor) 177
Хачатурјан, Арам Иљич (Арам Иљич Хачатурјан) 38
Хаџи Нешић, Вера 88
Хаџи Нешић, Олга 88
Хејвуд, Томас (Thomas Heywood) 60
Хејз, Кетрин (Catherine Hayes) 15
Хејно, Вјеслав (Wiesław Hejno) 182
Херолд, Луј Жозеф Фердинанд (Louis Joseph Ferdinand Herold) 177
Херцигоња, Никола 86, 87
Хес, Мајра (Mуга Hess) 42
Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 41
Хитрово, Нина 130
Хојл, Фред (Fred Hoyle) 62
Холечек, Алфред (Alfréd Holeček) 43, 45
Хонта, Ференц (Honta Ferencz) 171
Хорват, Фрањо (Franjo Horvat) 177
Хофман, Ана 72
Христић, Зоран 152–156
Христић, Јован 94, 96
Христић, Стеван 88, 157
Хубач, Жељко 141
Хумпердинк, Енгелберт (Engelbert Humperdinck) 17

Цази, Јосип (Josip Cazi) 114
Царић Храшовец, Зорана 96
Цвејић, Бисерка 11, 15, 16, 17, 21
Цвејић, Душан 11, 15, 15, 17, 21
Цвејић, Никола 11, 14, 15, 16
Цветковић, Сава В. 43
Цветковић, Србљуџ 84
Церибашић, Наила 110

Чајковски, Петар Иљич (Пётр Иљич Чайковский) 83, 131
Чао, Моника (Monika Chao) 21
Чила, Гаetano (Gaetano Cilla) 148, 151
Чилтон, Керол Брент (Carroll Brent Chilton) 119
Чипчи, Јаков (Jakov Čipci) 44
Чипчи, Круно (Kruno Čipci) 177

- Шалајић, Стеван 147
Шалџапин, Фјодор Иванович (Фёдор Иванович Шаляпин) 114
Шантић, Алекса 117
Шантић, Јелена 132, 134
Шафранек-Кавић, Лујо (Lujo Šafranek-Kavić) 35
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 51, 58, 59, 60
Шелман, Јерг (Jörg Schellmann) 53
Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 17, 18, 19
Шеховић, Субхија 111, 115
Шинглер, Мартин (Martin Shingler) 99
Шкерјанц, Луцијан Марија (Lucijan Marija Škerjanc) 44
Шокица, Добрила 147
Шопен, Фредерик Франсоа (Frederic François Chopin) 128, 131
Шостакович, Дмитриј Дмитријевић (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 38, 42
Шпилер, Бруна 11
Штокхаузен, Јулијус (Julius Stockhausen) 15
Штраус, Јохан Млађи (Johann Strauss II) 83, 178
Штраус, Рихард (Richard Strauss) 158
Шуваковић, Миленко 151
Шуклева, Јелена 89
Шукуљевић Марковић, Ксенија 127, 128, 129, 130, 131, 133, 145
Шулејић, Д. 119
Шулек, Стјепан (Stjepan Šulek) 37, 45, 46
Шуман, Роберт (Robert Schumann) 39, 85

Ретисџар 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 Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
јединицу:

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: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128–130) јединицу:

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

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

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 MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.
јединицу:

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

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

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

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

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области 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 лијтература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијтература*. 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 лијтература наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

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

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:

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

Монојрафска њубликација досјујна он-лине:

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 он-лине:

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

Пример:

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

Прилој у енциклоједији досјујан он-лине:

„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.

Ранка Гашић
Димитрије Големовић
Петар Грујичић
Лука Кецман
Софија Кошничар
Данка Лајић Михајловић
Марија Маглов
Милан Мађарев
Зоран Максимовић
Милош Маринковић
Ивана Медић
Мелита Милин
Сања Милосављевић
Александра Милошевић
Вера Обрадовић Љубинковић
Весна Пено
Ира Проданов Крајишник
Бојана Радовановић Шупут
Адриана Сабо
Соња Цветковић

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. 73/2025 закључило 1. децембра 2025. године
За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Весна Гајић
Преводилац 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

