YU ISSN 0352-9738 | UDK 78 + 792 (05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ 28–29

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

28–29

МС

НОВИ САД
2003

МАТИЦА СРПСКА
1826

МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

МАТИЦА СРПСКА

DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

YU ISSN 0352-9738

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

28–29

Уредништво

Др БОЖИДАР КОВАЧЕК
(главни и одговорни уредник)
Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ, др ЗОРАН ЈОВАНОВИЋ,
др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),
др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),
др ДУШАН РЊАК, др ЈАДВИГА СОПЧАК (JADWIGA SOBCZAK),
академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД
2003

САДРЖАЈ
CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ
STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Мр ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ
Генеза напева српских свадбених песама у Горњем Банату у Румунији — Genesis of Chants of Serbian Wedding Songs in Upper Banat, in Romania . 7

Др САВА АНЂЕЛКОВИЋ
О читаоцу и литерарној расправи у Стеријиним комедијама — Le lecteur et le débat littéraire dans les comédies de Sterija 17

Др БОЖИДАР КОВАЧЕК
Културна збивања међу Србима у Пешти и Будиму 1860—1861. и њихове позоришне представе II—III — Cultural Events among the Serbs in Pest and Buda in 1860—1861 and their Theatrical Performances II—III 29

Dr. KATY ROMANOU
Westernization of Greek Music — Позападњачавање грчке музике 93

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ
Милан Грол — позоришни реформатор — Milan Grol — a Theatrical Reformer 107

Мр БОГДАН ЂАКОВИЋ
Мало позната Литургија Стевана К. Христића за мушки хор — Stevan K. Hristić's Little-Known Liturgy for a Male Choir 133

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

МИЛИЦА АНИЧИЋ
Сама свој господар — Being One's Own Master 147

ВЕРА ОБРАДОВИЋ
Смиљана Мандукић — Личност Српкиње из Беча — Smiljana Mandukić — A Personality of a Serbian Woman from Vienna 157

РОМАНА РИБИЋ
Стваралачка ризница Петра Стојановића (1877—1957) — Creative Treasury of Petar Stojanović (1877—1957) 161

Др МИЛЕНКО МИСАИЛОВИЋ
Значајан прилог драматургији музике — A Significant Contribution to the Dramaturgy of Music 187

МИРКА ПАВЛОВИЋ
Сећање на Александра — Дарка Обрадовића (1927—2001) — In Metogu of Aleksandar — Darko Obradović (1927—2001) 201

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Мр ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ
Вишегласне народне песме из Епира 205

Др НИЦЕ ФРАЦИЛЕ
Драгослав Девић, *Антологија српских и црногорских народних песама са мелодијама*, Фондација Карић, Београд, 2002, 387 стр. + 2 CD-а 208

МИРЈАНА ВУКИЧЕВИЋ-ЗАКИЋ
Моба, *Вазда жњејеш, Јано*, SOKOJ, BIEM, 2001 210

ИРА ПРОДАНОВ
Компакт издања клавирске музике Милоја Милојевића (1884—1946) и Дејана Деспића (1930) 211

ТАТЈАНА ПИВНИЧКИ-ДРИНИЋ
Регистар имена 215

UDC 398.8(498=163.41)

Јелена Јовановић

ГЕНЕЗА НАПЕВА СРПСКИХ СВАДБЕНИХ ПЕСАМА У ГОРЊЕМ БАНАТУ У РУМУНИЈИ

Још један прилог проучавању порекла српског становништва Горњег Баната у Румунији

САЖЕТАК: До сада мало истраживано српско певачко наслеђе у Румунији може да пружи могућности за одговоре на питања о пореклу дела српског становништва ових простора. Рад је посвећен записима српских свадбених песама у румунском Банату и њиховим варијантама у другим јужнословенским крајевима. Сличност или истоветност ових мелодија упућује на њихово заједничко порекло, па можда, и на заједничко порекло дела српског становништва у румунском Банату.

Пространа панонска равница, захваљујући својој отворености, од првих историјских помена до данас представља поприште миграција, мешања становништва и прожимања различитих култура. На простору Баната, као дела ове географске целине која припада Средњој Европи, током дугог времена су се смењивале и сабирале различите миграционе струје. Бројним укрштањима становништва различитог порекла стваране су нове етничке формације. Тако је до данас Банат остао вишенационална област у којој преовлађују елементи културе Средње и Западне Европе.[1]

Кад је реч о српском становништву, мешавином припадника трију великих метанастазичких струја са југа и југозапада и Срба староседелаца, формиран је нови психолошки тип, са посебним етничким обележјима. Данас су у српској традиционалној култури, поред бројних елемената који су преузети из средњоевропске и западноевропске културе, препознатљиви и они који припадају аутохтоном културном наслеђу.[2]

Порекло Срба на простору Баната објашњава се двојако. Према познатој и на научном нивоу међународно признатој теорији, они су се на ову територију, у оквиру велике словенске масе, населили у времену од

[1] Никола Пантелић, *Етнички и етнокултурни контакти у панонско-карпатском простору*, у: *Етнички и етнокултурни контакти у панонско-карпатском простору*, САНУ, Етнографски институт, Посебна издања, књига 42, Београд, 1997, 8.

[2] В. Јелена Јовановић, *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе*, магистарска теза, Факултет музичке уметности, Београд, 2000.

V до VII века.[3] Према другом мишљењу, које у науци очекује своју потврду или оповргавање, а које је формирано на основу најновијих археолошких проучавања, Словени су у време од IV до VI века већ могли бити присутни на овом простору.[4]

Кад је реч о данашњем румунском Банату, староседеоцима се могу сматрати Срби чијих је око 70 насеља постојало на тој територији до 1400. године,[5] времену које је непосредно претходило великим померањима српског становништва са југа. После пада српске Деспотовине под турску власт, средином XV века, уследила су масовна исељавања у крајеве преко Саве и Дунава, па и у данашњи румунски Банат. Ова исељавања су потрајала све до XIX века, и то у два основна тока. Један је био „тих, постепен, континуиран, једва приметан кроз расположиве изворе", захватао је „мале људе у великим масама" и у историографији у великој мери остао неприметан. Други ток је био „боље осветљен, динамичан, испрекидан" и захватао је „великаше и феудалну господу, појединачно или у мањим групама"; такве сеобе су у нашој историји боље праћене и о њима се више зна.[6]

Колико је познато, Срби досељеници у Банату углавном су припадници косовске и вардарске метанастазичке струје, као и некадашњи становници моравске Србије. Банат је, као саставни део панонског басена, једна од јужнословенских области које су примиле највећи број досељеника.[7] Од XV века у областима преко Саве и Дунава почео је да се формира нови, такозвани панонски психолошки тип.[8] Услед изузетно бурних историјских и друштвених збивања, расељавања становништва у разним правцима, током наредних векова била су готово непрестана.[9] Током времена се ово становништво помешало и стопило у такозвани *сремско-банатски варијетет*. Њега у највећој мери чине становници пореклом из источних и јужних српских области и становништво северне Србије, а у мањем броју досељеници из Босне, Херцеговине и Далмације.[10]

Месна и породична предања на која се још може наићи код Срба ових крајева веома су различита. То такође говори о великој разноликости порекла становника, о њиховом доласку са разних страна и у разли-

---

[3] *Исто*, 276.

[4] О томе в. Станко Трифуновић, *Словени у Панонији*. — Књижевна реч, 474—476, Београд, б.г., 32.

[5] B. Jovan Erdeljanović, *Tragovi najstarijeg slovenskog sloja u Banatu*, у: Niderluv sbornik, DILU II, zvezek 1, Praze, 1925, 278—279; Миле Томић, *Сеобе без сеоба*. — Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XXXIII, Нови Сад, 1990.

[6] Сима Ћирковић, *Сеобе српског народа у краљевину Угарску у XIV и XV веку*. — Зборник радова посвећен тристагодишњици Велике сеобе Срба, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990, 40.

[7] Петар Влаховић, *Миграциони процеси и етничка структура Војводине*. — Гласник Етнографског музеја, бр. 41, Београд, 1977, 113.

[8] Јован Цвијић, *Балканско полуострво и јужнословенске земље*, Београд, 1966, 134.

[9] B. Добривоје Николић, *Срби у Банату у прошлости и садашњости*, Нови Сад, 1941, 146; Сима Ћирковић, *Н. д.*, 39; Јован Цвијић, *Н. д.*, 134.

[10] Јован Цвијић, *Н. д.*, 556.

чита времена.[11] С друге стране, данас код највећег броја наших казивача преовлађује свест о дугом периоду њиховог живота на простору Баната. Веома чест одговор на питање о досељавању јесте да они ту бораве „одувек".

Једно од данас можда најпоузданијих сведочанстава о матичним областима досељавања јесу у великој мери очувани народни обреди и обичаји. Они махом имају паралеле у традицији источне, југоисточне и јужне Србије.[12] Динарски елемент, ако је и присутан, нема већег утицаја у овом сегменту народне културе.

Подаци о матичним областима досељавања већег дела данашњег српског становништва у румунском Банату показују да је у овим областима заступљено велико шаренило. Чињеница је, такође, да је услед мешавине етничких варијетета и јаких вишевековних утицаја других култура настало и унифицирање елемената српске музичке културе ових простора. Упркос томе, на основу теренских записа аутохтоних српских народних песама, показује се да се у њима одређене везе са давним матичним земљама још могу препознати. Да бисмо допринели употпуњењу слике о могућем пореклу српског становништва у румунском Банату, окренули смо се истраживању географске распрострањености варијаната народних песама које су забележене на овом простору. Полазећи од теренских записа сакупљача који су радили у данашњем румунском Банату и трагајући по збиркама мелодија из других јужнословенских крајева, дошли смо до међусобно сродних напева, на основу којих се може указати на неке од бројних и испреплетених путева којима је српско становништво у тамишком Банату стигло до данашњих насеобина, а на основу чега се може претпоставити које су области његовог исељења.

У овом раду пажњу ћемо посветити групи свадбених песама које имају непосредну улогу у појединим деловима свадбених обичаја — такозваним „правим" свадбеним песмама. Полазимо од грађе којом располажемо, од објављених мелографских записа различитих мелографа (укључујући и сопствене теренске записе) из Баната и других крајева јужнословенског простора. Мелодије „правих" свадбених песама о којима ће бити речи посматраћемо у оквиру две групе варијаната познатих песама: а) *Одби се (бисер) грана од јоргована* и б) *Гором језде кићени сватови*.

Прву групу песама чине, дакле, варијанте напева познате сватовске песме *Одби се (бисер) грана од јоргована*. О овом напеву је у стручној литератури писано у више махова. Бележили су га разни записивачи у разним крајевима током готово два века. Проучаваоци су га окарактерисали као веома стар мелодијски образац.[13] Многобројне варијанте се нала-

---

[11] В. Светозар Марков, *Дињаш*, едиција „Из села у село", Критерион, Букурешт, 1984, 208; Љубомир Степанов, *Кетфељ*, исти извор, 42; Стеван Бугарски, *По Семартону кроз простор и време*, Букурешт, 1982, 62.

[12] В. Јелена Јовановић, *Н. д.*, Прилог III — *Белешке о обредима и обичајима*, I—XLII.

[13] Драгослав Девић, *Сватовска песма „Одби се грана од јоргована" и особеност њеног напева.* — Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 8—9, Нови Сад, 1991, 125—132.

зе првенствено на простору Панонијe: у данашњој Војводини, затим у Славонији (данашњи званични назив Источна Хрватска), Мађарској и румунском Банату[14] (в. **Табела бр. 1**, примери **а, б** и **в**). Среће се понајвише у певању Срба, али и Шокаца[15] и Хрвата у Војводини[16].

Код Срба у Војводини ова мелодија је позната под називом *сватовац*, како се назива и читав низ свадбених песама које се по њој певају.[17] Занимљиво је да Срби у Румунији израз *сватовац* не користе у истом значењу: наиме, да би тачно означили дотични мелодијски образац, казивачи употребљавају описни израз *кад се убрађива млада*.[18]

Описујући овај напев, Драгослав Девић је указао да он припада типу „дугачког гласа", и да је једноделног облика, при чему се мелодијска целина понавља са сваким новим стихом, „што је карактеристично за обредне песме у нас".[19] Такође, тај напев се сматра карактеристичним за српске свадбене песме панонске културне зоне.[20] Штавише, потврђен је

---

[14] Упор. Вук Ст. Караџић, *Народна српска песнарица*, у Вијени 1815; Franjo Š. Kuhač, *Južnoslovjenske pučke popievke*, IV, Zagreb, 1881, примери бр. 1266 и 1267; Тихомир Остојић, *Обредне народне песме с нотама*, Архив САНУ, Етнографска збирка бр. 268, нотни запис бр. 4; Коста П. Манојловић, *Народне мелодије источне Србије*, САН, Посебна издања, књ. CCXII, Музиколошки институт, књ. 6, Београд, 1953, примери 4, 25—28; Сава Л. Илић, *Рукописна збирка српских, шокачких и кашшованских мелодија из Румуније*, Архив Музиколошког института, б.б., свеска X, мелодија 4; Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, САН, Посебна издања, књ. CCCXXX, Музиколошки институт, књ. 11, Београд, 1960, примери 175, 180, 190; *Documenta Bartókiana*, Heft 4, Akadémiai kiadó, Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1970, 240, пример 20; Julije Njikoš, *Slavonijo, zemljo plemenita — narodni običaji, kola i poskočice*, Matica hrvatska, Osijek, 1970; Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj*, Preduzeće za izdavanje udžbenika, Budimpešta, 1978, примери на странама бр. 121, 123, 124 (126, 130, 131); Љубинко Миљковић, *Музичка традиција Фрушке горе*. — Рад XX конгреса СУФЈ у Новом Саду 1973, Београд, 1978, примери бр. 3 и 5; Димитрије О. Големовић, *Сватовско певање у Бачком Моноштору*. — Зборник радова XXXII конгреса СУФЈ, Сомбор, 1985, пример бр. 6; Нице Фрациле, *Вокални музички фолклор Срба и Румуна у Војводини*, Матица српска, Нови Сад, 1987, примери бр. 56, 58, 60 (62), 64, 67, 68; Драгослав Девић, *Н. д.*, фуснота 15; Јелена Јовановић, *Н. д.*, примери 29, 33; Исти, мелографски запис теренског снимка из села Дињаш, по певању Марине Петров, р. Путић 1914. у Пустињишу (касета Те-8).

[15] В. Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije južnih Slovena u Mađarskoj*, 121—124; Dimitrije O. Golemović, *Svatovsko pevanje u Bačkom Monoštoru*.

[16] Вера Милутиновић, *Сватовац у Војводини*. — Рад XX конгреса СУФЈ у Новом Саду 1973, Београд, 1978, 64.

[17] В. Вера Милутиновић, *Н. д.*, 63; Нице Фрациле, *Трагом Беле Бартока III — Записи Беле Бартока са банатских простора*. — Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 16—17, Нови Сад, 1995, фуснота 25; Ана Матовић, *Бећарац у Војводини*, Матица српска, Нови Сад, 1998, 23.

[18] Назив *сватовац* код Срба у румунском Банату еволуирао је у термин за ритмичку, живу, играчку мелодију која је, као музички контрастна, придружена „правим" свадбеним песмама, позната углавном по стиху „Мет'ла ногу на потегу" (в. Јелена Јовановић, *Н. д.*, 90—91).

[19] Драгослав Девић, *Н. д.*, 128—129.

[20] Постојање истог напева, чак и на идентичан текст, забележено је у рашкој области — у Новој Вароши и Бијелом Пољу (в. Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, САН, Посебна издања, књ. CCV, Музиколошки институт, књ. 5, Београд, 1953, примери бр. 101 и 175). Мислимо, међутим, да ову појаву можемо сматрати случајном; наиме, вероватно су га у овај крај појединци певачи пренели из севернијих области, будући да варијанте овог напева за рашку област нису карактеристичне.

Табела бр. 1

Места у којима су мелодије забележене:
а) Дињаш, околина Темишвара (запис Ј. Јовановић, 1994)
б) Бингула, Војводина (запис Н. Фрацилеа, 1987)
в) Чанад (Мађарчанад), Мађарска (запис Т. Вујичића, 1978)
г) Вина, околина Лесковца (запис М. Васиљевића, 1960)
д) Крупац, околина Беле Паланке (запис К. Манојловића, 1953)
ђ) Велики Јовановац, околина Пирота (запис К. Манојловића, 1953)

као један од „функционално одређених и веома постојаних елемената усмене културе у Горњем Банату и у Војводини”.[21]

Напев о коме је реч најчешће је примењен на стих — симетричан десетерац (X: 5, 5), али има честих одступања од тог правила. Уобичајена је појава да певачи основном стиху додају нове слогове или речи — дакле, нове чланке — чије је значење у складу са смислом текста, а при том не утичу на промену мелопоетског облика. Према речима Цвјетка Рихтмана, који је први указао на ову појаву, ови додаци би могли „да изостану без штете по садржај, а ритам се не би пореметио”.[22] Исту појаву приметили су и други проучаваоци српске певачке традиције у панонским областима.[23] При помену овог напева срећемо се са чињеницом да се он може наћи примењен на стихове различитог метричког устројства.

Веома је занимљива и инспиративна чињеница да постоји извесна, ако не и потпуна, сличност између овог напева и напева првог дела облика у две групе свадбених мелодија забележених у југоисточној Србији: у лесковачком крају[24] и у околини Беле Паланке и Пирота (**Табела бр. 1**, примери **г—ђ**).

Сличност напева песме *Одби се (бисер) грана од јоргована* са првим делом песама из лесковачке околине очитује се у иницијалису мелодија (у наведеном примеру **г** присутно је благо одступање од овог правила иницијалисом помереним за цео степен навише), истим тоновима као упоришним тачкама напева и истој метричкој основи стиха — лирском десетерцу. Значајна разлика између напева о којима је реч садржана је у облику: свадбене мелодије из околине Лесковца одликује дводелност (типа АВ).[25]

Свадбени напеви забележени у околини Беле Паланке и Пирота[26] (**Табела бр. 1**, примери **д** и **ђ**) такође заслужују да им се посвети посебна пажња, јер су по основним особинама веома блиски онима из панонских области и из околине Лесковца. Издвајају се, међутим, по метричкој структури стиха: у примеру **д** реч је о тринаестерцу (XIII: 4, 4, 5), а у примеру **ђ** о несиметричном осмерцу (VIII: 3, 2, 3, који се устаљује тек

---

[21] Занимљиво је и значајно да у Горњем Банату певачи на свадбама у тренутку *убрађивања* младе неретко изводе песму другог текстуалног садржаја, али на исти мелодијски образац, што недвосмислено говори о очуваној потреби за његовим присуством у оквиру свадбеног обреда; в. о томе: Јелена Јовановић, *Н. д.*, 101.

[22] Cvjetko Rihtman, *Katarina Lukić — narodni pjevač iz Bešenova*. — Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, Nova serija, 34, b.g., 86.

[23] В. Cvjetko Rihtman, *Н. д.*; Драгослав Девић, *Н. д.*, 128; Маријана Матијевић, *Свадбене песме Срба у Шајкашкој*, дипломски рад, Академија уметности у Новом Саду, Одсек музичке уметности, Подгрупа за етномузикологију, Нови Сад, 1999, 28—29, 32—34 и нотни прилог I; Јелена Јовановић, *Н. д.*, 147—148 и нотни примери 29, 31—33.

[24] Миодраг А. Васиљевић, *Н. д.*, пример бр. 175.

[25] Показује се да је читав низ свадбених песама из лесковачке околине заснован на мелодијском обрасцу који, такође, има бројне варијанте; ове које овде наводимо издвајају се по већој сличности са панонском *Одби се (бисер) грана*... Очигледно је да би у будућности било потребно подробније истражити читаву групу ових песама из околине Лесковца и тада их, на новом нивоу, упоредити са војвођанским *сватовцем*.

[26] Коста П. Манојловић, *Н. д.*, примери бр. 4 и 28.

од другог стиха; у првом стиху је заступљен једанаестерац — XI: 5, 2, 4). Међу овим примерима такође наилазимо на разноврсност врста стихова који су примењени на исти напев.

Показана сличност свадбених напева из југоисточних и источних крајева Србије са напевом песама исте функције из панонске области изгледа да може да потврди етничку везу између ових, географски међусобно удаљених крајева. Можда се и на тај начин може указати на околину Лесковца и просторе око Беле Паланке и Пирота као могуће давнашње постојбине дела српског становништва које се у различита времена исељавало према северу и постепено насељавало просторе северно од Саве и Дунава, укључујући, поред Војводине, Славоније и Барање, и просторе данашње Мађарске и Румуније. Што је временски тако дуго чуван и одржан, напев у овим северним јужнословенским крајевима вероватно може да захвали дуготрајном приливу становника из источних и јужних крајева Србије, чиме његово постојање није било угрожавано, већ је увек изнова потврђивано и освежавано. Поред тога, групе досељеника су, вероватно, биле компактне и са израженим етничким обележјима, тако да физиономија овог напева током времена није могла да буде нарушена. Овакав развој догађаја у складу је са ставом да се архаични музички идиоми „постојаније чувају и боље опстају од других етничких обележја".[27]

Примери из панонских области и из околине Беле Паланке и Пирота, указују на још једну важну чињеницу: њихови напеви су засновани на стиховима различитог метричког устројства. Ова чињеница отвара пут наставку расправе о оправданости става по коме је устаљеност структуре стиха једна од кључних претпоставки за његову примену.[28] Наиме, нова искуства у поређењу мелодија које обједињује исти мелодијски образац показују да строго утврђена структура стиха можда ипак не мора бити неопходан предуслов при примени мелодијског обрасца на одређени текст.[29]

Другу групу мелодија чине варијанте песме *Гором језде кићени сваштови*, чија је основа специфичан напев распрострањен на веома широком простору: од Босне (где је забележен од певача муслимана), затим Црне Горе, рашке области, сјеничко-пештерске висоравни, преко централне, источне и југоисточне Србије, до румунског Баната[30] (**Табела бр. 2**).

---

[27] Драгослав Девић, *Н. д.*, 130.

[28] Миодраг Васиљевић, *Функције и врсте гласова у српском народном певању.* — Зборник радова VII конгреса СУФЈ, Охрид, 1960, 375; Драгослав Девић, *Н. д.*, 125; Радмила Петровић, *Српска народна музика — песма као израз народног музичког мишљења*, САНУ, Посебна издања, Одељење друштвених наука, књ. 98, Београд, 1989, 82.

[29] Cvjetko Rihtman, *N. d.*, 85—86; Susanne Ziegler, *The relation text-melody in ritual folk-songs of western Macenonia.* — Македонски фолклор, XV, 29—30, Скопје, 1982, 161; Драгослав Девић, *Народна музика Драгачева — облици и развој*, Београд, 1986, 44; Јелена Глигоријевић, *Старинске свадбене песме и обичаји...*, 50—52 и 71; Маријана Матијевић, *Н. д.*, 28—29, 32—34 и нотни прилог I; Сања Радиновић, *Макам-принцип у мелопоетском обликовању заплањских јесењих песама.* — Музички талас, 29, Београд, 2001, 34—43.

[30] Cvjetko Rihtman, Ljuba Simić, *Narodna muzika jajačkog sreza.* — Bilten Instituta za proučavanje folklora, 2, Sarajevo, 1953, примери бр. 200, 216, 217; Сава Л. Илић, *Антологија*

Табела бр. 2

Места у којима су мелодије забележене:
а) Варјаш, околина Темишвара (запис С. Л. Илића, 1958)
б) село Бољевац, Црноречје (запис Д. Девића, 1990)
в) Лесковац (запис М. Васиљевића, 1960)
г) Маслошево, околина Тополе (запис Ј. Јовановић, 1989)
д) сјеничко-пештерска висораван (запис П. Д. Вукосављевића, 1984)
ђ) Шипово, околина Јајца (запис Ц. Рихтмана и Љ. Симића, 1953)
е) Днолука, околина Јајца (запис Ц. Рихтмана и Љ. Симића, 1953)
ж) Нови Пазар (запис М. Васиљевића, 1953)

Оно што је за све ове варијанте заједничко, поред истоветне текстуалне основе, јесте специфичан облик у којем су инверзно постављени чланци стиха и висок степен сличности ритмичких устројстава свих варијаната. С обзиром на амбитусе ових мелодија, а они се од области до области веома разликују, и с обзиром на учесталост с којом се варијанте ове песме јављају у одређеним крајевима, рекли бисмо да су области њиховог порекла — централне динарске области (в. **Табела бр. 2**, примери **ђ, е** и **ж**).[31] Претпостављамо да су се одатле, највероватније посредством свирача на свадбама који лако преузимају песме од својих колега, неретко и из суседних географских области, распрострле према истоку — преко западне, централне и источне, до југоисточне Србије и према истоку и североистоку — све до румунског Баната. У прилог томе говоре и сразмерно развијене мелодијске линије ове песме у варијантама из Румуније, источне, југоисточне и централне Србије, за разлику од последња два, мелодијски скромна примера из централних динарских крајева.

На основу свега до сада изнетог, закључујемо да једна група српских свадбених песама из румунског Горњег Баната може, на основу својих напева, бити доведена у везу са песмама исте врсте на простору околине Лесковца и источне Србије. Та група варијаната, у чијој је основи познати напев *Одби се (бисер) грана од јоргована*, упућује на везу српског становништва у румунском Горњем Банату са простором југоисточне и источне Србије. Можда може сведочити и о некадашњем пореклу дела српског становништва у Румунији. Друга група варијаната на широко распрострањен напев песме *Гором језде кићени сватови* доводи се у везу са ширим јужнословенским простором, почев од централних динарских предела па према истоку и североистоку, с друге стране. Ова група песама говори о далекој културној вези Горњег Баната са централним динарским областима, било да је у питању преношење ове песме на исток и североисток упоредо са кретањем становништва, било да се ради о њеном распростирању посредством свирача на свадбама.

Даља проучавања варијаната других аутохтоних српских песама забележених у румунском Горњем Банату и њихове распрострањености могла би да открију још скривених веза између српског становништва овог простора, с једне стране, и осталих — јужних, источних и западних

српских народних песама, Издавачко предузеће за музику, Букурешт, 1958, пример бр. 46; Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, пример бр. 230; Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, примери бр. 45, 248, 221, 233, 291; Сава Л. Илић, *Рукописна збирка...*, свеска VI, песма бр. 145; Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme* IV, Muzej Bosanske Krajine — Banja Luka, Odsjek za narodne pjesme i igre, knj. IV, Banja Luka, 1964, примери 178, 211, 308; Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије Црне Горе*, Музиколошки институт, Посебна издања, књ. 12, Научно дело, Београд, 1965, пример 42; Петар Д. Вукосављевић, *Народне мелодије сјеничко-пештерске висоравни*, Радио Београд, 1984, пример бр. 125; Ludvik Kuba, *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, Svjetlost, Sarajevo, 1984, примери 193, 1124; Драгослав Девић, *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса*, Београд, 1990, пример бр. 47; Јелена Јовановић, *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници — сватовски глас и његови облици*, пример бр. 8.

[31] Јелена Јовановић, *Н. д.*, 65.

српских крајева, с друге стране. У овим областима бисмо можда, на основу утврђених веза, могли да тражимо порекло данашњег српског становништва Горњег Баната у Румунији. То уједно може бити и допринос сагледавању група варијаната на ширем јужнословенском простору, а то ће, захваљујући уложеним напорима више генерација истраживача, можда резултирати општим прегледом мелодијских типова српских народних песама.

Jelena Jovanović

GENESIS OF CHANTS OF SERBIAN WEDDING SONGS IN UPPER BANAT, IN ROMANIA

Summary

The paper points out to the similarity between the wedding song *Odbi se (biser) grana od jorgovana* (A (pearly) Branch of Lilac Recoils) — noted among the Serbs in the Pannonian cultural zone: in Vojvodina, Romanian and Hungarian part of Banat — and the variations of wedding songs from south-east Serbia, in the surroundings of Leskovac, Bela Palanka and Pirot. Although they have different metrical structures of text, the same melodic pattern is recognizable. The song *Gorom jezde kićeni svatovi* (Flamboyant Wedding Party Rides across the Mountain), noted in the Romanian Banat, exists in many variants in various parts of Serbia, but also in the Dinarian regions. The paper discusses the possible ways of spreading of these two groups of variants, taking into account the migration trends of the population, and the influence of professional or semi-professional players at weddings.

UDC 821.163.41-2.09 Popović, J. St.

Сава Анђелковић

О ЧИТАОЦУ И ЛИТЕРАРНОЈ РАСПРАВИ У СТЕРИЈИНИМ КОМЕДИЈАМА

САЖЕТАК: Лик аутора и читаоца у књижевном делу постојали су пре појаве Јована Стерије Поповића, као и лик аутора и његовог читаоца који учествује у процесу стварања књижевног. У предговорима својих комедија, када разговара са читатељкама, Стерија управо инсистира на разбијању илузије о фикцији коју ће створити у свом комичком драмском тексту. У дијалошком тексту, напротив, намера му је да ту исту фикцију одржи. Његова расправа о читаоцу (често под плаштом генерацијског сукоба који прераста у културолошки сукоб) почива на лику Јелице из *Лаже и паралаже*. Ликом Јелице он расправља о читаоцима љубавно-авантуристичких романа, а с обзиром да је сам напустио писање таквих романа, критика других романописаца јесте истовремено и подсмевање самом себи. Стерија литерарно расправља на два начина, користећи драмски лик у целости или само део дијалошког текста који је наменио комичком лику. Да би изразио свој став о књижевним тенденцијама, служи се драмским ликом у целини и тада је немогуће говорити о том лику занемаривши књижевне референце у дијалошким репликама или стилске особености његовог језика (Ружичић — српско класицистичко песништво, Јелица — сентименталистичка књижевност). Спорадичним проценама или (зло)употребом књижевника и књижевних дела из корпуса европске и, нешто мање, српске књижевности од стране појединих Стеријиних јунака, у својој комедији он неминовно успоставља интертекстуалне односе са референтним делима. У дијалогу комедија из каснијег, београдског, периода (*Џандрљив муж* и *Београд некад и сад*), уместо литерарне расправе на основу прочитаног, запажају се коментари позоришних комада виђених на сцени.

Пишући прве комедије, Стерија је искључиво имао у виду читаоце као дестинаторе, а не и гледаоце. Непостојања професионалних позоришта или сталних позоришних група у средини у којој је стварао, као и чињеница да су се његова драмска дела најпре појављивала у књигама, а потом на сцени, могу да објасне упућеност Стерије на читаоце. Међутим, и у време писања репертоарских комада, као и касније (*Родољупци, Симпатија и антипатија*) Стерија се обраћа читаоцима. Зато и поред свег његовог умећа да у процесу стварања сагледа свој рукопис као позоришну игру, вреди испитати Стеријин однос према читаоцу, како у секундарном драмском тексту (предговори, поговори...), тако и у дијалогу његових ликова. А како је Стеријин рад богат интертекстуалним односима, погледаћемо само један вид интертекстуалности, везан за те исте читаоце, покушавајући да одредимо начине на које он расправља о делима и ауторима популарним у време када се рађала српска комедија.

У време настанка првих српских комедија, обогаћено младо грађанство српског живља, на просторима изнад Саве и Дунава, са погледом упереним ка западу, открива феномен моде. У комедијама Јована Стерије Поповића феномен моде говори о променама које су задесиле Србе у Војводини, као и касније, у Београду. У моди је живот по моди. Мода се живи:

> „*Јелица*. ... говорити по моди, унтерхалтовати се, штеловати се и знати шта је бонтон, то се све из романа учи."[1]

Дакле, не ради се само о одећи, већ о различитим аспектима живљења и понашања појединаца у оквиру заједнице. Као специфична модна појава јавља се читање. Мада читање и књиге имају неоспорну васпитну улогу, какву је Стерија истицао ван корпуса својих комедија, чин читања је сасвим другачије представљен код његових женских ликова у комедијама. Јунакиња *Лаже и паралаже*, следећи свој узор:

> „*Јелица*. ... по Бечу прве фрајле и највеће даме читају. Кад се која разговара одмах ћете приметити чита ли, или не."[2]

каже да јој је најмилији „унтерхалтунг у књигама"[3]. Књижевност, тачније: преводна и домаћа сентиментална књижевност, преузима, већ вековима устаљено место усмене књижевности у животу Срба. То потврђује и Стерија у једном писму упућеном Вуку, када каже да су народне приповетке „луксузом и модом протеране".[4] Ипак, моралистички настројени јунаци његових комедија не жале много за овом врстом књижевности. Мада увек расположени за давање савета, они не упућују на читање дела усмене књижевности коју је Европа, захваљујући Вуку и преводима признатих европских књижевника, упознала и прихватила са одушевљењем.

Књиге на славеносербском, касније и на српском језику, више су се читале код Срба у Војводини него у Србији. „Границе читалачке публике скоро све до 1830. једва су припадом прелазиле на јужну страну Саве. Јер она иста читалачка публика изван граница Аустро-Угарске живела је у другим приликама и мислила је са свим другојачије о свему."[5] Та војвођанска публика, већ навикнута на књиге на немачком језику, радо је прихватала српске ауторе. Књиге су се претежно куповале претплатом, путем позива за пренумерацију коју је најављивао аутор, књижар или посредник. Стерија је такође био пренумерант на већ број књига. У

---

[1] Јован Стерија Поповић, *Лажа и паралажа*, у: *Целокупна дела*, I, Народна просвета, Београд, 1927, 22.

[2] *Исто*, 21.

[3] *Исто*, 29.

[4] У писму Вуку 10. јуна 1832. В. Вук Караџић, *Преписка IV (1829—1832)*, у: *Сабрана дела*, XXIII, Просвета, Београд, 1988, 710.

[5] Стојан Новаковић, *Српска књига, њени продавци и читаоци у XIX веку*, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд, 1900, 30.

предговору једне његове комедије налазимо шаљиво обраћање аутора својим пренумерантима, када каже да је „... уверен, да нико књиге из празног славољубија, да му име у њима светли, не купује, него из праве и чисте ревности к обшчем изображенију...”[6]

Писац и читаоци

Књижевно дело није само процес који се одвија једино између писца и његовог текста, јер као трећи чинилац у том ланцу постоји читалац, перципијент написаног који декомпонује структуру уметничког дела, да би је посредством свог сензибилитета и способности дискурзивне синтезе, поново за себе компоновао. У литератури, већ фиксиран лик читаоца и писца, једна је од најважнијих компоненти структуре Стеријиног *Романа без романа*. Он га ствара пред читатељима и заједно са њима. Једна читатељица га прекида, интервенише, улази у расправу о роману, са циљем аутора да разбије илузију о фикцији, колико и да поведе расправу о књижевном делу у настајању.

У Стеријином комичком делу, такође се примећује врло изражена пишчева свест о читаоцу и његовој активној улози у реализацији књижевног дела. Не ради се само о наслеђу периода сентиментализма у којему су се писци у првом реду обраћали читатељкама;[7] оне су, као што смо већ видели, активни судеоници у Стеријином делу. У предговорима и поговорима комедија Стерија ћаска са читатељкама, директно им се обраћа, очекујући њихову кооперативност. Тако и у Предговору *Покондирене тикве*, замишљајући о чему би све читатељка причала и наводила га на смех и подсмех, Стерија закључује да би било боље да све стави у комедију, па да се томе могу смејати и он и замишљена саговорница и читаоци. На тај начин дијалог са појединцем шири се и на осталу читалачку публику. Предговор разбија илузује о фиктивном које ће уследити као комичка игра у примарном драмском тексту, који по својој природи подржава и потхрањује књижевну, односно позоришну фикцију. Али ни тада неће испуштати сасвим из вида свог читаоца из предговора.

Да је Стерија, пишући прве комедије, имао у виду искључиво читаоце као дестинаторе, а не и гледаоце, сведоче реченице из његових предговора као и из једног текста којим најављаје нову комедију:

> „Наћи ће се, може бити, гдекоји од читатеља мојих...; а биће и читатељица...”[8]
>
> „После изданија ’Лаже и паралаже’ многи су ми оваковог рода књига љубитељи често напомињали, да не би без ползе било још штогод на исти

---

[6] Ј. С. Поповић, *Н. д.*, 74. Поговор.

[7] Драгиша Живковић, *Књижевни правци код Срба, сентиментализам*, у: *Српска књижевност у књижевној критици III — Од барока до класицизма*, 2. издање, Нолит, Београд, 1973, 210.

[8] Ј. С. Поповић, *Н. д.*, 13. Предговор.

начин составити и средством печатње читатељем и читатељкам сприопштити."[9]

„Ја сам мојим читатељима, који ме познају, познат, а они су мени и непознати, врло добро познати. Наша су условија взајмна; сирјеч, ја, да по *њиховој вољи* књиге им пишем, а они по *мојој вољи* књиге моје купују и читају."[10]

„Даље мојим читатељкама за утешеније јавити имам, да ћу скорим временом Џандрљивог човека издати, које дело, ако ништа друго, а оно ће бар достаточно показати колико љубитељица књига српски род броји."[11]

Стерија покушава да одржи читаочеву пажњу, постављајући себи захтев да његово комичко дело у сваком тренутку читања буде занимљиво („... на зевање не натерало...[12]). Читалац, као крајња инстанца у реализацији раних комичних драмских текстова, неприкосновени је судија о њиховом квалитету. Тако он препушта пажљивим читатељкама да изрекну суд „... кад књигу внимателно прочитале буду",[13] зато што још увек не може да рачуна на гледаоце. О књижевној, а не позоришној рецепцији његових комедија, сведочи и тадашња књижевна критика једне Стеријине комедије: „Ово дело, као и друга, од вишехваљеног господина писатеља, сочињена, читају Серби са особеном вољом и из руке у руку прижељно раздају..."[14]

У почетку Стеријиног рада на комедији, разлог обраћања читаоцима, а не гледаоцима у предговорима је непостојање професионалних позоришта или сталних позоришних група у средини у којој је стварао. Уосталом, читалачка публика коју је створио Милован Видаковић својим сентименталним романима била је бројнија од публике којој је Јоаким Вујић, својим радом, омилио позориште. Уз то, Стерија је, изгледа, имао више контакта са текстовима комада него са представама истих комада. Он можда рачуна више на читаоце и због чињенице да су се његова драмска дела најпре појављивала у књигама, а потом на сцени (осим неких каснијих радова које је писао у репертоарске сврхе).

Међутим, Стерија се поново обраћа читаоцима и тада — када је писао представе за репертоар тачно одређених позоришта. У предговору једне верзије *Симпатије и антипатије* он каже: „Они којима је иста повест позната, осећаће већу забаву при читању дела овог; но надам се, да и другима неће непријатно бити",[15] као и у Предговору последње написане комедије *Родољупци*, створене после искуства драмског писца који

---

[9] Ј. С. Поповић, *Тврдица*, у: *Целокупна дела*, I, Народна библиотека, Београд, 1927, 77. Предговор.

[10] Ј. С. Поповић, *Покондирена тиква*, Исто, 225.

[11] Ј. С. Поповић, *Зла жена*, Исто, 229. Предговор.

[12] Ј. С. Поповић, *Тврдица*, 79. Предговор.

[13] Ј. С. Поповић, *Зла жена*, 229. Предговор.

[14] Константин Богдановић, „На злу жену г. Јоанна С. Поповића" *Новиј сербскиј летопис*, 1839, у: *Јован Стерија Поповић*, Избор и реализацију извршио Васо Милинчевић, Завод за издавање уџбеника СРС, Београд, 1965, 40.

[15] Ова ранија верзија није објављена, а њен рукопис се налази у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, заведен под бр. М. 9.415.

је гледао своје представе на београдској сцени: „... читатељи ће се из гдекојих општина зачудити...”[16]

Генерацијски сукоб и читање

Неке од Стеријиних јунакиња су читатељке на чијој лектири Стерија гради основна обележја њихових ликова. Таква је Јелица из *Лаже и паралаже*, која сведочи о популарности књижевности, као и о њеном друштвеном престижу тридесетих година XIX века. На тачно одређеној литератури Агнице из *Симпатије и антипатије*, књизи једног од тада најпопуларнијих аутора, почива идеја о заплету Стеријине комедије. Млађи мушки ликови се такође користе својом лектиром, али претежно у циљу реализације одређених циљева.

Старија генерација, нарочито мушки ликови које можемо сматрати представницима ове генерације, има негативан однос према књигама („*Марко.* А, и ви сте од књига! То сте се рђаво на мене намерили...”[17]) као и према лектири страствених читатељки. Генерацијски раскорак и расправа о књизи и читаоцу у Стеријиним комедијама узрокује сукоб устаљеног мишљења и нових схватања која се противе том устаљеном мишљењу у одступању од обичајних норми. Родитељи имају поштовања само за црквене књиге или уопште не читају („*Агница.* ...премда сам уверена да би мој отац волео чешљати перје, него књигу у руке узети”[18]), док су млади занесени читањем сентименталистичке књижевности:

> „*Станија.* Књига је да се молиш Богу, да будеш добра, ваљана и честита, а не да учиш како да се љубиш.”[19]
>
> „*Марко.* ... јер да су ми какве књиге, него: како треба љубити! Гледај им посла! И зато да морамо очи кварити!”[20]

Кроз читав комад Јелица замишља себе у кожи књишких јунакиња, а свој будући живот као сладуњави роман са срећним завршетком, док њен отац придаје важност мануелном раду и супротставља се њеној литератури. За њега су књиге беспослица и дангубица, што не одговара слици „добре газдарице” и зато себи поставља задатак да јој из главе избије такве „мозга баукове!”.[21] Генерацијски сукоб Стеријиних ликова узрокован књигом и читањем, неминовно поприма и димензију социолошко-културолошког сукоба.

---

[16] Јован Стерија Поповић, *Родољупци*, у: *Целокупна дела*, II, Београд, 1930, 69. Предговор.

[17] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 28.

[18] Ј. С. Поповић, *Симпатија и антипатија*, у: *Целокупна, дела*, I, Београд, 1927, 340.

[19] Ј. С. Поповић, *Београд некад и сад*, у: *Целокупна дела*, II, Београд, 1927, 56.

[20] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 24.

[21] *Исто*, 73.

У комедијама Стерија проговара и о другим писцима и њиховим делима, успостављајући тако интертекстуалне односе. Прибећи једном другом тексту, макар га само поменути, истовремено значи и интерпретирати га, дати предност извесним његовим аспектима, занемарујући друге. Међутим, Стерија покушава да са њима расправља посредством својих комичких ликова.

Он литерарно расправља на два начина. Најпре, служи се ликом ради расправе о књижевним тенденцијама, као нпр. Ружичићем, да би проговорио о ондашњем српском класицистичком песништву, или Јелицом, да би устао против сентименталистичке књижевности моралистичног тона, стављајући то под плашт своје расправе о читаоцу у оквиру генерацијског сукоба. Други начин је спорадично процењивање или (зло)употреба књижевника и књижевних дела од стране неких Стеријиних јунака.

Литература постаје неодвојива од лика Ружичића из *Покондирене тикве* који је Стеријин најтипичнији пример лика као медијатора пишчеве литерарне расправе. Стерија га показује као поету надмене учености чија је глава у облацима Парнаса: „Дух оставља своје блатно тело, па се у облаке диже, да се наслаждава."[22] У његовим репликама су бројне референце на личности из античког културног наслеђа и историје, као и на ликове из античке књижевности. Не само када декламује испразне стихове, већ уопште, он одаје прототип тада популарног псеудокласицистичког песника. Ружичићем, Стерија се руга литерарним сурогатима и њиховом, колико и читалачком, књижевном укусу. Истина, он му уступа своје класицистичко образовање завидног нивоа, да би се њиме Ружичић обилато послужио и да би се, попут других тадашњих српских песника, стваралаца недоживљене поезије, удаљио од стварног времена.

Ружичић се два пута користи књижевним референцама да би окарактерисао Фему и тако изразио своје несимпатије према њој. Први пут, то је алузија на Овидијеве *Метаморфозе* у виду проклетства.[23] „Бићете преврашчени у блато као лицијанци."[24] Како књижевна алузија претпоставља да ће читалац разумети то што аутор жели да он разуме, отвара се питање каквом се делу своје публике обраћа Стерија. То сигурно нису просечни читаоци, већ део читалаца са класичним образовањем, међу којима су, извесно, и песници са чијим песништвом се разрачунава уз помоћ Ружичића. Други пут, када одбија венчање са Фемом, надајући се браку са њеном кћерком, Ружичић призива 'свежију' књижевност и ка-

---

[22] Ј. С. Поповић, *Покондирена тиква*, 193.

[23] Реминисценција на сељаке из Ликије који су прогоњеној и жедној Латони замутили и ускратили воду, па их је она за казну претворила у блато и жабе, на коју је указао Живко Миличевић, *Стерија и његова „Покондирена тиква"*, у *Радозналости*, Минерва, Суботица, 1954 (фуснота на стр. 22).

[24] Ј. С. Поповић, *Покондирена тиква*, 214.

же да му Фема изгледа „као Рабенерова сатира”.[25] Овакво поређење је сасвим разумљиво и плодотворно за тадашњег просечно информисаног српског читаоца јер он Рабенера, осим на немачком, познаје и из превода у периодици.

Стеријина расправа о читаоцу почива на лику Јелице из *Лаже и паралаже*. Због њених књижевних референци немогуће је говорити о њој занемаривши је као читатељицу. Као пасионирани читач, она се одушевљава ауторима своје лектире и своје усхићење формулише на исти начин: „... кад сам Шилера читала. О, тај вам пише!”[26] и „... Гете — о, тај вам пише!”.[27] Ликови из литературе постају Јеличин узор, код њих она налази модел за свој живот процењујући лична догађања према фабулама прочитаних књижевних дела, одмеравајући емоцијама папирнатих јунакиња своје лектире своја осећања, тако да себе доживљава као јунакињу више књижевних фикција.

Какав је пишчев однос према ауторима на које се овде позива његова јунакиња? Постоји мишљење да се Стерија, увртстењем двојице еминентних писаца у Јеличину лектиру „... придружио савременим схватањима романтичара и постромантичара, који су сматрали да је сентиментално-плачљиви моралистички тон немачке књижевности који се нарочито осећао у драмама Ифланда и Коцебуа, само одзвук раних радова Гетеа, и нарочито Шилера.”[28] Ма колико ово мишљење било интересантно, оно нас може удаљити од наше расправе о читаоцу. Извесно је да је Стерија поштовао Гетеа и Шилера. За Гетеа је рекао да „... слави се као Протеус у немачкој литератури...”[29] У програме за пети и шести разред унео је тумачење изабраних Гетеових прозних одломака, као и Шилерових стихова, сматрајући да српска интелигенција треба да зна напамет одломке макар из једне Шилерове трагедије.

Гете и Шилер не служе Стерији за подсмех, мада се, захваљујући Јелици, налазе на равној нози са ауторима тривијалних дела, што је љутило неке Стеријине критичаре. Једноставно, они су само предмет Стеријине расправе о читаоцу, јер идентификација Јелице — читаоца, са ликом из друге фикције не претпоставља чињеницу да је она образован читалац. За ово је индикативан избор идејне драме, Шилерових *Разбојника*, коју, поред популарне и безначајне литературе, Јелица чита са одушевљењем: „Кад би само њега читали, слатки татице, коса би вам расла”.[30] Али она чита на свој начин. Она не види Карла Мора као идеалисту, без свог места у друштву, који објављује рат свету у којем влада деспотија, тиранија, лаж и неморал, нити види разбојника који се предаје властима, чинећи добро дело сиромаху — награду за његову главу. Јелица чита сасвим површно и чита оно што она жели да прочита код Шилера:

---

[25] *Исто*.
[26] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 21.
[27] *Исто*, 29.
[28] Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности II*, 1994, 12.
[29] Јован Стерија Поповић, *Нешто о критики*, у: *Целокупна дела*, V, Београд, 1934, 199.
[30] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 21.

„Не знате ли ви да је Карл Мор љубио Амалију и преко воље очине?”[31]

„Ах, Боже, како је одговорила Амалија, кад је Мор пред њом клечао?”[32]

„Тако је Амалија швермовала за Мором ... Како је Карл Мор Амалију убио...”[33]

Стеријина јунакиња чита *Разбојнике* на немачком,[34] као што и у својој првој појави на истом језику чита роман преведен са француског:

„*Јелица*. ... Тако и ова принцеса: страдала је и швермовала, а није ни знала да је принцеса ... Па какве бих још несрећне принцесе и хелдове нашла: како се заљубили, како су страдали, како су се убијали — ах, и шта не бих читала, кад бих знала француски!”[35]

Мада се из ове реплике не може закључити који то француски роман чита, постоји један стидљиви предлог[36] да би то могао да буде роман *Пол и Виржини* (*Paul et Virginie*) из 1788, Бернадина де Сан-Пјера (Bernardin de Saint-Pierre), чији се превод појавио 1795. у Немачкој. Ипак је сасвим извесно да није овај роман у питању, ма како га Јелица на свој начин резимирала, јер Виржини, и поред свог племенитог порекла, није принцеза нити се убијала због љубави. У сваком случају, Стерија овде преко Јелице расправља не о овом роману, већ о жанру љубавно-авантуристичких романа и њиховим читаоцима. Самим тим што је и сам напустио писање романа по таквом рецепту, критика других романописаца, у истој комедији, јесте и подсмевање самом себи.

Јелица је прочитала *Дон Кихота*, али га не коментарише јер вероватно у њему не налази јунакињу чији би живот прижељкивала, са чијим би бурним емоцијама могла да идентификује своја осећања. Али зато Жан Мармонтел (са приповешћу *Лаузус и Лидија* коју је превео на српски Доситеј Обрадовић) има за хероину заљубљену девојку са којом она може упоредити своје понашање у важном тренутку:

„*Алекса*. Љубите ли ме искрено?

Јелица. О, молим, Лидија је само ћутањем потврдила да Лаузуса љуби. Тако исто и ја.”[37]

Још више о профилу читатељице из ове комедије говори њена реплика: „Ах, сам Сије није могао такав бити, кад је писао Родина”[38] у ко-

---

[31] *Исто*, 60.

[32] *Исто*, 43.

[33] *Исто*, 21.

[34] *Разбојници* (*Die Räuber*, 1781) тада нису били преведени. Превео их је Шпиро Димитровић Котаранин 1861.

[35] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 21—22.

[36] Јанез Ротар, *Однос Јована Стерије Поповића према ондашњем читаоцу*. — Научни састанак слависта у Вукове дане 11/1, МСЦ, Београд, 1982, 281.

[37] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 43.

[38] *Исто*, 61.

јој она мисли да је и писац (Евжен Си, аутор *Вечитог Јуде*) морао имати иста осећања док је стварао свој хладнокрвни лик.

Чоке и Коцебу су моденшрајбери за војвођанске читатељице; Чоке прозом, а Коцебу својим комадима. Судећи према периодици на српском језику, Чоке је дуго заузимао прво место у преводној књижевности, па и после 1848. године.[39] Овим писцем Јелица прекорева оца: „О, татице, да вас чује Чоке и други романеншрајбери, дигли би процес на вас",[40] док јој други писац, Коцебу, служи да опише свог изабраника: „... кад је лепши него Аполо, као што Коцебу пише".[41]

Алекса се наставља на Јеличину лектиру, али без нових референци којима би потврдио своје познавање Шилерове драме. Он се само вешто уклапа у код који му је Јелица раније дозначила: сентиментално испољавање љубави уз помоћ књиге: „Није Мор оно осећао, што ја чувствујем; нит' је могла Амелија тако љубав побудити, као што сте ви у мени!"[42] Ефекти пишчевих расправа о читаоцу и литератури показују се у портрету драмског лика истичући његову (не)обавештеност и књишку (не)образованост. Тако Алекса изјављује да га је Гете учио да игра,[43] да је Гетеов син писац,[44] као и да за њега Дон Кихот није лик, већ реална личност, писац граматике француског језика.[45] Изгледа да су му од целог *Дон Кихота* познате само ове две речи, како је већ примећено.[46]

Осим овакве (зло)употребе ауторитета имена, ради остварења нечасних планова лика, у комедији *Београд некад и сад* се води расправа о женама писцима у којој се Стерија, кога су извесни критичари сматрали конзервативним, показује као отворен и благонаклон према овој појави. Уосталом овакви ставови ликова из позне Стеријине комедије, сасвим се уклапају у групни портрет грађана промењених схватања:

> „*Велимир.* Још ће постати Жорж Санд.
>
> *Милан.* Па за нас је једна срамота што даме не пишу књиге. Оне имају једну чувствителност, једну нежност, и особиту фантазију, коју мушки никако не могу показати.
>
> *Љуба.* Оне ваљда пишу књиге само за женске.
>
> *Милан.* Напротив. Списатељка наслађује се највећим бројем читатеља од сваке врсте."[47]

Спорадично процењивање или осврт на књижевнике и литерарна дела од стране Стеријиних јунака, као начин пишчеве литерарне расправе, врши се из корпуса европске књижевности и нешто мање из српске.

---

[39] Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, Издавачка књижарница Напредак, Београд, 1925, 61.

[40] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 73.

[41] *Исто*, 53.

[42] *Исто*, 43.

[43] *Исто*, 30.

[44] *Исто*, 31.

[45] *Исто*, 36.

[46] Хуго Клајн, *Прва комедија првог српског комедиографа*, у: Поповић, *Лажа и паралажа*, Савез културно-просветних друштава НР Србије, Београд, 1950, 16.

[47] Ј. С. Поповић, *Београд некад и сад*, 43—44.

Од српских књижевника Алекса из *Лаже и паралаже*, бранећи свој славеносербски језик, помиње Видаковића и Вујића.[48] Постоји и у *Тврдици* једна алузија на Видаковића, када млади Мишић 'књишки' изјављује љубав Катици:

> „*Мишић*. Ви видите, господична, да ја љубов моју к вами доста просто и без употребленија текстова из романа изражавам... Но, познато је, да се тек таква љубов [са препрекама] као знатна почитује и у три части романа издаје, где је бракосочетањије на какав год начин припећено било. Што је више овакових пречага, ви знате, то је пријатнији роман."[49]

Као референцу Стерија овде има најдужи и својевремено врло популарни роман Милована Видаковића *Љубомир у Јелисиуму или Светозар и Драгиња* чији је трећи део изашао 1823. год. Путем истог лика, писац прави још једну алузију, овога пута на сопствени рачун: „Кад књиге пишу ђаци, који у школу иду, зашто не бих и ја, који сам давно школу оставио?[50] Ради се о Стеријином првом жалосном позорју *Невиност или Светислав и Милева* из 1827, написаном на школовању у Темишвару, „у моме детињству састављено",[51] како он каже у Предговору. (Књига је, због велике популарности, била два пута штампана у току једне године, што се први пут догодило у историји српске књижевности.)

Поред овако безазленог подсмеха самом себи, Стерија ће уврстити и један лик из свог и Флоријановог романа у каталог Јеличиних сентиментално-плачљивих књишких јунакиња, према којима она управља своје емоције. Тако ће се истовремено подсмехнути свом претходном књижевном стваралаштву, али ће и проговори о интертекстуалности: да је, према сопственом признању, *Светислава и Милеву* „... основао по историји незаборављеног нашег Рајића, подражавајући гдигди и славном Г. Флоријану",[52] као и да је Флоријана у случају *Боја на Косову* „... понајвише при писању дела овог подражавао, као погодну гранчицу у своје поље повијајући..."[53] Наиме, он се 1828, пишући *Бој на Косову или Милан Топлица и Зорајида* обилато користити витешким романом Флоријана (Jean-Pierre Florian, *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*, 1791).

> „*Јелица*. Ја ћу мога татицу намолити, да ме за вас дâ, као што је Цулима свог оца намолила."[54]

Реч је о Зулеми (варијанта маварског имена Кулима) из Стеријине обраде Флоријана. Да се иронично односи према свом раду, колико и према писцу којег је посрбио, може да послужи и чињеница да, у форми

---

[48] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 28.
[49] Ј. С. Поповић, *Тврдица*, 125.
[50] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 18.
[51] Јован Стерија Поповић, *Невиност или Светислав и Милева*, у: *Целокупна дела*, II, Предговор [II издању], 160.
[52] *Исто*, 159.
[53] Јован Стерија Поповић, *Целокупна дела*, IV, Народна просвета, Београд, 1931, 152.
[54] Ј. С. Поповић, *Лажа и паралажа*, 44.

curriculum vitae, у аутобиографској скици каже да је о *Светиславу и Милеви* имао „слабо мненије”, док је *Бој на Косову* сасвим изоставио, сматрајући да му уз остала дела није место на списку.

Посебно је интересантан коментар у комедији из београдског периода, *Џандрљивом мужу*, где уместо коментара литературе, налазимо коментар на позоришна дела са текућег позоришног репертоара, међу којима и на једно његово дело. Овде, обраћамо пажњу само на коментар драме *Гризелда* Фридриха Халма (играна у Театру на Ђумруку 28. VI 1842. у преведу Ј. Ужаревића).

> „*Никола.* ... Јеси ли видео кума Мито, Гризелду?
>
> *Кум.* Ее, богме! Таква жена код таквог мужа! Треба и кума Максима да водимо у театер ... Ти, на пример, да си видио Гризелду, имао би сасвим друго мненије о женама ... Како се жена за мужа жертвовала.
>
> *Максим.* Шта, шта? Може бити у позоришту, али у свету тога чуда нема...
>
> *Кум.* Најпре је жертвовала рођено дете за љубав свога мужа; затим се на захтевање његово раставила од њега и страдала као нико њен; најпосле се и сама жертвовала за њега.”[55]

Идеју о искушавању ’позоришног’ лика, Гризелде, и ’живог’ лика, Максимове жене, Стерија је разрадио у две сцене ове комедије.[56] Ипак, епизода са Гризелдом, интертекстуалним деловањем није уродила плодом. Између осталог, поткрала му се и ’материјална грешка’: Максим тражи да се жена одрекне њиховог детета („наше дете”), док се нигде у комаду не помиње њихово дете. То не може бити Максимова кћер из првог брака, јер је она девојка за удају. Зато је занимљив Стеријин покушај да се у заплету ове комедије послужи не само једним детаљем, већ читавом драмском причом драмског дела, тачније, да се послужи представом, а не текстом позоришне представе. Оваква расправа повлачи за собом и сукоб сценске илузије и реалности друштва, која опет треба да се појави као сценска илузија на даскама истог позоришта.

Интересантно је да прозну литературу из које ликови раних Стеријиних комедија црпе начине за своја понашања „по моди”, у познијем периоду Стеријиног рада на комедији, у исте сврхе, књигу замењује драмски текст, тачније, његово сценско извођење. Љуба из *Београда некад и сад*, и поред тога што чита, на позоришној сцени се информише „... како се ту прави кур”.[57]

Помињемо још и да се театрална расправа о Стеријиној комедији, за Стеријиног живота, преноси и у комедије других аутора: Константина Поповића Камераша у драми *Невини стид, или Федор и Марија* из 1838 (прерада Коцебуове шаљиве игра *Armuth und Edelsin* (из 1795), а где се говори о *Покондиреној тикви* и *Тврдици*, на шта аутор даје своју реплику у *Роману без романа*, као и у шаљивој игри у три дејства Марка Карамата *Дон Педро или два живота једног лакомисленика* која је написана према

---

[55] Ј. С. Поповић, *Џандрљив муж*, у: *Целокупна дела*, I, Београд, 1927, 421—422.
[56] *Исто*, 419—427.
[57] Ј. С. Поповић, *Београд некад и сад*, 52.

Покондиреној тикви, а која се играла у Театру на Ђумруку 2. VIII 1842. Касније, 1933, Бранислав Нушић је написао свој *Београд некад и сад*, стављајући лик Стерије у пролог своје комедије, док су се у новије време појавиле драме Радослава Златана Дорића *Горко путовање у ништа или-ти морам написати Родољупце* из 1995. и Добривоја Илића *Стериана* из 1996. године, обе са Стеријом као ликом.

Sava Anđelković

LE LECTEUR ET LE DÉBAT LITTÉRAIRE DANS LES COMÉDIES DE STERIJA

Résumé

Les personnages de l'auteur et du lecteur, intervenant dans une œuvre littéraire, participant à la création du texte littéraire, se rencontraient avant Jovan Sterija Popović, mais celui-ci en tire peut-être davantage parti. Lorsqu'il s'entretient avec ses lectrices dans les préfaces de ses comédies, Sterija tend à briser l'illusion de la fiction, qui apparaîtra ensuite dans la pièce. Inversement, dans le texte dramatique même, son intention est de soutenir et d'alimenter cette fiction littéraire. Sa discussion sur le lecteur, généralement sous le couvert d'un conflit de génération qui tourne au conflit culturel, repose sur le personnage de Jelica dans *A menteur, menteur et demi*. A travers ce personnage il évoque les lecteurs des romans d'amour et d'aventures, et comme lui-même a écrit de tels romans avant d'y renoncer, la critique des romanciers est en même temps l'occasion de rire de lui-même. Sterija même la discussion littéraire de deux manières, utilisant soit un personnage en totalité, soit seulement une partie du texte des dialogues qu'il attribue à un personnage comique. Pour exprimer ses positions sur les courants littéraires, il se sert d'un personnage dans sa totalité, et il est alors impossible de parler de ce personnage sans tenir compte des références littéraires dans les répliques du dialogue ou des particularités stylistiques de son parler (Ružičić et la poésie du classicisme serbe, Jelica et la littérature sentimentale). Par des évaluations sporadiques, par l'utilisation, voire l'abus des littérateurs et des œuvres littéraires du corpus de la littérature européenne et, dans une moindre mesure, de la littérature serbe chez plusieurs de ses héros, Sterija établit inévitablement dans ses comédies des rapports intertextuels avec les ouvrages auxquels il est fait allusion. Vers la fin de sa carrière, dans les dialogues des comédies de sa période belgradoise, *Le mari acariâtre* et *Belgrade autrefois et maintenant*, le débat littéraire fondé sur des textes lus cède la place à des commentaires sur des pièces de théâtre vues sur scène.

UDC 008(439.151=163.41)„1860/1861”
792(439.151=163.41)„1860/1861”

Божидар Ковачек

КУЛТУРНА ЗБИВАЊА МЕЂУ СРБИМА У ПЕШТИ И БУДИМУ 1860—1861. И ЊИХОВЕ ПОЗОРИШНЕ ПРЕДСТАВЕ II—III

САЖЕТАК: У дворани и на летњој позорници у кући Јосифа Станковића у Будиму изведено је 1861. године укупно осам позоришних представа. На основу досадашње литературе, архивске грађе и извештаја у српској и словачкој штампи онога времена реконструисана је хронологија представа, репертоар и начин извођења, утврђен је списак извођача и о свакоме од њих двадесет троје написана кратка биографија са оценама њиховог удела у представама. О неколицини личности већ добро познатих српској култури дају се нови подаци из којих произилазе допуне њиховог историјског значаја. Овим аматерским представама аргументовано се утврђује високо место у развитку српске позоришне културе.

II

У нашој литератури о историји позоришта, српске представе у Будиму 1861. нису добро прошле. Могло би се уопштити да су стално само варирани, понекад сиромашени, а мало кад богаћени основни подаци које је први систематизовано дао Јован Ђорђевић:

> „1861. године склопило се драговољачко позоришно друштво у Будиму, па је у корист народном позоришту давало представе у патриотској српској кући Јосифа Станковића. На челу томе друштву стајао је А. Хаџић, а чланови су му били: Пава Станковићева, М. Розмировићева, Мицика, Дукина, Пава Дукина, Лаза Костић, Ђура Вуковић, Миша Сабовљев, Стеван Пантелић, Ђока Максимовић, Димитрије Крестић, Васа Ђурђевић и други. Представљени су ови комади: „Тврдица” од Ј. С. Поповића, „Пријатељи” од Лазаревића, „Покондирена тиква” од Ј. С. Поповића, „Инкогнито” од Паларика, прерадио К. Руварац и „Кобно име” посрбио К. Руварац. Од свију чланова нарочито се одликовао ванредним глумачким даром својим садашњи архиђакон Стеван Пантелић као Кир Јања и [као] Кир Дима у „Пријатељима”. Приликом прославе Текелијине стогодишњице у Новом Саду 17. августа 1861. године одиграо је на захтевање Кир Јању у арени Народног позоришта. Ова драговољачка позоришна дружина имала је и свој свирачки збор од самих ђака тамбураша. У том збору било их је 8, а управљач им је био Ника Максимовић. Свирали су изврсно и најтеже комаде.”[49]

[49] Јован Ђорђевић, *Грађа за историју српског позоришта*. — Позориште, 23. XII 1873, бр. 56, 221—222. Исто у *Заставе*, 1874, бр. 6.

Поводом смрти владике Самуила — Стевана Пантелића штампан је анониман некролог[50] који је, има извесних индиција, писао покретач будимских представа Антоније Хаџић. Једино ново обавештење у овом напису је да су представе извођене најпре у кући, а после у башти у којој је била изграђена летња позорница.

Покоји додатни податак дао је и Милан Савић, но не у својој позоришној *Споменици 1861—1921.* што би се очекивало, него у књизи о Лази Костићу. Он датира представу Стеријиног *Тврдице* са 2. јулом 1861. и са сачуваног плаката исписује поделу улога у тој представи.[51]

Савићево временско одређење представа радикално мења тек Станислав Бајић тврдећи да је представа *Тврдице* од 2/14. јула 1861. последња, а не прва у будимском репертоарском низу, јер: „Група је заиграла још у јануару 1861. под утиском *Дневникових* чланака о позоришту". Бајић први помиње два написа о тим представама у *Даници* јануара и фебруара 1861. и донекле реконструише репертоар служећи се рукописним плакатима сачуваним у Позоришном музеју у Београду. Ђорђевићевом списку глумаца додаје Љубу Ненадовића, Косту Руварца и Васу Пушибрка, али прави грешку претварајући Ђуру Вуковића у Ђуру Вукичевића и изостављајући из Ђорђевићевог списка пет имена која, ваљда, није нашао на плакатима.[52]

Позивајући се на написе у *Српским новинама* Миховил Томандл је дао више података о представи која је одржана на Духове. Давали су комад *Инкогнито* писца Бескидова који је и сам присуствовао представи и примио венац из руку лепих госпођица као и преводилац Коста Руварац. Томандл је, ипак, оскуднији у информацијама од Ђорђевића, није га проучио.[53] Ни не цитира га, као ни Бајића; ослонио се само на плакат представе *Тврдице* од 3. јуна који је репродуковао и на чланак из новина о представи *Инкогнито*. Остале представе не помиње.

Будимски представљачи још горе пролазе у каснијим годинама. У својој мамутској књизи Боривоје Стојковић само успутно спомиње представе говорећи о Кости Руварцу и Стевану Пантелићу, а смешта их час у Пешту час у Будим.[53a]

Др Петар Волк у својој театрографској књизи не бележи будимске представе, мада се, упркос наслову не ограничава само на Србију.[54] Не говори о њима ни у другој својој волуминозној синтези, али се искупио импозантном репродукцијом плаката за представу од 2. јулија 1861.[55]

---

[50] † *Самуило Пантелић.* — Позориште, 1886, 207.

[51] Милан Савић, *Лаза Костић*, Нови Сад, 1929, 24—25.

[52] Станислав Бајић, *Јаша Игњатовић, Лаза Костић и оснивање Српског народног позоришта.* — Наша сцена, 1. XII 1951, 2—3.

[53] Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини* I, Нови Сад, 1953, 128—129 и 138.

[53a] Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерних времена*, Београд, 1979, 129. и 152.

[54] Др Петар Волк, *Позоришни живот у Србији 1835/1944*, Београд, 1992.

[55] Др Петар Волк, *Српско позориште.* Илустрована историја драмског театра, Београд, 1997, 100—101.

Не постоји, дакле, синтетизован поглед на будимска позоришна збивања 1861. Без посебних истраживања, ослонцем на досадашњу литературу, до њега се није ни могло доћи. А извесно је да је таква синтеза потребна историји српског позоришта и то не само као маргиналан детаљ.

Најмање извесности је у хронологији. Почетак је потпуно у магли, а сва је прилика да ће тако и остати. Да ли је прва представа била још крајем децембра 1860, у јануару или фебруару 1861, бојим се да се не може докучити. Вероватно ипак тек фебруара јер *Даница* од 20. I 1861. извештава да су у Панчеву и Иригу склопљена аматерска друштва, а Будим не помиње. Написи у српској, мађарској, па и словачкој штампи онога времена који су до сада махом били непознати и некоришћени, не помажу много јер су о будимским представама извештавали несистематски, без континуитета. Извесно је, што се почетка тиче само једно. Први позоришни дан у кући Јосифа Станковића за који се експлицитно даје датум био је на Сретеније, у понедељак 2/14. фебруара 1861. када је игран *Кир Јања* и о томе се појавио штампан извештај.[56] У њему се каже да је „публике било још много више него први пут", а шта се тог првог пута одиграло забележио је исти часопис нешто раније, одушевљено:

> „*У Пешти*. И на нас је српска Талија намигнула! Ономад се држало у дворани г. Станковића у Будиму позоришно представљање пред омањом, ал' одабраном публиком. Лазаревићеви *Пријатељи* започели су фалангу која ће се, ако Бог да, и даље продужити..."[57]

Не знамо тачно шта је то „ономад", не знамо ни када је допис писан, јер није датиран, не знамо ни колико је дана пре дана излажења тај број часописа штампан. Можемо претпоставити да су *Пријатељи* играни десетак дана пре изласка листа. Све будимске представе игране су или на неки већи празник, или недељом. Крстовдан, Богојављење, Свети Јован датумски су предалеко од извештаја (5, 6, 7. I) на Светог Саву у суботу 14 (26) јануара представа није могла бити јер је држана Беседа о којој је већ било речи. Па ни у следећи, недељни дан који је био појутарје Светосавског празника. Остаје као највероватнији, заправо скоро сасвим известан термин недеља 22. јануар, што ће рећи 3. фебруар по грегоријанском календару.

Ако ускличну реченицу малочас цитираног дописа из *Данице* схватимо као објављивање почетка „фаланге" представа, онда не би пре тога веома вероватног 22. I/3. II требало тражити ништа. Недоумицу ипак изазива један сведок представа, Коста Трифковић. Млађани будући писац оставио је једну бележницу која је данас у Рукописном одељењу Матице српске,[57a] а доспела је тамо с оставштином Теодоре Петровић. Је-

---

[56] *Даница*, 1861, бр. 5. од 20. II.

[57] *Даница*, 1861, бр. 3. од 31. I.

[57a] РОМС, М 13.828. Милан Шевић штампао је текстове ове бележнице у раду *Прилози животу и раду Косте Трифковића*, Нови Сад, 1933, а делове је прештампао и Васо Милинчевић у књизи *Коста Трифковић*, Београд, 1968, 62—63.

дан део нотеса има наслов: *Гледао сам у Пешти*. Тај списак од 45 представа виђених у немачком и мађарском позоришту за непуну годину дана почевши од јесени 1860. садржи и српске будимске представе. Нажалост, Коста није стављао датуме својих посета позоришту, а ни списак није настао сукцесивним записивањем, већ као збирни, тако да се не можемо поуздати у хронолошку прецизност његовог низа. Ипак, редни бројеви уз представе наговештавају његову намеру да се хронологије држи. Ту је записано пет представа у Станковића кући: 32. *Покондирена тиква*, 34. *Кир Јања*, 40. *Пријатељи* и *Коб*, 41. *Инкогнито*, 42. *Кир Јања*. По томе списку дало би се претпоставити да је пре *Кир Јање* од 2/14. фебруара играна *Покондирена тиква*. Такав редослед оповргава чињеница да се у *Даници* приказ *Кир Јање* очигледно надовезује на приказ *Пријатеља*. Ипак, мислим да се треба приклонити претпоставци да је *Покондирена тиква* играна у зимском „дворанском" циклусу као трећа по реду. Једино о *Покондиреној тикви* није штампана никаква белешка или рецензија, помиње се она, сем код Трифковића, још само у Ђорђевићевом сведочењу и у некрологу Пантелићу.[58] Да је та представа била у летњем периоду који је далеко отворенији, јавнији, са већим одјеком, појавила би се и о њој каква белешка.

Што се тиче летњег циклуса представа, у башти Станковићевој где је била изграђена летња позорница, „арена", нема хронолошких забуна, све представе се дају поуздано датирати:

Субота 21. V/23. VI (на дан Цара Константина и Царице Јелене) *Кобно име* и *Пријатељи*;
Недеља 11. VI/23. VI (Духови) *Инкогнито*;
Недеља 18. VI/30. VI *Кир Јања* и *Кобно име*;
Недеља 25. VI/7. VII *Инкогнито*;
Недеља 2. VII/14. VII *Пријатељи* и *Кир Јања*.

Укупно је, дакле, било осам представа на којима су будимски дилетанти извели пет драма: Лазаревићеве *Пријатеље* и Стеријиног *Тврдицу* по три пута, две преведене драме по два пута и Стеријину *Покондирену тикву* једанпут.

Зимски циклус представа био је скоро приватан — дворана Станковићеве куће није могла да буде баш неко велико гледалиште. Због тога и сазнања о њима остају у суженом кругу. Једино што је тада изашло на јавност била су два дописа у *Даници*. Писао их је неко ко је присуствовао представама, писмено и доста упућено, они чак заиста досежу ниво праве позоришне критике нарочито код понеких оцена глумачких улога.

Из првог, већ цитираног дописа,[59] преносим збирну оцену представе Лазаревићевих *Пријатеља*:

„Све је ишло да не може бити боље. Представљачи су били сви из овдашње омладине; међу њима смо могли приметити по де који млади та-

[58] Види напомене бр. 49. и 50.
[59] *Даница*, 1861, бр. 3. од 31. I, 47—48.

лент, који би се при довољном труду и вредним узорима сјајније развити могао.”

Остављајући за сада по страни појединачне оцене представљача, цитирам још само завршетак овога дописа:

„Елем видите да су варнице Дневниковог кресива и овде пале на труд. Надајмо се!”

Овим се потврђује директна веза будимских представљања са Ђорђевићевим аниматорским чланцима из *Српског дневника* и то реверзибилна. На самом почетку овога рада[60] цитиране су из Ђорђевићевог трећег чланка реченице које сведоче о аматерским представама у Панчеву, Земуну, Иригу и Будиму, па и његова констатација: „од толики бачени варница, шат која и завати”. Од будимског дописника Ђорђевић је преузео метафоричке „варнице”, прочитао је његов текст пажљиво и обрадовано, свакако знајући ко је писац. Ми данас можемо такође слутити и домишљати се ко је аутор. По фигуративности („варнице Дневниковог кресива” које подају на „труд” — сушену гљиву која прихвата варницу и пали ватру), по ироничној духовитости („Талија намигнула”) по синтагми „ако Бог да” којом је доцније толико често, скоро обредно призивао добар исход, по лежерној релативизацији реалија („ономад”) по игри речима („Сретеније: сретније”) могло би се мирно рећи да су дописи у стилском маниру Лазе Костића. Додајмо још и аргументе његове субјективности. Алудира на Ђорђевићево заузимање око позоришта, а Ђорђевић му је, знамо, био поштован и драг учитељ у новосадској школи и водитељ у студентским данима. Но, лична емоција писца још је очигледнија када се пажљиво изважу оцене улога. Хвалећи извођаче, суперлативан је у оцени „госпођице која је Јецину улогу на себе примила” (у *Пријатељима*) па онда следе реченице које се могу окарактерисати удваračким: „И сама појава морала је публику занети. У стасу се огледа понос женски, на лицу тињају сви чарови младости и лепоте, а из жарких очију просијава племенита српска душа...” Та госпођица била је Пава Станковићева, девојка којом је Лаза тада био занет, а и она њиме. Зар би се ико други из њиховог круга усудио да о њој овако заљубљенички пише и да прижељкује за њу праву улогу „у екстази драматичне страсти, у трагичном моменту”. Овој аргументацији за Костићево ауторство може се замерити чињеницом да оба дописа говоре и о његовим улогама у комадима. Но, без помињања имена јер дописник није дао ниједно глумачко име. С друге стране знамо да је Лаза Костић и касније давао оцене о себи.[61]

---

[60] *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 26—27, 29.

[61] Најпознатији такав пример су три приказа разних представа а истог наслова: *Максим Црнојевић Лазе Костића*, Матица бр. 33. од 30. XI 1869. са потписом ov, *Позориште* бр. 39. од 8. IV 1874. са потписом -о- и *Позориште* бр. 36. од 14. XII 1891, са потписом -н. Сва три су штампана у *Сабраним делима Лазе Костића: Приповетке. О позоришту и уметности*, Нови Сад, 1989, 138—141, 543—544. и 557—559. Два последња уз сасвим мали опрез уредника Младена Лесковца.

Ако се приклонимо хипотези о Костићевом ауторству ових текстова из *Данице*, онда се за седам-осам година помера почетак „фаланге" његових критика и текстова о позоришним представама која је тек у последњој едицији његових сабраних дела дошла до пуног израза.

У другом допису из *Данице*[62] сазнајемо о представи игра̄ној 2/14. фебруара:

> „Нисмо се забадава надали. *Кир Јања* се није могао сретније одиграти — а ваљда не само због Сретенија. Публике је била још млого више него први пут, декорација нова, а воља стара".

Из *Даничиноѓ* (Костићевог) дописа о представи на Сретеније овде треба издвојити још и ауторову критичку напомену:

> „Катичину је ролу списатељ јако занемарио, позиција јој заслужује да је марљивије радио око ње; ал' госпођица (која вечерас први пут ужива сласт дилетантизма) канда је баш тела да нам надокнади што драматург није довољно пазио."

Има основа за овакво резоновање о Стеријином поступку, но да ли га је рецензент дао више из жеље да замери Стерији или због своје потребе да уздигне актерку тешко је рећи. Да је рецензенту веома било стало до похвала представи и целом подухвату будимских дилетаната, види се из наглашавања успеха код публике („пљескање не теде престати кад је завеса пала") и из завршне реченице којом се указује на манифестациони значај догађаја:

> „После представљања певале су се српске и друге словенске песме у хору; играло се нештедимице — свака трећа игра коло; весеље је већ и зору довикало".

Оцене појединих улога и овога пута су доста опширне, обогаћене и поређењем са претходном представом.[63] Но и опет без имена актера, па их за обе представе дајемо по аналогији са доцнијим репризама.

У *Пријатељима* подела улога је била следећа:

Господар Гаја, осиромашени
богаташ . . . . . Ђура Вуковић
Јелисавета (Јеца), његова жена . . Паулина (Пава) Станковићева
Аца ишпан . . . . . Антоније (Тона) Хаџић
Доктор Станислав . . . . . Лаза Костић
Дима, богат Грк са села . . . . . Стеван Пантелић
Петар (слуга господара Гаје) . . . . Љуба Ненадовић
Стеван (слуга господара Гаје) . . . Ђура Максимовић

---

[62] *У Пешти на Сретеније.* — Даница, 1861, бр. 5. од 30. II.

[63] Те оцене, заједно са доцнијима, наћи ће се у овом раду касније у систематизованом прегледу учесника у будимским представама и њихових доприноса.

Плакат за представу 2. VII

У Стеријином *Твр̄дици* (а овај је наслов био потпуно потиснут уобичајеним *Кир Јања*) играли су:

Кир Јања. . . . . Стеван Пантелић
Јуца, његова супруга . . . . . Пава Станковићева
Катица, Јањина кћи од прве жене . Мара Дукина
Мишић, нотарош . . . . . Лаза Костић
Кир Дима . . . . . Тона Хаџић
Петар, кућевни слуга . . . . . Ђура Вуковић

За Стеријину *Покондирену т̄икву*, нерепризирану, поуздано знамо само за оне улоге које је Коста Трифковић забележио у свом нотесу:

[Фема, богата удовица
Евица, њена кћи]
Митар, Фемин брат. . . . . Ћаба [Ђура Вуковић]
[Анчица, служавка]
Јован, шегрт . . . . . [Стеван] Пантелић
[Сара, чанколиза код Феме]
Светозар Ружичић. . . . . Секретар [Тона] Хаџић
Василије . . . . . [Лаза] Костић

Женске улоге су играле, извесно је, Мара Розмировићева и Пава Дукина, а вероватно и Пава Станковићева и Мара Дукина, но у којој подели то не можемо тачно рећи.

Око три месеца је прошло између ових релативно затворених представа и летњих отворених, баштенских, на посебно изграђеној летњој позорници. Прва од њих дата 21. V/2. VI у суботу на празник Цара Константина и царице Јелене, донела је једну премијеру, *Кобно име*, и једну репризу, *Прија̄т̄ељ̄е*. Најмање четири пута штампа се огласила о овој вечери. Догађај је имао и новинску најаву, у београдском *Видов дану*, новинама које је почевши од 18. априла 1861. па до 1876. издавао и уређивао Милош Поповић (брат Ђуре Даничића) три пута недељно, у каснијим годиштима свакодневно. Поповић је у првој генерацији питомаца Текелијанума студирао право од 1838. до 1843. Тада још, сарађивао је као стални новинар у *Пеш̄т̄анско-будимском скорот̄ечи*. Одмах по дипломирању прешао је у Србију, био уредник званичних *Српских новина*, а уређивао је и друге листове. Имао је добре старе везе у Пешти, па су његове новине по правилу биле најбоље обавештене о приликама и збивањима у Мађарској. Да није почео да излази тек у априлу, имали бисмо, не сумњам, у *Видов дану* обавештења и о „зимским" представама. Оне се чак и помињу у листу, ретроспективно, у допису који најављује представу 21. V/2. VI:[64]

[64] *Видов дан* за 1861. не може се, нажалост, наћи ни у једној нашој библиотеци. Претраживао сам га по микрофилму у Мађарској државној библиотеци Сечењи где се чува комплет новина за 1861, али без првога броја и уз више оштећених или недостајућих страница. Текст који ћу цитирати је из броја 18. од 26. маја (по старом) дат као постскриптум

„P. S. Занимљиво ће бити за нас да вам јавим да је настојавањем г. секретара Матице српске А. Хаџића састављено овде добровољно позоришно друштво од овдашњих универзитетских младића и од будимских госпођица. Ово друштво даје представљања само своје забаве ради, али је добро те и по неког странца пусти у своје коло. Сутра ће ово друштво давати јавно представљање у башти одличног Србина, будимског грађанина Јосифа Станковића. Улазак ће за позване бити слободан, али ће сваки гост бити умољен да нешто принесе на корист српског театра што би се имао зидати у Новом Саду. Ова ревност и родољубивост г. домаћина и домаћице као и г.г. добровољних глумица и глумаца заслужује похвалу. И ја сам бијах срећан бити на два пред .....ћи да сам се зачудио ..... стављању показаше ..... то госпођице. Ово д..... више задовољства гле .....евића или Марковића....."[65]

Видов дан[66] је уграбио првенство не само најављивањем него и извештавањем о представи 21. V/2. VI. У другом делу дописа о збивањима у престоници Мађарске, а под насловом X *У Пешти, 28. маја* каже се:

„У неком од прошлих писама споменух вам да су млади Срби што се овде уче и будимске госпођице саставили за своју приватну забаву добровољно позоришно друштво, па да је то друштво намерно било дати једно представљање у корист српског позоришта, које би се у Новом Саду имало подићи. Што се рекло, то је и учињено. Друштво је представљало прошле недеље тј. на Константина и Јелену два парчета, *Пријатеље* и *Кобно име*. Представљање је било врло добро јер су и представљачи и представљачице у највећој мери одговорили својим ролама... О том представљању скупљено је на поменуту цељ до 150 фор. Хвала г. Станковићу и мајору Дуки, који не жале ни труда ни трошка да се постигне народна цељ и особито хвала г.

дописy под насловом: X *У Пешти 20. маја*. Не знам ко је аутор тога дописа. Крај текста је оштећен; у последњих шест редова по пола реда фали и то ће бити обележено тачкицама.

[65] Могућа реконструкција: „И ја сам бијах срећан бити на два представљања и морам рећи да сам се зачудио вештини коју у представљању показаше извођачи, а особито госпођице. Ово друштво пружило би и овде [у Београду] више задовољства гледаоцима од представљања Кнежевића или Марковића..." О Кнежевићевим представама из 1861. зна се готово све — то је трупа из које је настало Српско народно позориште у лето исте године. Ниједан текст из историје нашег позоришта не помиње никакве Марковићеве представе у овој години. То је још један доказ неистражености наше позоришне прошлости. У часопису *Даница* у два маха (1861. бр. 8. и 10. од 20. марта и 10. априла) штампане су две позоришне вести из Београда. У првој се каже да је Димитрије Марковић [Кикинђанин] иступио из Кнежевићеве дружине и у Земуну основао ново друштво с намером да обилази већа српска места. Чује се да ће ићи у Београд и да је већ добио за то дозволу. Чује се такође да ће му приступити и Драгиња Поповићева [потоња Ружићка, што се није десило]. У другом, опширнијем допису извештава се да је у Београду 16. марта играло „Земунско театарско друштво под управом г. Димитрија Марковића". Играли су Стеријиног *Владислава* пред дупке пуном салом у којој су били и кнез Михаило и кнегиња Јулија. Друштво ће давати још представа, у недељу која долази приказиваће *Пијаницу*. У чланку се даје и овлашна оцена појединих улога, али без помињања имена извођача. Ту је и коментар — прекор Београђанима што немају још свога позоришта па ни представа и препорука да се угледају „на нашу прекосавску браћу". Ово је први, до сада непознат траг о Марковићевој, очигледно не безначајној позоришној дружини, па и о представама у Београду у 1861. години која је сматрана пустом што се позоришних збивања тиче. Није запажено ни писање *Видов дана* (1861, бр. 33. од 6. VI) којим се открива и једна Марковићева представа *Кир Јање* у Београду.

[66] *Видов дан*, 1861, бр. 21. од 3. јунија.

секретару Матице Хаџићу, који се потрудио те је то друштво састављено и који свим силама настојава да се друштво укрепи и развије. Ово ће друштво много учинити да се међу Србима у Пешти и Будиму пробуди па и укрепи чувство народности. Још једном, дакле, лепо хвала свима које споменух на усрдности према народним интересима".[67]

Са доста великим закашњењем о представи је извештај дао и *Српски дневник* у њему пре тога није било обавештавање о представама у Будиму.[68]

„И овдашњим Србима даје се прилика да своју свест за народну просвету делом покажу. Наше добровољно позоришно друштво давало је о Св. Константину и Јелени прво *јавно* представљање. Г. Јосиф Станковић, врсни Србин и брат нашег милог вештака Корнелија Станковића, удесио је у својој башти у Будиму лепу арену на којој му велика хвала. Овом су се приликом одиграла два комада: *Пријатељи* од Лазаревића и *Кобно име* које је г. Коста Руварац са немачког веома лепо превео и тако вешто прерадио да ће бити добра закрпа српском репертоару. Све улоге беху добро раздељене и публика се заиста ретким задовољством одазвала. Да ми није намера овом приликом о другом чему реч повести, вредно би било и свако појединачно извршавање рецензирати, али ипак не могу на ино а да не споменем неке особе које су и сада својим ретким даром публику очарале. ... Милина је била гледати наше добровољце на позоришту; тако представљање може побудити поуздање у будућност српске глумнице. Када су при крају глумице и глумце изазвали, пао је пред нашу примадону [Паулину Станковићеву]* венац с народним тракама.

Сад да вам речем што горе завезох [започех] и што је управо поглавита намера овога дописа, а то је да се то представљање давало у корист народног позоришта у Новом Саду и да се накупило 150 фор[ината] а[устријске] вр[едности] 2 дук[ата] и по један талир, који ће се новци вама послати ради сходног употребљавања. На први поглед учиниће се да је та сума за Пешту и Будим одвећ малена, а и ми би сами то мислили кад не би знали да њоме никако није завршено прилагање. То је само мали почетак, ал' ми се и даље у овдашње Србе уздамо, који имају чувства за вештину [уметност] и који су искусили важност и корист таквог завода по свест и по срце народа, да ће умети и да ће хтети показати како љубе срећу свога народа мада су од њега и удаљени, те да ће ту љубав и делом засведочити, приложивши довољно пристојну жртву на жртвеник народне просвете. У томе нека се угледају на своју браћу Мађаре који се у таквим приликама надмећу да душевно благо свога народа материјалном снагом обезбеде.

Завршујући овај допис не могу да не споменем г. Х[аџића] који је не само душа овдашњег позоришног друштва него који је и ону идеју о прилагању на народно позориште први покренуо."

Огласио се и часопис *Даница*.[69] У њој више нема критика — рецензија јер су то преузеле новине, само обавештење у рубрици *Гласник*:

---

[67] На крају дописа је и интересантан детаљ да Јаков Игњатовић скупља добровољне прилоге за Српско народно позориште у Мађарском парламенту и да је скупио око 200 фор. Сам гроф Андраши [Ђула] дао је 50 фор.

[68] = *У Пешти 4. јунија.* — Српски дневник, 1861, бр. 48. од 14. јунија.

* Додаци у угластим заградама Б. К.

[69] *Даница*, 1861, бр. 18. од 30. јунија.

„На св. Константина и Јелену давали су српски добровољци у Будиму прво јавно представљање у башти родољубивога г. Јосифа Станковића, брата нашега вештака г. Корнелија Станковића. Давали су *Пријатеље* од Лазаревића и *Кобно име* од К. Руварца. Сав добитак одређен је народном позоришту у Новом Саду."

Од две драме које су те вечери игране, *Кобно име* је премијерно изведено. Тај комад је посрба Косте Руварца — радња се дешава на Палићу, лица драме имају српска имена и из српских су градова. Да ли се Руварчеве интервенције у тексту оригинала своде само на ово, не може се рећи, јер до изворног немачког текста не може се доћи; Руварац није именовао аутора, нити је другим начином била могућа идентификација овога слабог на анегдотској потки сазданог дела. Српско народно позориште користило га је као „закрпу репертоару". Поставили су га на сцену 11. XII 1868, али репризе није било, што тада није била реткост, па се не може узети као знак да је комад пропао.

Поделу улога у овом комаду можемо реконструисати само делимично:

Стари господар. . . . . Стеван Пантелић
Млади господар
Пава, кћи старог господара. . . . . Мара Розмировићева
Меланија

Сасвим је необично да поименично знамо већину гледалаца ове представе. Наиме, објављен је списак добровољних прилога сакупљених на овој представи за Српско народно позориште.[70] Списак приложника послао је Антоније Хаџић. На списку је осамдесетак имена, много више људи вероватно и није било на представи. Висина добровољних прилога кретала се од 10 форината (приложили Јосиф Станковић, мајор Петар Дука, Јован Трифоновић) дуплованог талира (приложила Катарина Кујић, супруга председника Матице) златног дуката (по један приложили Александар Суботић и Евгеније Суботић) до незнатних 10 новчића из плитког једног ђачког џепа. Већином су приложници давали по једну или две форинте, али доста њих дало је и по пет (госпођа Мара Атанацковић, госпођице Војшорове и Емилија Максимовић, те господа Стеван Јоксимовић, Јустин Коњевић, Андрија Лацковић, Стеван Манастерли, Јосим Мисаиловић, Ђорђе Михајловић, браћа Остојићи). Прилагали су и они танкога стања; већина тадашњих питомаца Текелијанума, ђака стипендиста, није ускратила свој прилог.

Успех ове представе осоколио је дружину. Свакако и у уметничком стремљењу, а не само ради изгледа на даљу добит за Српско народно позориште, како би се дало закључити из текста на руком писаном плакату[71] за следећу представу:

---

[70] *Српски дневник*, 1861, бр. 58. од 7. јула.

[71] За јавне представе руком су рађени плакати. Не знамо како су они доспевали до публике ни колико је егземплара прављено. Плакати до којих се могло доћи репродукују се као илустрације уз овај рад.

„Родољубиви одзиви којим се велепоштована публика приликом прошлог представљања у прилагању на народно позориште у Новом Саду од срца одазва, ослободио је чланове горепоменутог добровољног друштва, да у исту циљ још које представљање даду, уливши им уједно у срца тврдо поуздање да ће велепоштована публика и овога пута драговољно принети дарак онамо где се на просвету, где се на срећу народа смера."

Из истог текста сазнајемо и шта се подразумева под добровољним прилогом. То је све што се да преко цене улазница. А цене су за седиште једна форинта, за стајање 50 новчића, а за децу 25 новчића. Не каже се, али претпостављамо, из суме за улазнице подмиривали су се трошкови представа, а добровољни прилози ишли су у Нови Сад.

После ове лепе вечери уследила су два недељна дана без представа, или је, можда ипак, тада 28. V/9. VI или 4/16. VI играна она хронолошки недефинисана *Покондирена тиква*. Затим, с празником Духова, долази и један прави позоришни празник, представа за коју имамо и плакат, први од четири сачувана. Тај плакат, међутим, има грешку. На њему стоји да ће представа бити „у недељу 12. јунија 1861", а недеља је била 11. јуна по јулијанском календару када је био и први дан Духова. Срећом забуна писара отклања се штампаним изворима. По плакату видимо да ће „Српско добровољно позоришно друштво" представљати у 5 сати поподне у Станковићевој кући веселу игру *Инкогнито* од Бескидова. Плакат даје и поделу улога:

Госпођа Соколовићка, богата удовица. . Гђица Пава Станковићева
Евица, њена јединица . . . . . Гђица Мара Дукина
Потоски, племић у селу Крстовом . . . . Ђорђе Максимовић
Милан Јеленфи, син му, правник
у Пешти . . . . . Мита Крестић
Милан Јеленски, песник . . . . . А. Хаџић
Здравковић, учитељ. . . . . Коста Руварац
Марта, слушкиња Соколовићкина . . . . Гђица Пава Дукина
Натарош у селу Крстову . . . . . Љубомир Ненадовић
Шпицер, жида, крчмар у селу. . . . . Ђура Вуковић
Један званичник. . . . . Лаза Костић
Први трабант. . . . . Тома Адамовић
Други трабант . . . . . Васа Пушибрк
Крчмар из села Невидиша . . . . . х х х х х

На плакату стоји још и да се радња дешава у селу Крстовом у Банату, и ту је и већ цитирани текст о претходној представи као и обавештење о ценама улазница.

Најаву ове представе дао је сасвим сажето и *Српски дневник* на крају већ цитираног извештаја о представама 21. V/2. VI.[72]

О њој су новине највише, најопширније писале и то не само српске него и словачке. Играна је наиме, драма коју је написао под псеудони-

[72] В. напомену бр. 68.

Плакат за представу 12. VI

мом Јан Бескидов (Beskydov) словачки писац Јан Паларик (Ján Palárik, 1822—1870) већ тада истакнута личност словачког културног, политичког и друштвеног живота. Био је у време будимске представе свештеник у Пешти, после честих премештаја јер се као капелан по Словачкој превише ангажовао политички и новинарски у корист националних права свога народа. У Пешти је коуредник алманаха *Concordia* који је тежио обједињавању свих словачких интелектуалаца. За собом је тада, сем драме *Инкогнито*, штампане 1858. у поменутом алманаху, имао и драму *Drotar*, која ће се нешто касније играти у Хрватском народном казалишту у Загребу. Није му ово био први сусрет са српском културном јавношћу. Године 1858. у Пешти су се зачели контакти између словачких и српских интелектуалаца. Дознајемо то од Јована Ђорђевића који је у свом дневнику забележио следеће:

> „11. I 1858. походи ме Викторин, Словак [Josef K. Viktorin, 1822—1874, писац словачке граматике, журналист и главни уредник алманаха *Concordije* и *Lipe*] и зове ме сутра на састанак.
>
> 12. I 1858, недеља ... Код капелана Паларика, тамо Ференци, Раковски и други. Мени зло и дођем кући."[73]

Ђорђевић је тада био секретар Матице и уредник *Летописа*. Паларикова веза с Ђорђевићем прешла је и на његовог наследника у Матици Антонија Хаџића. У првом броју *Летописа* који је Хаџић уредио штампан је приказ алманаха *Lipa* за 1860, кратак, али са помињањем Паларикових драмских дела, *Drotar*-а који се штампа у *Lipi* и већ раније штампаног комада *Inkognito*.[74] Нема сумње да је Хаџић на Паларикова дела упозорио свога штићеника текелијанца Косту Руварца с којим је заједно на челу будимских дилетаната. Руварац преводи Паларикову драму[75] коју играју 11/23. јуна, а аутор јој, свакако посебно позван, присуствује. Како и не би, било је то праизвођење драме *Инкогнито*, раније није ни на словачком приказана. Словачки рецензент ове представе сведочи.[76]

> „Иако сам ја велики љубитељ позоришне забаве, словенској представи још никад нисам присуствовао из једноставног разлога јер ми се никада није указала прилика за то."

Па додаје, говорећи о Паларику:

> „Тако ето Бескидов који ни *Инкогнито* ни *Дротара* до сада није видео у представљању на словачком, прве овације и прва јавна признања не добија од своје властите браће, него од саплеменика Срба који су га и лично почаствовали."

---

[73] Чува се у Рукописном одељењу Матице српске.

[74] *Lipa. Národni Zbornik*. — Летопис Матице српске, књ. 100, част друга за 1859, Будим, 1860, 163—165.

[75] О Руварчевом преводу и даљој судбини драме *Инкогнито* на српској сцени види Божидар Ковачек: *Доринос Косте Руварца српском позоришту* у књизи *Браћа Руварац у српској историографији и култури*, Нови Сад, Ср. Митровица, 1997, 227—234.

[76] J. A. P[ečersky], *Dopisy. Budin, 24. juna.* — Pest'budínske vedomosti, 1861, бр. 30. од 28. јуна, 2.

Ваља се упитати да ли је ово позоришно вече са српском омладином окупљеном око Текелијанума и Матице, када се дода Паларикoвим ранијим везама са двојицом секретара Матице и уредника *Летописа*, поспешило његову одлуку да са Јаном Францисцијем, Вилемом Паулинијем Тотом и Јаном Гочаром (Ján Francisci, Vilém Pauliny-Tóth, Ján Gotčár) буде 4. новембра 1862. потписник *Оглашења Матице словачке* (*Ohlašenie Slovenskej matice*) и њеног Статута (*Stanovy Matice slovenskej*) 5. фебруара 1863, дакле члан припремног и оснивачког одбора ове историјске институције словачког народа.[77]

Први новински извештај о овој представи појавио се у словачким *Пештбудимским новостима* уредника и издавача Јана Францисција, пет дана после представе, а већ сутрадан исти текст је штампан и у недељнику *Пријатељ школе и литературе*.[78]

„*Дописи*

Будим 24. јуна.

Дана 23. јуна о. г. у дому, тачније у врту господина Јосифа Станковића велепоседника, уприличили су пештбудимски Срби малу словенску забаву која се састојала у представљању веселе игре *Инкогнито* од Бескидова у преводу на српски. Како је познато, има се у Новом Саду установити народно српско позориште и на тај циљ се у српским крајевима прикупљају добровољни прилози и доприноси. Па тако и пештбудимски Срби, те је знаменита отмена породица Станковић-Дука поменуту забаву приредила, како би не само Србима него и другим овдашњим Словенима дала прилику да на олтар народног просвећивања приложе новчана средства.

Поменутог дана у 5 сати после подне поштована женска и мушка публика која се састојала од Срба и Словака дошла је у боравиште господина Станковића у Будиму. Играње је почело под ведрим небом, на летњој позорници која је српским заставама и народним бојама била украшена. Иако сам велики љубитељ позоришних забава, ја до сада никада нисам присуствовао словенском представљању из једног једноставног разлога што ми се за то никад није пружила прилика. Тим радозналији сам био у односу на ово представљање што се радило о веселој игри узетој из словачког живота, с чијим аутором и издавачем сам у блиским односима.

Што се тиче садржаја и вредности веселе игре *Инкогнито* о томе је наша словачка публика већ довољно упозната. Омиљеност с којом је свугде у нашим крајевима ово дело примљено осведочава да је оно поштовано као народна словачка весела игра. Српски превод господина Руварца чини се прикладно добрим, колико ја смем да судим, а то што је оно што се у оригиналу дела односи на словачки елеменат преводилац прерадио да се односи на српски елеменат само се хвалити мора. Нисам ипак сасвим сагласан с тим што су Јеленфију у последњем чину у уста стављене рапсодије којих у оригиналу нема, што, да се тако изразим, испада из глумачке улоге и скреће ка комедијашком.

Што се тиче представљања комада у целини, може се рећи да је веома успешно упркос краткоћи припрема и почетништву на позоришној сцени.

---

[77] *Národná svetlica*. Výber dokumentov k dejinám Matice slovenskej, Matica slovenská, 1988, 32, 41, 89.

[78] J. A. P[ečersky], *Dopisy. Budin, 24. juna.* — Pest'budínske vedomosti, 1861, бр. 30. од 28. јуна, 2; J. A. P[ečersky], *Śrbska divadelná zabava v Budine.* — Priatel školy a literatúry, 1861, бр. 26. од 29. јуна, 203.

Од појединачних личности посебне похвале и признања присутних добили су: Евица (госпођица Мара Дукина, прави анђео српски) Соколовићка (госпођица Пава Станковић) Марта (госпођица Пава Дукина) Потомски (господин Максимовић) и Јеленски (господин Хаџић). Поред тога славу су исказивали преводиоцу господину Руварцу који је представљао учитеља, а главном аутору господину Бескидову, поред признања присутних после представе, част је указана и бурним узвицима „живео" у другом чину, чини ми се. На крају представљања који се, као што је познато, у снажном народном духу одвија, па зато највише електризује публику цела глумачка трупа изазвана је громовитим узвицима „живили" и „слава", а морао је на опште захтевање и аутор ступити на позорницу где му је красна Евица венац са словенском тробојком уручила и тиме га пред небом и људима позвала на даље драматичарске подвиге.

Тако, ето, Бескидов који ни *Инкогнито* ни *Дротара*, до сада није видео у представљању на словачком, прве овације и јавно признање није добио од својих сународника, него је лично почаствован од суплеменика Срба. *Живели Срби! Живели Словени!*"

Словачки рецензент у једној оцени сигурно није имао право. То је исказ да је преводилац хармонично пренео словачки комад у српску средину. Демантује га цитат из писма Јована Ђорђевића Антонију Хаџићу од 27. II 1862. „*Инкогнито* кад би се „entdrotarisirao" а наиме кад би се Потомски и Јеленфи направили *српским* мађаронима, могао би се дати [у Српском народном позоришту] такође. Би л' Руварац хтео то учинити?" Руварац је прихватио да поново преради комад и да га јаче „посрби". Међутим, Ђорђевић му је нову прераду ипак три пута враћао. Шаљући прераду четврти пут, Руварац пише Ђорђевићу 10/22. VIII 1862. да је комад овога пута прерађен „ако не више, а оно толико, да је у њему тешко што од словачког наћи."[79] Тек тада је, али у рекордном року, деветнаест дана од датирања писма, комад доживео премијеру у СНП 29. VIII/10. IX 1862.

Српски дневник је у односу на словачко гласило добро одоцнио. О представи се огласио целих десет дана после ње.[80] Дајући сасвим прегнантно основне податке о представи, дописник готово половину текста посвећује игри трију госпођица, резервишући суперлативе за Мару Дукину. Од глумаца именом не помиње баш ниједног, као да је игран чисто женски комад. Ова галантност и каваљерштина можда нису само из жеље да се угоди дамама јер оцене глумица прати закључак који је намењен подстицању родољубља код српских девојака, посебно оних које живе у несрпској средини:

„Ето видите шта су кадре наше српкиње учинити кад јасно поњају [схвате] позив свој. Оне се не стиде, ни најмање, као глумице на јавност изаћи, шта више, оне увиђају у томе удесну прилику да покажу како никако нису угушиле пламен родољубља у грудима својима, мада су у туђем животу одрасле. Ваљало би само да се на њи угледају у том обзиру наше Српкиње

[79] Б. Ковачек, *Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића*, Нови Сад, 1973, 39, 43.

[80] — *Пешта 16. јунија.* — Србски дневник, 1861, бр. 51. од 21. јуна.

из доњи српски места и да засведоче, као и поменуте госпођице, да су при свом изображењу [образовању] свом остале праве Српкиње и да ништа за постидно не држе чиме се свест народна буди и подиже."

Ово је срочено безмало и као позив на учешће женског света у предстојећем раду Српског народног позоришта.

Завршетак чланка доста сликовито представља завршницу овога позоришног славља:

„Прво и прво буду госпођице Дукине и Станковићеве венцима обдарене, затим се позива, уз громовито „живио" списатељ г. Ј. Бескидов на позориште (Bühne)[81] те ту добије лепе венце из још лепших руку поменутих госпођица. Ганутим гласом захваљује се поменути господин са „живили Србљи", „живели Словени" на почасти; публика изазива све играче и играчице и виче им „живили" и напослетку одликује још и преводиоца. Тако се ето заврши то представљање. Публике је било много и одабране, била су и два светла кнежевића Карађорђевића и многи словачки списатељи. Прилога је пало скоро као и први пут. После игре заподену глумци весеље код честита домаћина, те ту је наравно, као и у сваком српском весељу било здравица од свакоје руке. Наздрављало се и светом патријарху Јосифу и новопосвећеном владици и љубимцу нашега народа Никанору."

У другом делу овога дописа извештава се о још једном скупу српско-словачком, о као случајном сусрету српских омладинаца са Словацима на излету у природу, на Маргитино острво. Десило се то на Видовдан, Срби се, дакле, нису сакупили случајно, али зашто би Словаци правили излет у обичан дан четвртак, ако то није било са Србима договорено. О овоме више другом приликом, овде се то помиње само као доказ континуираног српско-словачког дружења у то време: на премијери Паларикового комада 11/23. VI, затим на видовданском излету 15/27. VI, те на представи у Станковићевој кући 18/30. VI.

Плакату за представу 18/30. јуна 1861. нисам успео да уђем у траг. Бојим се да је сачуван само као репродукција у књизи Миховила Томандла.[82] Најављује се представљање за пола шест поподне у башти Станковићевој, а играће се *Тврдица* или *Кир Јања* и *Кобно име*. Пошто се оба комада репризирају, не даје се на плакату подела улога, што би значило да премијерна подела остаје. Но док за Стеријину драму поделу од раније знамо, за *Кобно име* она је само делимично позната. Пошто су репризе, ове представе пропраћене су у штампи веома скромно. Преписујем белешку из постскриптума једног дописа у *Видов дану*.[83]

„Пештанско-будимско добровољно позоришно друштво представљало је сад прошле недеље опет у корист новосадског позоришта *Кир Јању* и

[81] Из овога текста јасно се види тадашња дирљива несигурност у терминологији ове за Србе нове уметности. Нема још речи „позорница", речи „глумац" и „глумица" алтернирају се са „играч" и „играчица", „представљање" се употребљава и за процес и за продукт јер „представе" још нема, „комад" још увек није сасвим потиснуо „парче".

[82] *Српско позориште у Војводини I*, Нови Сад, 1953, 138.

[83] x *У Пешти 20. јунија.* — Видов дан, 1861, бр. 30. од 27. јуна.

Плакат за представу 18. VII

Кобно име. На представљање дођоше и чланови словачке депутације па поздравише са „слава” младе и ваљане Србе и Српкиње дивећи се вештини коју су развили. Врсним члановима овог ваљаног друштва, одличним младим Србима и врло лепим Српкињама и њиховим родитељима треба захвалити што ће се на племениту цељ да се у Новом Саду подигне позориште више новаца скупити у маленој српској општини пештанско-будимској, него што је до сада скупљено у понекој великој српској вароши.”

Ови скромни редови су све што се могло наћи у српској штампи. Срећом, Словаци су били много издашнији. Њихов лист[84] штампа непотписан извештај, што би могло значити да је из пера уредника Јана Францисција. Први део дописа је о поменутом излету на Маргитсигет, а у другом текст о представи код Станковића:

„Дана 30. јуна браћа наша Срби давали су у башти магистратског саветника у Будиму господина Станковића позоришну представу двеју веселих игара *Кобно име* и *Тврдица*.

Публика је била многобројна, а у њој Словаци добро заступљени. Међу њима је био и наш др Хурбан и са посебним душевним задовољством

[84] *Dopisy. Budin' 1. jula.* — Pešt'budínske vedomosti, 1861, бр. 32. од 5. јула.

посматрао сам начин на који се слатка разрадованост разливала у његовом племенитом, толико пута у опором оцту незахвалности, прогањања и различитих животних зала натопљеном срцу. И није било брата који се у том колу драге српске браће, при тако племенитом народном задовољству душе, не би осетио блаженим. И сада се још душа моја находи под неисказиво милим утиском који је то представљање на мене учинило и зато пресуђивање остављам другоме, али не могу да одложим перо а да макар и укратко не споменем спретно и сигурно кретање [на сцени] у овим новинама већ помињаних госпођица Паве Станковићеве и Маре Дукине и у сваком погледу мајсторски савршено играње младога г. Пантелића. Ти аплаузи који нису хтели да престану, та многобројна изазивања, ти венци и цвеће који су летели на сцену дају довољно доказа како о добро изведеном комаду тако и о усхићењу до кога је публика дошла. Средином друге веселе игре црни облаци су се наднели над нашим главама. Свако је видео да ћемо се сигурно поквасити, но и поред тога нико се није с места мицао чак ни кад су густе капи доиста почеле падати. И видело је небо да квари чисту радост наше рођене браће и сестара, зауставило је своје сузе и ми догледасмо игру до краја. По окончању игре, не само глумачка дружина него и они из публике који су били певачи окупили су се на позорници и уз тамбурице певали не само прекрасне српске песме него и нашу словачку песму „Орла", а по њеном завршетку извикивали су „живио" нашем Хурбану. После певања дала се младеж на играње српског кола и играли су дуго, међутим ми смо се упутили кући.

Морам нагласити да је приход од ових представа намењен новосадском српском позоришту. Слава и дика браћи нашој пештбудимским Србима!"

Ова представа донела је једну важну новину. Не позоришну, но ипак уметничку, музичку. Словачки рецензент помиње да се певало уз тамбуре. Плакат даје и обавештење: „Међу чиновима ударће омладина у тамбуре". Разуме се, и то су били аматери, углавном Текелијанци студенти и ђаци. Ђорђевић каже да их је било осам, а капелник им је био Никола Максимовић. Сем његовог знамо још и имена Јована Петровића Исе Стојковића, Петра Црногорца, Косте Трифковића и Милоша Ракића.[85] Били су са позоришним аматерима до краја будимских представа. Свакако да су и ван сцене свирали — знамо да учествују на поменутом видовданском излету на Маргитсигет са Словацима. Сачувале су се и две оцене његових квалитета: „То друштво имало је своју тамбурашку капелу од самих ђака састављену од којих је сваки био прави виртуоз на тамбури".[86] „Свирали су изврсно и најтеже комаде."[87]

Следећа представа будимских аматера прошла је, чини се, без одјека — нисам нашао ниједан напис о њој. Сачуван је, међутим, плакат.

---

[85] Они су у другом попису добровољних прилога на будимским представама означени као „добровољни тамбураши". *Српски дневник*, 1861, бр. 80. од 30. VIII.

[86] У некрологу Стевану Пантелићу анонимно штампаним у листу *Позориште* у годишту 1886. на стр. 207. Васо Милинчевић у књизи *Коста Трифковић*, Београд 1968, сматра да је некролог писао Антоније Хаџић. Он јесте уредник *Позоришта*, а водио је будимске представе и „открио" Пантелића. Оцена о тамбурашима је, дакле, од непосредног сведока.

[87] Јован Ђорђевић, *Грађа за историју српског позоришта.* — Позориште, 23. XII 1873, бр. 56, 221—222. Исто и у *Застави*, 1874, бр. 6.

Играли су поново Паларикову драму *Инкогнито*, 25. VI/7. VII, без промене у подели улога. Но, овога пута је именован и носилац улоге крчмара из села Невидиша. Био је то Јован Петровић, Текелијанац. И опет, „међу чиновима удараће омладина у тамбуре” стоји на плакату.

Плакат за представу 25. VI

Последња представа у Станковићевој кући била је 2/14. VII 1861. Сачуван је плакат са поделом улога за оба играна комада. Код *Тврдице* подела је иста као и на премијери 2/14. II и на првој репризи 18/30. VI. Код *Пријатеља* у односу на премијеру 31. I/1. II и прву репризу 21. V/2. VI разлика је код улоге доктора Станислава јер је Лаза Костић замењен Димитријем Крестићем.

Даница[88] је догађај забележила прештампавањем две почетне реченице рецензије из *Српског дневника* коју је за дан предухитрио *Видов дан*. Иако и овога пута унутар ширег дописа из Пеште[89] извештач је доста опширан. Почиње скоро опроштајно:

> „Завршујући ово писмо треба да вас известим да је будимско добровољно позоришно друштво сад у недељу давало своје последње представљање, опет у корист новосадског театра. Представљало је *Пријатеље* од Лазаревића и *Кир Јању* од Поповића.”

[88] *Гласник*. — Даница, 1861, бр. 19. од 10. VII.
[89] x *У Пешти, 4. јулија*. — Видов дан, 1861, бр. 33. од 6. VII.

Затим даје поделе за оба комада и коментаре о извођачима који те вечери нису играли, али јесу у ранијим представама. Наводи за то, на крају, и своје разлоге:

„Ја сам вам мало пространије писао о овом представљању јер држим да је нужно да се специјалније помену лепи уметнички дарови наших младих Срба и Српкиња. Ја видех у Београду како је Марковићево друштво представљало *Ћир Јању*, али верујте, оно се овом уподобити не може, тако се овде савршеније представља него тамо. Ова вештина тим више заслужује хвале што су лица која представљају сасвим млада. Тако н. п. Пантелићу ће једва бити 18 година, а врло честито игра старачке роле.

Ово добровољно позоришно друштво скупило је својим представљањима за новосадски театар до 500 фор. Заиста лепа сума од мале пештанско-будимске публике. Хвала свима онима који учинише те се за лепу цељ сума ова скупила, а слава врлим Српкињама представљачицама и њиховим родитељима и одличним младим Србима представљачима што делима својим показују како треба љубити свој народ и народно добро."

И коментар *Српског дневника*[90] срочио је свој допис опроштајно. У целини гласи уз изостављање двеју реченица о Пантелићу:

„Јуче је давано у арени г. Јосифа Станковића четврто представљање у корист новосадског театра. Давани су *Пријатељи* и *Кир Јања*. Како ово добровољно друштво игра, о томе је већ више пута говорено, толико само слободно могу рећи да надмаша све што се у овој струци до данас код нас Срба видети могло. Као што сам поуздано чуо, мисле неки мушки чланови истог друштва преко вакације [распуста] и у Новом Саду који комад одиграти и ово мислим да би било од превелике користи како за тамошње театрално друштво, тако и за саму публику која би тим заиста красну усладу уживала. ...

До 500 фор. скупљено је на гореозначену цељ. Г. Васа Ђурђевић благодарио је при свршетку представљања срдачно, како публици која је представљања посећивала, тако исто и г.г. Јосифу Станковићу и мајору Дуки и њиним дичним породицама које су највише допринеле да се ово племенито дело тако лепим успехом овенча."

У истом броју *Српског дневника* штампан је први део финансијског извештаја о добровољним прилозима. На првој представи у корист Српског народног позоришта, оној од 21. V/2. VI, скупљено је највише средстава према подацима које је дао Антоније Хаџић, а о чему је већ било говора у овом тексту. За остале три представе на којима су се прилози сакупљали Хаџић је дао податке нешто касније.[91] У оба списка регистровано је 114 имена приложника. Поједини од њих прилог су дали неколика пута. Већ су поменута имена најштедријих дародаваца из првог списка. Из другог списка издвајам најиздашније: кнежевићи Петар и

[90] В.: *У Будиму 3. јулија.* — Српски дневник, 1861, бр. 58. од 7. VII. Три дописа у овом листу о будимским представама на три начина су сигнирана: —, = и В. То скоро искључује идентификацију аутора — изгледа да је то сваки пут друго лице.

[91] *Српски дневник*, 1861, бр. 80. од 30. VIII.

Андрија Карађорђевићи приложили су 20 форината, по 10 дали су Јелена Боздина, Федор Демелић и Бранко Демелић са супругом, а по 5 форината гђа Буковалиница, Василије Војтковски (руски свештеник који је из Србије прешао у Угарску и кога су власти тамо с подозрењем дочекале и пратили му кретање) Јелена Костић, Наум Лацковић, Тоша Мандић, Ђорђе Митрашин и неименовани „један Србин"; госпођа Катарина супруга председника Матице Павла Којића поново је приложила „један дупловани талир". На списку приложника је и једно словачко име, њихов писац, журналиста и издавач И. К. Викторин који је приложио две форинте. Скупљено је на те три представе свега 133 форинте, један дупловани талир и две сребрне форинте. Много мање него на првој представи. Кад је сабрано све и када је додан чист приход од улазница, Српско народно позориште добило је по тачном рачуну 405 форината и 25 новчића, 2 дуката, 2 дуплована талира и 2 сребрне форинте, што му је веома добро дошло у првим данима његовог рада. У овом допису назначена је посебно и сума од улазница, 152 форинте. Када се зна да се за седење плаћала форинта, за стајање пола, а за дечју улазницу 25 новчића, може се рећи да је купљено 250 улазница, што значи да је и на овим трима представама, као и на првој било по осамдесетак гледалаца. То би значило да је на свим будимским представама укупно било око 500 гледалаца.

Епилог будимских представа одиграо се пред широм јавношћу и у веома свечаном тренутку. У Новом Саду 17—18/29—30. августа 1861. одржана је прослава стогодишњице Саве Текелије, чији циљ је био да окупи све народне снаге и да под Текелијиним именом закамуфлира политички скуп, безмало народни сабор. У тој српској националној манифестацији учествују и делегације из Србије, но и највиши представници мађарске културне јавности солидарне са Србима у супротстављању Бечу.

Своје представнике имали су и Матица чешка и Матица хрватска, и многи градови у којима Срби живе. Дакако и сви они који нешто значе унутар популације Срба у Угарској и Аустрији. Из слободне Србије дошле су три делегације: Друштва српске словесности, Града Београда, Лицеја Кнежевине Србије. Та велика свечаност имала је и свој позоришни програм. Првог дана представљена је драма *Бој на Неготину* или *Ајдук Вељко* од Јована Драгашевића тада професора Војне академије у Београду, доцније он ће бити једна од најважнијих личности српске војске, почасни генерал, па и почасни члан Српске академије наука. Јасан је манифестативни значај избора аутора и дела за представу овом приликом.

Другог дана поподне „у арени код 'Зеленог венца' била је представа Стеријиног *Тврдице* у комбинованом извођењу будимских омладинаца аматера и професионалних глумаца СНП. О прослави наша је штампа писала много, па и мађарска због њихове репрезентативне делегације којим је манифестовано политичко јединство Мађара и Срба у том тренутку. Позоришна представа није, разуме се, могла бити у жижи извештачких интересовања, али ипак није прескочена.

У *Србобрану* Петра Никовића и Емила Чакре[92] готово цео приказ је апологија Јовану Пантелићу. Уз њега крепке похвале добио је и Ђура Вуковић, а умерене сви остали извођачи који „као dii minorum gentium" [богови мањих родова = другоразредни] поред невиђене до сад код нас вештине и оригиналности г. Пантелића и Вуковића нису могли здраво у очи пасти".

И *Српски дневник*[93] сав је у похвалама Пантелићу, још више у тужењу што га је новосадска публика тада видела први и последњи пут јер се његов уметнички лет прекида опредељењем за каријеру у окриљу цркве. Помиње се још и Вуковић, а о осталима ни слова, чак ни подела улога није дата.

Ипак, комплетну поделу улога знамо. Сем Кир Јање — Пантелића и слуге Петра — Вуковића, улоге су од Будимлија имали А. Хаџић као Кир Дима и Лаза Костић као Мишић нотаријус. Женске улоге играле су тада већ професионалне глумице Драгиња и Љубица Поповићеве потоње супруге Димитрија Ружића и Димитрија Коларовића.

Требало је да прође много година па да се појави податак да је у овој свечаној представи учествовао из будимске групе још и Коста Трифковић. „Те вечери су и у оркестру свирали дилетанти — на првој виолини Коста Трифковић који је по свршетку славе отпутовао на Ријеку да ступи у морнаричку службу."[94]

Квантификација учинка аматерског позоришта у Будиму 1861. релативно је скромна. Дали су осам представа у Станковићевој кући и девету у Новом Саду, извели су три домаће и две стране драме, учествовало је, рачунајући све представе, шеснаесторо глумаца, од тога четири девојке, имали су укупно око 500 гледалаца.

Значај ових представа у нашој историји културе неупоредиво је већи из много разлога. У првом реду из националних разлога — организаторима и извођачима импулсе даје идеја о позоришту као неопходној националној институцији, они не само декларативно но и материјално стају уз ту народну потребу. Укључивањем у Текелијину прославу доприносе да то празновање добије одлике праве општенародне манифестације. На националном, ослободилачком принципу заснована је и сарадња са словачком интелектуалном елитом, што је у односима два народа једно од најранијих испољавања међусобне солидарности, па и истомишљеништва. Учешће девојака у представама корак је ка равноправном учешћу полова у култури. Код свих који су у том тренутку дознали да на позорници играју госпођице са угледним презименима Станковић, Дука, Розмировић, девојке из најбољих грађанских кућа, ублажиће се или докинути априорно неповерење према моралу жена са позорнице. Елитна публика, а многа звучна имена посетилаца — прилагача објављена су у новинама укључујући и српске принчеве — допринела је свакако да се и

---

[92] *Нови Сад, 18. авг.* — Србобран, 1861, бр. 43. од 19. VIII.

[93] *Народно позориште. У петак 17. августа* (код цифре је очигледна штампарска грешка јер овом поднаслову претходи: *У четвртак 17. августа*). — Србски дневник, 1861, бр. 77. од 23. VIII.

[94] *Лаза Костић*, Приказао др Милан Савић, Нови Сад, 1929, 5.

скромнији људи одлуче да посећују позориште. Популаризацији позоришта допринела је и чињеница да будимске аматере води секретар Матице српске и да су они већином из Матичиног, текелијанског кола. Прикључивање музичара глумцима поспешило је, свакако, спој двеју уметности који ће се у настајућем Српском народном позоришту итекако неговати. Репертоар у Будиму, превага домаћих комада, наговештај је будуће репертоарске политике у СНП. И у жанровском смислу види се нешто слично. Тона Хаџић је бирао комедије, као што ће и Јован Ђорђевић у почетној фази рада СНП комедијама покушати да окупи, придобије гледалиште, док није увидео да су публици милије националне историјске драме претежно трагедије.[95]

Један траг упућује да је Хаџић намеравао да на репертоар стави још понешто. То је писмо које му пише Јован Ђорђевић 18/30. јуна 1861. из Новог Сада у Пешту у коме стоји:

> „Драги господине!
>
> Надам се да сте рукопис од „Сплетке и љубави" до сад већ преко дамшифа [пароброда] добили. С њим нећете се помоћи. Цео је посао збубан за месец дана и то само ноћу радећи, можете мислити како је морало рогобатно испасти. Но, при свем том онда је за нас могло поднети, али сада тешко!"[96]

Реч је о Ђорђевићевом преводу Шилерове драме начињене за играње у аматерској сомборској дружини 1850. и игране тада 24. јуна/6. јула и вероватно још једанпут. Одредницом „сада" Ђорђевић као да упућује на тадашња аматерска представљања за која зна да су боља но што су била његова сомборска.

Уз све речено не треба занемарити ни оцене уметничког домета будимских аматера. Видели смо да двојица рецензената ове представе сматрају најбољим у целокупној дотадашњој српској позоришној продукцији. Није чудо. Извођачи су били образовани млади људи који су, попут Трифковића и Лазе Костића, као ревносни гледаоци пештанских представа знали шта је театар и глума. А предвођени су били човеком који је због својих знања и способности био предвиђен, како је у овом раду већ речено, да буде први управник Српског народног позоришта што се није остварило 1861, али седам година доцније он јесте стао на чело Српског народног позоришта да би на том положају остао безмало пола века. Због свега тога дужни смо да њихове доприносе сазнамо да бисмо им, сваком појединачно и по заслузи, пружали прилику да уђу у панораму развоја српске драмске уметности. Нажалост, код неких од њих биографски подаци остаће штури, мада ће о њима бити речено све до чега се истраживањима могло доћи. Код оних пак који су личности знане историји наше културе, податке ћемо ограничити на обим релевантан за будимске представе 1861.

---

[95] В. Божидар Ковачек, *Јован Ђорђевић*, Нови Сад, 1963, 240—247.

[96] Исти, *Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића*, Нови Сад, 1973, 26.

У Станковића кући 1861: Стеван Пантелић, Ђока Максимовић, Миша Сабовљевић, Лаза Костић, Мита Крестић, Ђура Вуковић, Антоније Хаџић, Марија Дукина, Пава Станковићева, Марија Розмировићева, Пава Дукина

III

УЧЕСНИЦИ ПРЕДСТАВА

Тома АДАМОВИЋ играо је у двема представама: улогу трабанта у драми *Инкогнито* и Стевана, слугу у *Пријатељима*. Први трабант Адамовић је, са Пушибрком као другим трабантом, био у обе представе драме *Инкогнито*. На премијери *Пријатеља*, зимској, Стевана слугу играо је Љубомир Ненадовић. Адамовићево име уз ову улогу стоји на плакату за представу 2/14. VII, а ко је Стевана играо на представи 21. V/2. VI, не знамо. Те јунске вечери је Адамовић био у Станковићевој кући, дао је прилог за СНП, Ненадовићевог имена међу приложницима нема, па је то потврда да је те вечери и на сцени био Адамовић. Забуну, међутим, изазива *Видов данов* рецензент представе од 2/14. VII који пише овако:

> „Ненадовић и Максимовић учинише да публика мораде помислити да пред собом гледа слуге, простодушне Србе каквих има у Бачкој и Срему...”

Упркос плакату, он је Адамовића одстранио из представе. Тај дописник је из Београда, он све актере лично није морао да зна. Ову збрку појачава чињеница да Тому Адамовића не можемо поуздано идентификовати. Име Томе Адамовића није међу питомцима Текелијанума; био је то имућнији младић, његов добровољни прилог је две форинте што је више но што је већина студената могла да одвоји. За идентификацију постоје ипак неке индикације: један Тома Адамовић као ученик VIII раз. гимназије у Осијеку претплатио се на *Народне песме* издате у Новом Саду 1857. Ако је наставио школовање, могао је 1861. бити на студијама у Пешти. И то, вероватно, на правном факултету. Јер панчевачке новине *Народност* објавиле су 1/14. јула 1901. сасвим кратак некролог Томи Адамовићу, адвокату из Алибунара, оцу Јована Адамовића бележника из Ковачице. Покојник је, дакле, био постарији господин. Осијечки ђак Адамовић рођен је око 1840, по годинама могао би бити исто лице са алибунарским покојником.

У *Лексикону писаца Југославије* у чланку о Ђорђу Максимовићу наишао сам на податак да је са Максимовићем и осталима члан дилетантског друштва у Станковићевој кући био и Константин Станоје БОШКОВИЋ. Пошто у литератури наведеној уз чланак тај податак нисам нашао, обратио сам се аутору биобиблиографске јединице о Максимовићу. г. Станиши Војиновићу и он ми је љубазно послао копију једног некролога у коме је нашао податак о Бошковићу.[97] Сем у овом некрологу анонимног, а веома добро обавештеног аутора нигде нисам нашао потврду о Бошковићевом глумовању. А било би логично да је он такође био у аматерском будимском кругу. Год. 1861. он је студент права у Пешти, Теке-

[97] *Ђорђе Максимовић.* — Школски лист, 1881, бр. 5. од 15. III, 65—70. Податак је на стр. 65.

Текелијанци 1863—1864. године. Стоје: Петар Црногорац, Васа Ђурђевић, Стеван В. Поповић, Коста Руварац, Јован Туроман, Ђорђе Бугарски, Јован Петровић. Седе: Љубомир Ненадовић, Коста (Станоје) Бошковић и Светозар Савковић

лијин питомац. У кући Станковића био је, сигурно, чест гост јер је био заљубљен у једну од госпођица, Анастасију. О љубави према Таси, како је он зове и како су је сви звали, егзалтирано је писао Тони Хаџићу још 1859, пред своју матуру, као и о свом утицају на њену националну свест. Добра пијанисткиња, за музику националног звука марила није, но недавно је код Дукиних пред друштвом свирала сремско коло на његов наговор.[98] Таса је била његова једина љубав. Пишући, такође Антонију Хаџићу, о изненадној Костиној смрти у Београду у посети брату Јовану Бошковићу, Лаза Костић каже „Таска остаде удова".[99] О његовом угледу сведочи вест о смрти у новинама: „Ова ће вест јако изненадити и погрузити нашу омладину и његове многобројне пријатеље којима он беше дика и урес у сваком погледу".[100] Која је то омладина јасно казује податак да је он у Пешти био скоро до саме смрти, окончао је студије јуна 1864. Он, дакле, по свим околностима спада међу будимске аматере и сигурно је међу њима био у зимском циклусу; можда је играо у *Покондиреној тикви*. Зашто га нема касније, сазнајемо из записника Матичине седнице од 6/18. априла 1861. Тамо стоји да му је: „одобрено на основу лекарског уверења да може ради поправљања здравља ићи кући, па је и отишао".

---

[98] Коста Бошковић Антонију Хаџићу 3. јулија 1859. Писмо се чува у РОМС бр. 147.

[99] Препис овог писма од 7. јула 1864. добио сам добротом уредништва још нештампане *Преписке Лазе Костића*.

[100] *Српски дневник*, 1864, бр. 70. од 26. јунија.

Међу најуспешнијим што се глумачке вештине тиче био је Ђорђе Ђура ВУКОВИЋ (Осијек, 1839 — Шид, 13. III 1881). Личност невелика угледа, мало познат у свом времену, а сасвим непознат у нашем. До те мере у сенци да су понекад театролози сматрали да су код његовог имена стари извори погрешили, да је Вуковић штампарском грешком настао од Вукићевић, па су будимске улоге приписали познатом, омладинцу Милетићевог круга Ђури Вукићевићу Бађушки, чак су и у попис личности на често репродукованој фотографији српске омладине 1861. стављали Вукићевићево уместо Вуковићевог имена. У време о коме пишемо Ђура (крштен је као Георгије) Вуковић био је као и Вукићевић правник. Није био Текелијанац, али се са њима дружио. По сведочењу Косте Трифковића звали су га Ћаба. О његовом даљем животу остало је неколико скромних података у вестима о његовој смрти. у *Застави* је писало:

> „Добили смо посмртни лист којим се јавља да је 1. о. м. у Шиду умро тамошњи сремски судац Ђура Вуковић у својој 41. години. Покојник је одавна служио у Срему које као жупанијски, које као државни чиновник. Лака му црна земља.”[101]

Фрушка Гора није много издашнија:

> „Ђура Вуковић, котарски судац у Шиду, преминуо је 1./13. III, после дугог и тешког боловања у 42. години. Добар Србин, још бољи друг и пријатељ, вешт, ваљан и поштен судија. Знао је мушки на браник стати где се о користи и благостању потиштеног му народа имена и језика његовог радило и зборило.”[102]

Сем у Шиду, службовао је и у Вуковару и Иригу. Јован Суботић није о њему баш најбоље мислио. У аутобиографији,[103] цитирајући један свој новински чланак[104] о конференцији Народне сремске странке 10. III 1871, иронично апострофира Вуковића:

> „За ту конференцију одређен бејаше са стране владе сремски судац г. Ђура Вуковић који се мораде из Ирига и Илока тога дана потрудити.”

Мада му је намера била да негативно обоји ову Вуковићеву званичну улогу, из описа збивања на конференцији закључило би се супротно. Вуковић се ни по чему није комесарски експонирао, а уклонио се када је на ред дошла расправа око осетљивих изборних послова с мотивацијом да је „само за конференцију о шиљању депутације [бану] изаслан”. Тако је други део конференције оставио без комесарског надзора да ради слободније.

Био је члан Матице српске примљен на Скупштини 1864. претходно уплативши суму од 50 форината одједном. И један интимнији његов

---

[101] *Вести из народа.* — Застава, 1881, бр. 35. од 6/18. марта.
[102] † *Ђура Вуковић.* — Фрушка Гора, 1881, бр. 11.
[103] *Живот др Јована Суботића V*, *Лето: Епоха четврта*, Нови Сад, 1910, 176—179.
[104] *Илочка конференција.* — Народ, 1871, бр. 30.

траг чува се у Матици српској.[105] То је писмо које је 20. октобра 1867. писао Стевану В. Поповићу. Честита му венчање. Каже да ће се и он женити. Послао је писмо, пријатељско, друговали су у време школовања у Пешти мада је Поповић нешто млађи.

Вуковић је играо три роле у Будиму: господара Гају у *Пријатељима*, Петра слугу у *Тврдици* и Шпицера, Јеврејина крчмара у *Инкогниту*.

Лазаревићев господар Гаја сасвим је неупадљив, тих, пасиван лик, слаба, бледа личност, па ни публици ни критици не може да скрене пажњу ма како добро да је игран.

Слуга Петар је атрактивнија улога, па је одјека Вуковићеве игре било:

> „Петар пак тако је био згодан за дурљива стара слугу као канда је дошао с крајњег сомборског салаша." (*Даница*, 20. VII 1861)
>
> „Глуви Петар такође добро играше своју ролу." (*Видов дан*, 6. VII 1861)
>
> „После г. Пантелића прво место заузима млади г. Вуковић који је слугу представљао. И он је тако оригинално своју ролу представљао да је у његову похвалу доста речено кад се каже да га је публика, која га није познавала ко је, по његовом оригиналном понашању и говору пре држала за пуког простог каквог момка из Бачке или Баната него за младог Србина који науке слуша." (*Србобран*, 19. VIII 1861)
>
> „Покрај Пантелића одликовао се и г. Ђ. Вуковић у роли Петра, коју је врло вешто и природно одиграо. Публика га је чешћим пљескањем поздрављала и више пута изазивала" [пред завесу]. (*Српски дневник*, 23. VIII 1861)

Епизодна улога крчмара Шпицера у Паларинковој драми *Инкогито* није пропраћена коментарима рецензената. Оно што је речено о само једној Вуковићевој улози допушта да га разврстамо као глумца број два у Будимском позоришту.

Од четворо деце мајора Петра, син Ахил и кћи Милева нису учествовали у представама — били су премлади. Глумиле су Марија и Паулина.

Најстарија, Марија ДУКИНА, рођена је 5. августа 1843.[106] Звали су је Мара, тако је и на плакатима написано, али и Мицика, па и Мицка. Била је добро образована и веома талентована, посебно за музику. О њеним клавирским нумерама на беседама шездесетих година остало је и неколико новинских записа, не само у српској но и у мађарској штампи. Има и песама писаних у похвалу њеном музицирању, али и њеној лепоти. „Плавоока љубичица" како је атрибуира једна песма из 1865,[107] а с љубичицом је упоређује и Костићева (?) рецензија представе *Кир Јања*, била је, може да се помисли, драгоцени предмет жудње и гимназисте

---

[105] Рукописно одељење Матице српске бр. 16.563.

[106] Покојни dr h. c. Стојан Вујичић послао ми је августа 1999. писмом податке из матичне књиге рођених за Марију и Паулину Дукине и за Паулину Станковић.

[107] Анонимно је штампана у *Даници*, 1865. бр. 6.

Косте Трифковића. Он је, наиме, назначивши да пише „у школи, 6/6. 1861. у Пешти” испевао песму *Око плаво*![108] чији су почетни стихови:

„Да ти знадеш, срце из недара
Какве боље плаво око ствара,
Какав пако у грудима жари
Како су му страовити чари...”

А тих дана текле су представе у Станковића кући које је Коста гледао, па је гледао и Марију Дукину и њене плаве очи.

Но, вероватно је већ тада у Мару био загледан Ђорђе Вукичевић Бањушко (Сомбор, 1838 — Нови Сад, 1910) кога су крајем 1860. Милетић и Ђорђевић капацитирали за помоћног уредника *Српског дневника*, па је почетком 1861. отишао у Нови Сад с дипломом, али без адвокатског испита. До тада, као гимназиста и правник био је у Текелијануму седам година. Могуће је да је био и на зимским представама, није искључено да је играо у *Покондиреној тикви* чију поделу не знамо. Марију Дукину прстеновао је 1865, тада је већ адвокат у Новом Саду, а на дан њиховог венчања Змај је написао у Маријин споменар:

„Дивно је јутро било дивног Ђурђевдана, а одвијала се грана јоргована; теби је мајка косу плела, а сеје су срећној невестици венчани венац намештале. А ја сам овај срећни часак изабрао да ти последњи листић испуним у споменици твога девовања. ...

Портрет Марије Дукине из њеног споменара

[108] Бележница Косте Трифковића РОМС М. 13.828.

Портрет Марије и Милеве Дукине из Милевиног споменара

У Пешти јутром на Ђурђев дан 1866, на дан Мицикиног венчања. Ј. Јовановић"

Срећа младенаца није трајала ни годину дана. Марија се разболела и умрла. Вукичевић се убрзо венчао њеном најмлађом сестром Милевом. М. Лесковац каже: „Вукичевић је, у *Летопису*, објавио посебну расправу *О сродству као препони брака по црквеном праву православне цркве*, да би доказао легалност свога новонамераваног брака".[109] Та расправа изашла је у *Летопису* књ. 110. на којој стоји да је за 1865, но часопис је тада веома неуредно излазио, тако да се ова књига из штампе појавила можда крајем 1866, а вероватније тек у следећој години. Милева је дуго живела, надживела је мужа и до смрти чувала плакат будимске представе 2/14. јула и фотографију дружине снимљену тих дана.

Не рачунајући вероватноћу да је играла у *Покондиреној тикви*, Мара Дукина имала је две улоге, обе запажене.

О улози Кир Јањине кћери Катице Лаза Костић (?) је писао:

„Катичину је ролу списатељ јако занемарио, позиција јој заслужује да је марљивије радио око ње; ал' госпођица (која вечерас први пут ужива сласт дилетантизма) канда је баш тела да нам надокнади што драматург није довољно пазио; ми смо у Катици добили створење пуно природне скромности, пуно занимљиве наивности и полуприкривеног осећања; цела је апарицијa опомињала на љубичицу која се тек онда опазити даде кад лишће размакнеш". (*Даница*, 20. фебруара 1861)

---

[109] *Из старих девојачких споменица.* Први пут објављено у листу *Сведочанства*, 6. IX 1952, па у књизи *О Лази Костићу*, Београд 1978. Овај цитат и претходни са Змајевом забелешком су са стр. 15.

Овај дебитантски успех Мара је потврдила и приликом каснијих извођења *Тврдице*.

> „Госпођица Пава Станковићева и Мара Дукина такође су лепо играле ... друга представљајући добру ћерку која познаје мане свога оца, али их прикрива, или углађује". (*Видов дан*, 6. јулија 1861)

Марину улогу у *Тврдици* запазио је и словачки рецензент наглашавајући њено „сигурно и спретно кретање" на сцени. (*Pešt'budínske vedomosti*, 5. VII 1861)

Друга улога Марије Дукине је у Палариковом комаду *Инкогнито*. Играла је Евицу, младу отмену девојку којој је писац намењио преображај од отуђене и одређене до национално свесне личности. Дакако, љубав је медијум тога преображаја, те психолошки веома сложене промене. С тим тешким задатком Мара се успешно понела, имајући две предиспозиције: била је отмена млада девојка а у окружењу које је свакодневно претило искушењима однарођавања. Похвале нису изостале:

> „Од појединачних личности посебне похвале и признања присутних добили су: Евица (госпођица Мара Дукина, прави анђео српски)..." (*Pešt'-budínske vedomosti*, 28. VI 1861)
>
> „Мара Дукина (Евица) играла је у истом комаду нежно, умиљато, па ипак некад опет строго — ко што Српкињи девојки и приличи — а на мести где се понос народни на видак износи тако живо и тако ватрено да је сву публику чаром очарала. Процес преобраћаја из размажене у „ерцијунгу" ["воспитанију" рекао би Стерија] девојке помоћу „чудотворне љубави" у праву Српкињу представљен је сасвим верно, природно, без икаквог афектовања." (*Сербски дневник*, 21. јунија 1861)

За једну осамнаестогодишњу почетницу, аматерку, ово су доиста лепе похвале.

Паулину ДУКИНУ, звали су Пава. Тако је на плакатима и рецензијама представа, но брат Ахил, па ваљда и други у породици, тепа јој Линка. (Ахил је студирао технику у Прагу, свирао је клавир, био оцењивач пројекта данашње Матичине зграде, надзорник државних железница за Хрватску и Славонију). Пава је рођена 11/23. септембра 1844. И она је била музикална, но и у томе у сенци своје старије сестре Маре. Уписујући јој се у споменар Стева Павловић вели да су га „често зачудиле досетке твоје"; била је духовита и оштроумна.

Пава је, колико се зна, имала улогу у *Покондиреној тикви*, не знамо, међутим, коју. У Палариковој драми *Инкогнито* играла је Марту, запажено:

> „Одликовала се особитом живошћу и слободом гђица Пава Дукина, Евичина, фрајцимерка". (*Србски дневник*, 21. јунија 1861)

Словачки рецензент (*Pešt'budínske vedomosti*, 28. VI 1861) сврстао је Паву међу оне појединачне извођаче који су добили посебне похвале и признања присутних. Њен наступ могао је да буде ефектан, собарица, припроста а паметна девојка здравих погледа на живот, у сталном је контрастном експонирању са изображеном госпођицом Евицом. Почевши од прве сцене Паларикове драме која неодољиво подсећа на прву сцену *Покондирене тикве* и на дијалог између Феме и слушкиње Евице.

Ахил Дука и његова посвета на полеђини фотографије

Васа ЂУРЂЕВИЋ[110] (Осијек, 20. IX 1841 — Беч, 26. XII 1915) био је виђена личност наше политичке, па и културне историје. Гимназију је завршио у Осијеку, а филозофске разреде и правне студије у Пешти. Био је од 1858. до 1864. у Текелијануму. Запажена је била његова беседа о светосавској прослави у Текелијануму 1862. коју помиње Коста Руварац у *Даници*, 1862, бр. 5, у напису *Српске слике из Пеште*. Уз Лазу Костића и Јосифа Соколовића, Ђурђевић је говорио у пештанској цркви на опелу Кости Руварцу. По завршетку студија био је 1867—1872. професор Новосадске гимназије. У Осијеку је радио као адвокат. Биран је више пута у српски Народно-црквени сабор. Од 1875. посланик је у Хрватском сабору представљајући даљски, иришки, па бјеловарски срез. Његова иступања на Сабору била су веома запажена — један му је говор био чак и у посебној књижици штампан 1879. Био је први потпредседник, а једно време и председник Сабора. Припадао је Унионистичкој странци. У Сабору је до 1906. Тада се повукао из политике и живео код сина Војислава у Бјеловару. Сарађивао је у разним листовима, посебно у *Застави*, а краће време уређивао је у Осијеку двонедељник *Народност*. Године 1871. изабран је за члана Књижевног одеље-

[110] Своја биографска истраживања о овој личности саопштила је на скупу о знаменитим Србима из источне Хрватске у Осијеку 2002. Александра Марковић. Рад још није штампан, али је она била љубазна да ми рукопис покаже, па сам према њему кориговао своја сазнања о Ђурђевићу.

ња Матице српске. На свечаној седници Матице српске 1872. држао је беседу о народном образовању и просвећивању.

Будимским представама присуствовао је, и сликао се са учесницима, али се на сцени није појављивао, сем једном. И то не у некој глумачкој улози:

> „Г. Васа Ђурђевић благодарио је при свршетку представљања [2/14. јула] срдачно, како публици која је представљања посећивала тако исто и г. г. Јосифу Станковићу и мајору Дуки и њиним дичним породицама које су највише допринеле да се ово племенито дело тако лепим успехом увенча." (*Српски дневник*, 7. јулија 1861)

У првом делу ове студије речено је најбитније о томе како се Лаза КОСТИЋ нашао у кругу пештанско-будимске омладине, о његовој улози у српским културним збивањима, о његовим афинитетима према позоришту, о његовом односу према породици Дука и о другим чињеницама релевантним за позоришно збивање у дому Јосифа Станковића. Остаје да се евидентира његово непосредно учешће у представама.

Но пре тога нека ми се дозволи да дигресијом посветлим његове односе са кућом у којој су представе игране и с алемом те куће Павом Станковићевом. Мислим да је с доста претераности Милан Савић написао реченице: „Лаза је Станковићима одлазио скоро свако вече". ... „Па како је он силно љубио, тако је и био љубљен до последњег састанка пре њеног венчања."[111] Савић се за ове и сличне симплификације ослањао на причања удовице Ђорђа Вукичевића, Милеве Дукине. Она је обудовела 1910; причала је Савићу о догађањима од пре скоро пола века када је била девојчица, преосетљива, природно, на све сентименталне тонове, а поготову на лирска збивања у свом најужем окружењу. Савић је расплодио ту емотивну потку, уствpдио је без много изричитих потврда да је већина Костићевих песама из времена око 1860. Павом инспирисана, па је доста њих и именовао. Те његове привлачне претпоставке касније су без корекција прихватане, па се један интензиван но ипак младалачки флерт у написима о Лази Костићу и данас види као врло дубока емотивна веза. А каква је она, ћудљива и доста недефинисана била, види се из једног Костићевог писма из времена када је веза увелико трајала, из октобра 1862, упућеног пријатељу Ђорђу Поповићу Даничару:[112]

> „Ја не знам како би подмлађивао вољу певању да није — да није Паве; она ме воли — ја бар тако мислим, ал' је чудно да то мени ни најмање не смета да и ја њу волим. И ако се у ту девојку заљубим, као што слутим да се могу заљубити, биће чуда и покора и с отим ће бити опасније, што се нисам заљубио у њену лепоту, него у оно што је све лепше и лепше, у њен генијус; с отим ће опасније бити, што нигди, ни у фабулама нисам чуо да се тако чудновато манифестује страст као у ње: сад се превија и дркће као

---

[111] *Лаза Костић*, Приказао др Милан Савић, Нови Сад, 1929, 23.

[112] Преписе неколико писама Лазе Костића Ђ. П. Даничару добио сам љубазношћу приређивача *Преписке* Лазе Костића која ће бити штампана у *Сабраним делима*. Ово писмо ће бити у првој књизи *Преписке* под бројем 3.

прут, пада и уздише, а после неколико тренутака смеје се и веселија је, него икада, као да ништа није ни било; и да јој нисам под руком осетио куцање срца, на прсима врео уздисај и на рамену дркћућу руку — мислио би сан је био. А ја сам остао ладан — сасвим ладан, само ми се мало наводише очи и ту ноћ нисам знао како ћу да заспим и постадо заљубљен све већма и већма. Приправите се да ми завидите."

Ово се чини више као неговање и обделовање инспирационог расадника но као „велика, силна љубав" како Савић каже. Поготову кад знамо да се паралелно с односом у Будиму, у исто време, али у Новом Саду, одвија једна друга Костићева љубавна прича. Јованка Кирковић, будућа глумица, несрећна кћи обудовелог адвоката Јована, постала је интимеса млађаног песника почетком 1860. и та се веза одржавала три и по године. И Јованка је била повод његових поетских заноса, но не само поетских. За пет песама Костићевих многи зналци његовог дела, почевши са Савићем тврде да су „њене".[113] Свесна трагичног загрљаја неумољиве болести она је грчевито грабила живот. И предавањем уметности (била је успешна глумица) и испуњавањем личних тежњи. Лаза Костић је, дакле, неколико година био емотивни Јанус с једним лицем у Пешти и Будиму, а с другим у Новом Саду. Могло му се. Добром памећу и спремом лако је савладавао студије и без предавања, а добра материјална залеђина допуштала му је честа путовања између два града.

У Будиму:

„Бар само до појаса
до јекваторског огњевитог реза
где може да је сунца моја раје;
ја даље никад не угледах краје
своја сунца никад не узабрах плода."[114]

А у Новом Саду били су *Љубавни двори*, све *Наискаш*:[115]

„Твоји уста, пуну чашу,
Наискаш сам испит хтео. ...
Од љубавног тога вина,
како ми се дало пити,
мамуран ћу навек бити
од љубавног тога вина."

Ово двострашће двеју емотивних сфера, платонске и сензуалне, у поодмаклом току можда је мало и дојадило младићу. Као да је с олакшањем и Паву и Јованку пустио да оду. Брак му тада, а ни дуго, дуго после тога, није био близак појам. Сматрао је, уосталом, да као трајан животни

---

[113] Најцеловитије о Јованки Кирковић пише Лука Дотлић: *Заноси и разочарања Јованке Кирковић* у књизи *Из нашег позоришта старог*, Нови Сад, 1982, 186—194.

[114] *Сабрана дела Лазе Костића. Песме*, Нови Сад, 1989, песма *До појаса*, стр. 267. По Милану Савићу ово је једна од песама за Паву.

[115] *Ibidem*. Песме на стр. 80—82 и 79. По Милану Савићу обе песме су за Јованку.

сапутник он није за Паулину, као што Јованка није за њега. Павин отац је пресудио, дао је Павину руку Михајлу Рогулићу адвокату из Вуковара који ју је априла 1864. испросио. Свадба је била, Савић каже, нетачно, у јесен 1865; а било је то годину дана раније. Ево доказа. Српско народно позориште гостовало је у Осијеку од 7. XI 1864. двадесет дана, а тада је прешло у Вуковар где су представљали до 21. децембра. Из тога времена је сачувано неколико Лазиних писама Јовану Ђорђевићу[116] који је као управник био на тим позоришним гостовањима. У њима Лаза покушава да наговори Ђорђевића да премијеру његовог *Максима Црнојевића* уприличи у Осијеку или Вуковару, па би и он дошао (ваљда да би се показао пред Павом). То се није десило, па у писму од 28. новембра 1864 (по Ђорђевићевом датирању) стоји: „Ако сте код Рогулића на конаку поздравите младу госпу мишиницу, али sub rosa, ако се не бојите да је „sub rosa anguis".[117] Милан Савић тврди да су две песме Лазине реминисценције на однос с Павом, а изазване њеном удајом. То је већ поменута песма *До ојаса* и песма скоро саркастичног наслова *Моја дангуба*.

Јованка Кирковић отишла је из Костићевог живота дефинитивно, јер се удала, јула 1865, а наскоро је и умрла.

Ова изразита двовалентност Лазе Костића, сасвим нетипична за његове године, јер сасвим млади људи по правилу се „смртно" заљубљују, доводи нас до једне полуреченице Младена Лесковца, речене успут, стављене у заграду, написане у сасвим друкчијем, не љубавном поводу. Пишући о пријатељству које је Лаза Костић осећао према Љубомиру П. Ненадовићу, Лесковац сасвим изненадно и не баш хармонично са контекстом интерполира овакво сумњичаво уопштавање: „(ако је уосталом икога волео)"[118] Да ли се та упадица овом највећем зналцу Лазе Костића отела попут тајне о ушима цара Трајана?

Враћам се коначно од животних сценским улогама Лазе Костића. Открива се у грађи да их је имао четири. Први пут изашао је на сцену пре 31. I/12. II у представи Лазаревићевих *Пријатеља*, а у улози доктора Станислава.

У невештом новинском извештају улога се помиње, мада оскудно и безмало само описом лика не баш сасвим тачним:

> „Ишпан и доктор такође су добро представљали своје роле... Доктор је човек изображен; он је рад бити у кући пострадавшег трговца пријатељ — за љубав његовој лепој жени." (*Видов дан*, 6. јулија 1861)

Ту улогу играо је још само једанпут, 21. V/2. VI, мада су *Пријатељи* играни и у јулу, када је улога доктора била поверена Мити Крестићу.

---

[116] Божидар Ковачек, *Из преписке Лазе Костића.* — Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. IV, 1959, 283—299.

[117] Латинска фраза sub rosa dictum значи кришом речено. Ружа је, наиме била посвећена Харпократу, божанству ћутања. Anguis је змија, гуја; алудира ли то Лаза на Паву, или на опасност од мужа.

[118] Младен Лесковац, *Три песмице Лазе Костића*, у књизи *Лаза Костић*, Нови Сад, 1991, 226.

О улози Василија у *Покондиреној тикви* није познато ништа сем сведочења Косте Трифковића да ју је Л. Костић играо.

Мишића натароша из Стеријиног *Тврдице* играо је чак четири пута, једанпут на премијери, у зимском циклусу, два пута у башти, те на гостовању у Новом Саду приликом Текелијине прославе. У штампи његово је представљање Мишића два пута забележено:

> „Мишић (пре доктор) добро је играо, измереним тактом и лепим понашањем; она сцена ди кир Јањи прети пандурима није се могла лепше одиграти". (*Даница*, 20. фебруара 1861)
>
> „И остали су прилично добро своје роле играли: као Јуца (гђица Драгиња), Катица (гђица Љубица) и натарош (г. Л. Костић) и не може им се цена у представљању њином побити што они као dii minorum gentium* поред невиђене до сад код нас вештине и оригиналности г. Пантелића и Вуковића нису могли здраво у очи пасти." (*Србобран*, 19. августа 1861)

Улога званичника у Паларикoвом комаду *Инкогнито* била је мала, па није запажена у новинским написима. Играо ју је на обе представе ове драме, 11. VI/23. VI и 25. VI/7. VII.

Како би се из *Србобранове* критике дало закључити, он као представљач није био слаб. Стављен је уз бок професионалним глумицама од угледа какве су биле сестре Поповићеве, будуће Ружићка и Коларовићка, мада с њима заједно далеко иза матадора те представљачке вечери. Он сам изгледа да није много држао до тих својих младалачких глумачких креација. Није се баш ни отимао да буде на сцени; иако је 2/14. јула играо Мишића у *Кир Јањи*, улогу доктора у *Пријатељима*, другом комаду те вечери, препустио је као алтернацију Мити Крестићу. Свој глумачки стаж у Будиму никада није касније помињао у својим списима, а изгледа ни у разговорима с пријатељима. Био је веома близак са Симом Матавуљем који је у *Биљешкама једног писца* описао представу Кнез Николине *Балканске царице* на Цетињу 1884, па је говорио и о учешћу Лазе Костића у њој. Он каже да је та малецка улога војводе Лала једино Костићево глумовање у животу.[119] Значи да ни Сими, а повод је имао, није причао о будимском Станковићевом глумишту.

Један јасан траг везе тих позоришних представа у песничком делу Лазе Костића налази се у песми *Под Варадином* написаној 1861. Прва њена строфа гласи:

„Прожегла ми мушке груди
два зрнета усијана,
са очију твојих љути'
допадох ти тешких рана",

---

* Буквални превод: „богови мањих родова", овде преносно „богови нижег рода, другоразредни".

[119] Тај део *Биљежака* пренео је М. Лесковац у књигу *Лаза Костић*, СКЗ, 1960, у сегмент Симо Матавуљ, *Лаза Костић на Цетињу*, 52—53.

а у четвртој строфи помиње „смртно тане” које погађа срце у љубавној игри. У првом позорју Лазаревићевих *Пријатеља*, комада у коме је и он играо, има оваква реплика Аце Ишпана о његовој љубави према Јеци:

> *„... њена два ока већу ватру сипају него фунта барута, даље тане носе нег’ моја двоцевка, а ди погледе — ту погоде. (Пипа се) Ал’ ди згоди тане? (На срце) Аха! Овде, овде је ударило.”*

Лазини стихови, како видимо, користе Лазаревићево поређење које је на представи изговарао Тона Хаџић непосредно пред исповест доктора Станислава (Лазе Костића) о његовој љубави према истој дами. (Ваља успут рећи да ово није једини „цитат” у овој песми. У њој је синтагма „зуби шкрину” из Мажуранићевог спева *Смрт Смаил-аге Ченгића* и синтагма „зора пуца” из Прерадовићеве истоимене песме).

Овоме што је казано о сценском појављивању Лазе Костића, ваља додати и једну упитаност. У већ помињаном дневнику Јована Ђорђевића под датумом 17. IX 1875. стоји: „Представа „Тражи се стриц” и „Осма тачка”. Лаза Костић на позорници”. Тога дана доиста су ове две драме игране у Народном позоришту у Београду. Прва, *Тражи се стриц* или *Стари Фридрих и његово време* од Карла Гернера и Ферстера Вилхелма Мајера у преводу Персиде Пантеровић играна је репризно, а *Осма тачка* од Анри Миржеа у преводу Ј. Хаџића имала је премијеру. Који би разлог Лазу Костића том приликом довео на позорницу није некако јасно.

О Димитрију КРЕСТИЋУ кога су звали Мита и Демија много података нема. Био је студент права, доцније један од значајних Матичиних помагача. На Главној скупштини 7/19. септембра 1873. изабран је за повереника у Араду где је био адвокат. Поново је изабран на Скупштини 1878. са платом од 200 фор. годишње. То је било значајно место јер су у Араду били Текелијини поседи око којих се прво ваљало изборити с његовом удовицом, а после водити бригу о њима као важном извору Матичиних прихода. Стога је Крестић морао да има и заменика, адвоката Павла Гостовића. Био је и купац једне од Текелијиних кућа када је Матица решила да неке од кућа прода. Он је откупио кућу на тадашњем Угљеном тргу број 9, на лицитацији 1874.

Крестић се само једанпут појавио на будимској сцени, као замена Лази Костићу у улози доктора у *Пријатељима* Лазара Лазаревића, а на представи 2/14. јула. У *Тврдици* играном исте вечери Лаза Костић је играо своју улогу натароша Мишића. Зашто ли је препустио Крестићу доктора Станислава? Да укључи још једног актера у будимско коло, или му је, можда, било заморно да исте вечери игра две улоге?

Ђорђе МАКСИМОВИЋ био је 1861. студент медицине у Пешти. Рођен је 5/17. априла 1838. у Сомбору као најстарији од четворице синова др Васе, главног физика Бачке жупаније, и мајке Лујзе из породице

Коњовића. Основну школу учио је у Сомбору, а гимназију у Врбасу, Ср. Карловцима, Будиму и Осијеку. Њега и брата Николу отац, добро ситуиран, хтео је да проведе кроз разне школе ради бољег образовања на разним језицима. Као студент, а бриљирао је добрим оценама и вредноћом, био је један од оснивача и вредан члан друштва „Преодница" које је основано крајем 1861. Држао је тамо предавања „О кемији крви" и „О срцу" када је из анатомске лабораторије донео препарат и показивао слушаоцима у Текелијануму. Дипломирао је 1864, па је на годину дана отишао у Беч на усавршавање да би добио докторат хирургије. Требало је да остане као доцент на Пештанском универзитету, но није прихватио промену вероисповести што је наводно био услов за универзитетску каријеру.[120] Дошао је у Сомбор где је 1867. изабран за градског физика. Истакао се веома у епидемији колере 1873. и трудом око подизања болнице. Био је стручни писац, више радова објавио је у *Wiener medizinische Wochenschrift*, а стручних чланака има и у *Школском листу*. У *Летопису* објавио је свој запис једне народне приповетке. Био је и преводилац, па је уврштен и у *Лексикон писаца Југославије*. Свирао је у флауту и био члан певачког друштва у Сомбору. Бавио се пасионирано астрономијом и метеорологијом, па и економским наукама. У некрологу у *Застави* речено је за њега: „Прегалац и поборник за јавну ствар на пољу велике, народне јавне борбе".[121] Умро је савладан болешћу срца 27. II/11. III 1881.

Још као дете играо се позоришта, па није чудо што се обрео на сцени у Будиму. Мада у некрологу у *Школском листу* стоји да је био „један од најбољих представљача", имао је само две улоге: Потомски (*Инкогнито*) и слуга Стеван (*Пријатељи*) у алтернацији са Томом Адамовићем. Но биле су запажене. Остала су о томе два трага у новинама:

> „Ненадовић и Максимовић учинише да публика мораде помислити да пред собом гледа слуге, простодушне Србе, каквих има у Бачкој и Срему, који се радују добру свог господара с којим плачу и тугују у његовој несрећи." (*Видов дан*, бр. 33. од 6. јулија 1861)

Pešt'budínske vedomosti (бр. 30. од 28. VI 1861) сврстале су пана Максимовића међу запаженије извођаче.

Ђорђе Максимовић, игравши у представама у корист Српског народног позоришта, остао је привржeник „народног мезимчета" и касније. Угледајући се, ваљда, на Косту Руварца и он је доприносио репертоару СНП својим преводима и прерадама. Године 1862. игране су две његове прераде из Голдонија: *Оклада* (*La scommessa*) у јуну и *У лажи је плитко дно* (*Il buggiardo — Варалица*). Следећег месеца Бенедиксов *Процес* (Roderich Julius Benedix: *Der Prozess*) имао је премијеру на гостовању у Сомбору 24. I 1866, а 1868. играна је *Јованки што плаче и Јованка што се смеје* од Диманоара—Керанијуа (Philippe François Pinel Dumanoir et An-

---

[120] Овај је податак из анонимног некролога у *Школском листу*, бр. 5. од 15. марта 1681, 65—70. Исти текст је пренесен у *Јавор*, бр. 12. од 22. марта 1881, стуб. 377—382.

[121] *Застава*, бр. 32. од 1/13. марта 1881.

ge—Bon Marie Keraniou: *Jeane qui pleure et Jeane qui rit*). Ако је ова дела преводио са оригинала, ваљало би га уврстити у добре полиглоте.

Млађи брат Ђорђев Никола, Ника МАКСИМОВИЋ, рођен је такође у Сомбору 1840. После гимназијског школовања студирао је право у Пешти. Био је тамо секретар ђачког друштва „Преодница", а и један од покретача асоцијације „Уједињена омладина српска". После студија био је бележник у Сомбору, но ускоро се определио сасвим за политику — добро материјално стање то му је омогућавало. Као близак Милетићев сарадник учествовао је у оснивању Српске народне слободоумне странке. Посланик је на Српском народном црквеном сабору у коме је потпредседник, а биран је и за посланика у Угарском сабору у више наврата. Тамо се као сјајан говорник исказивао као одлучан борац против мађаризације. Чланке политичке, али и књижевне природе објављивао је највише у *Застави*. Доцније се разишао с Милетићевим крилом странке као вођа нотабилитета, конзервативаца. Аутор је „Кикиндског програма" 1884. Залагао се за сарадњу с владом покушавајући да опортунистичким средствима спасе преуређене уредбе које су носиле елементе аутономије, посебно у школским питањима. Био је активан члан Матице српске од 1868. Скупштина 1875. изабрала га је у делегацију министру, а и председнику владе, са задатком да се сачува опстанак Матице са седиштем у Новом Саду. Био је 1880. биран за члана Књижевног одељења. Политички поражен повукао се на породично имање код данашњег Кљаићева. Умро је у Сомбору 1907.

Није учествовао у представама као глумац, али је био на списковима приложника. Капелник је тамбурашког оркестра који је концертирао у Станковићевом врту приликом представа.

Љубомир НЕНАДОВИЋ рођен је у Краљевцима у Срему 1837. Завршио је Карловачку гимназију, затим је био 7 година у Текелијануму; за питомца изабран је крајем 1860. Ту је завршио филозофске разреде и студирао медицину. Дипломирао је 1866, па је затим специјализирао гинекологију у Бечу и Берлину. У Панчеву је био главни градски лекар 40 година. Са Константином Пејчићем издавао је једно време лист *Домаћи лекар*. Ишао је на конгресе у Немачку, Аустрију, Мађарску, Француску најчешће с рефератима из социјалне медицине. Аутор је неколиких популарних медицинских књига, од којих је два издања доживео његов приручник *Кућевни лекар* потписан са „Сремац Н.". Научну вредност имала је његова књига *О здравственим приликама у Панчеву*. Учествовао је у покрету Уједињене омладине српске као један од најагилнијих Милетићевих помагача у том послу. Доцније је полемисао са др Младеном Јојкићем о значају овога омладинског удружења. Године 1903. прешао је у Србију, бавио се приватном праксом и народним здравственим просвећивањем. У Београду је умро 1916.

У будимским представама играо је две улоге, Петра слугу у *Пријатељима* и натароша у селу Крстову у Палариковој драми *Инкогнито*. О првој роли оцену је дао *Видов дан* за њега и Ђорђа Максимовића заједно, цитирану већ у одељку о Максимовићу.

Без Стевана ПАНТЕЛИЋА будимска позоришна епизода не би била нарочито запажена у историји српске уметности. С њим јесте јер је и код савременика и код историчара театра он оцењен као глумац безмало без премца у свом времену. Изучен, међутим још није довољно, нити су сабрани сви елементи који могу да послуже целовитој реконструкцији ове знамените личности српског културног раста. Додуше, у наше време написан је оглед који синтетизује досадашња сазнања о њему и веома успешно анализира и процењује претежан део његовог стваралаштва,[122] но подоста реалија остало је ипак ван видокруга писца.

Већ поводом Пантелићевог рођења ваља поставити питање. Владика др Сава Вуковић[123] који је биографске податке обрађиваних личности кад год је то било могуће вадио из примарних извора, годином Пантелићевог рођења назначује 1841. мада у свим претходним написима о Пантелићу укључујући и некрологе[124] стоји 1842. Он такође и место рођења даје друкчије. У ранијим написима о Пантелићу стоји да је рођен или у Панчеву или (тако је и код Марјановића) у Сремским Карловцима, а код владике Саве у Јаску у Срему. Да ли се приклонити подацима владичиним јер је он хронолошки последњи биограф Пантелићев, а даје и један податак који се раније нигде не помиње; име мајке Стеванове (Евица)?

Основну школу Стеван је завршио у Панчеву, мада се у неким од написа наводе Сремски Карловци. Сви су сагласни да је у Карловцима завршио тадашњу шесторазредну гимназију. Даљи ток школовања доста се несређено, несистематично даје, па и различито интерпретира. Анализом објављенога, но и на основу раније некоришћених архивалија Матице српске, углавном записника „одборних седница" и „протокола о предметима Заведенија" [Текелијанума][125] јасан је ток његовог школовања у Пешти. За питомца Текелијине задужбине примљен је у јесен 1859. Био је 1859/60. „I љета љубомудрија слушатељ", а 1860/61. на другој години филозофије. Ова је чињеница често погрешно тумачена да је завршио филозофске студије, чак и да је „дипломирао на филозофском факултету". Он је, заправо, био у тадашњем VII и VIII разреду средњошколском који су се називали филозофијом, јер су прва четири разреда гимназије били граматикални, V разред је била поетика, а VI реторика. Тадашње гимназије у Карловцима и Новом Саду биле су потпуне гимназије, али шесторазредне, а тадашња матура полагала се после осмога. Због тога треба бити опрезан када се у биографијама наших људи из

---

[122] Др Петар Марјановић, *Прилог проучавању глумачких остварења на српским сценама XIX века. Стеван Самуило Пантелић* (1842—1886). У књизи *Очима драматурга*, Нови Сад, 1979, 150—162.

[123] Сава епископ шумадијски, *Српски јерарси од IX до XX века*, Београд—Подгорица—Крагујевац, 1996, одредница *Самуило (Пантелић)*, 437.

[124] Некрологе су објавили: *Бачванин*, 1886, бр. 13; *Браник*, 1886, бр. 36; *Глас истине*, 1886, бр. 6; *Застава*, 1886, бр. 48; *Наше доба*, 1886, бр. 36; *Позориште*, 1886, бр. 52; *Српче*, 1886, бр. 15; *Хришћански весник*, 1886, бр. 4; *Школски лист*, 1886, бр. 4. Најбољи је у *Позоришту*, непотписан, но вероватно из пера уредника Антонија Хаџића како мисли и Васо Милинчевић у својој књизи *Коста Трифковић*, стр. 72, фуснота 151.

[125] Чувају се као посебан фонд у Рукописном одељењу Матице српске.

прошлости закључује да су завршили филозофске студије или факултет. Занимљиве помене Пантелића у документима Матице дајем као цитате:

> „Стеван Пантелић, Јован Петровић и Љубомир Ненадовић 8. гимназијски разред слушају. Будући да се из приложених уз известија сведочанства види да Јован Петровић, Љубомир Ненадовић и Стеван Пантелић нису онакав успех у наукама показали какав се од питомаца завода Текелијиног изчекивати може, то има надзиратељ [Субота Младеновић] прву двојицу опоменути да се боље труде и паште, а Стевану Пантелићу, који је већ једампут опоменут био уједно рећи да сва следства себи припише ако другог течаја [школске године, полугодишта] боље школско сведочанство не добије." (Протокол 2-ог одборног заседања књижевног друштва Матице српске 6/18. априла 1861)
>
> „С. Младеновић обавештава да су Јован Петровић, Љубомир Ненадовић и Стеван Пантелић положили испит зрелости. Како није ниједан од ових питомаца испит зрелости с одличијем положио то се имају преко надзиратеља опоменути да убудуће бољи успех у наукама покажу да се не би морало против њих строжије поступати." (Протокол 6. одборне седнице 22. јулија/3. августа 1861)
>
> „Стеван Пантелић захваљује на уживању двогодишњем благодејања и моли да би се после три године, када сврши богословију, куда је из различитих узрока отићи морао, ради слушања православних наука у Пешти милостиво призрениje на њега узело." (Прокол 9. одборне седнице 3/15. октобра 1861)

На истој седници на место Јована Пантелића у Текелијанум је примљен Јован Павловић из Сремских Карловаца свршени ученик VI разреда гимназије, будући новинар и министар просвете Црне Горе.

У школској години 1861/2. Пантелић је сигурно у Карловачкој богословији:

> „Хвала либералности г. г. професора наше богословије што Пантелићу допустише да игра вечерас"

[Кир Јању на гостовању Српског народног позоришта 17. фебруара/1. марта 1861].[126] Такође је био у богословији и маја 1864. Тада се припремала прослава Шекспирове 300-годишњице, па су чланови припремног одбора желели да за прославу као глумца у *Ричарду III* ангажују Пантелића:

> „На ту цел одоше два одборника у Карловце да задобију богослова С. Пантелића за насловну улогу. ... Ал' најлепше молбе и најжешћи преговори разбише се о канонисане груди богословске."[127]

Богословију је завршио 1866. и одмах је постављен за њенога професора. Овако успостављена поуздана хронологија његовог школовања не оставља места студијама права, мада биографски написи о њему го-

---

[126] *Српско народно позориште*. Из Карловаца. *Даница*, 1862. бр. 6 од 28. фебруара.
[127] *Српски дневник*, 1864, бр. 52. од 5. маја.

воре да их је завршио у Бечу (понегде се каже у Пешти). Можда ипак јесте, после Богословије, а пре но што ће се замонашити, но епископ Сава тврди да се замонашио већ 1866.

Следећи поуздан податак је да је постао архимандрит манастира Хопова 1877. Један конфидентски извештај Ђорђа Ђурковића председнику владе Калману Тиси из 1880. помиње га у овом звању, а у оваквом контексту:

> „Сви егзархати српске цркве у Угарској и Хрватској не могу да се подиче са више од два или укупно три архимандрита који би евентуално могли да дођу у обзир као озбиљни кандидати за епископе а то су: архимандрит Петровић у манастиру Беочину, архимандрит Николић у Пакрацу и, можда, још архимандрит Пантелић из манастира Хопова; сви остали су политички непоуздани, као архимандрит Руварац, или морално и духовно неподобни за сваку вишу духовну функцију."[128]

На позив митрополита Теодосија прешао је у Србију. У Београду је 6. V 1884. хиротонисан за епископа, после чега је сјајном беседом потврдио своју говорничку вештину која га је као јереја красила као и дар појања. Био је шабачки владика до смрти 25. III/6. VI 1886.

Подаци о глумовању Стевана Пантелића такође се могу допунити. Не да би се мењале или кориговале оцене о њему, него да би се оснажиле и поткрепиле навођењем непознатих сведочења или комплетирањем већ коришћених.

Проф. Марјановић казује три Пантелићеве улоге у Будиму, четврту, најважнију, Кир Јању, види само на каснијој новосадској и још каснијој карловачкој представи. Будимска Пантелићева остварења сада се могу тачније побројати:

> Кир Диму (*Пријатељи*) играо је три пута: у зимској представи 1861, 21. маја/2. јуна 1861. и 2/14. јуна 1861.
>
> Кир Јању (*Тврдица*) играо је такође три пута: 2/14. фебруара, 18/30. јуна и 2/14. јула. Дакако, томе треба додати новосадску представу 18/30. августа 1861. и карловачку 17. фебруара/1. марта 1862.
>
> Старог господара (*Кобно име*) играо је два пута: 21. маја/2. јуна 1861. и 18/30. јуна.
>
> Јована (*Покондирена тиква*) играо је на представи коју хронолошки нисмо успели да прецизирамо.

У стању смо, дакле, да избројимо једанаест његових излазака на сцену у драмским улогама. Нажалост, немамо о свим тим наступањима новинске помене из прве руке, но оно што имамо ваља саопштити на једном месту, тим пре што за добру половину истраживачи до сада нису знали, а оно за шта се знало коришћено је фрагментарно. Једини начин да се та сведочења очевидаца систематизују је по улогама, мада се у понекима преплићу или уопштавају утисци о две улоге када их је Пантелић

---

[128] Никола Петровић, *Светозар Милетић и народна странка. Грађа 1860—1885*, III, Нови Сад, 1985, 270. Документ бр. 825 од 11. VIII 1880.

играо исте вечери у два узастопна комада. О Јовану из *Покондирене тикве* нема, нажалост, никаквих бележака ни оцена, а Стари господар из *Кобног имена* само се овлашно помиње.

Први помен Пантелићеве игре је о премијери *Пријатеља* у зимском циклусу представа у Будиму:

> „Најбоље је била заступљена улога Кир Димина: омален човек, лице дугачко, грчко, глас јасан, звучан, еластичан, опажаш да је сваке акомодације кадар, једном речи, и не пада ти на ум да је дилетант.” (*Даница*, 1861, бр. 3. од 31. јануара)

У приказима *Пријатеља* 21. маја/2. јуна, када је играно и *Кобно име*, о Пантелићу стоји следеће:

> „Међу представљачима г. Пантелић показује особит и ванредан дар за позоришна представљања и то за различите роле. Гледајући његову игру човек и нехотице долази на мисли како би при удесним приликама за кратко време добили добре и изврсне глумце који би постали највреднији радници на пољу наше књижевности.” (*Видов дан*, 1861, бр. 21. од 3. јунија)
>
> „... не могу а да не споменем неке особе које су и сада својим ретким даром публику очарале. Једно је... гђица Пава Станковићева... друго је г. Стеван Пантелић који је своју генијалност у Кир Диминој и у улози старог господара (у „Кобном имену”) тако сјајно показао...” (*Српски дневник*, 1861, бр. 48. од 14. јунија)

О Пантелићевом игрању Лазаревићевог кир Диме 2/14. јула (када је играо и кир Јању) записано је:

> „Пантелић како у првом комаду као ћир-Дима, тако и у другом као ћир-Јања играо је с толиком вештином [уметношћу] да му служи на част. Он је Кир Диму представио као човека који се [с] душом бори, стара, слаба, болешљива, но таква да му се из сваког мицања [кретње] види себичност и грабљење како за новцима, тако и за телесним удовољствима. Нога му је једна у гробу, он једва учини два три корака, а кашаљ га гуши и напада, он га у себи угушава, али кашаљ неће да мирује него ’преде као маче у џаку’.” (*Видов дан*, 1861, бр. 33. од 6. јулија)

Пантелићеву прослављену улогу Кир Јање штампа је забележила поводом премијере тога комада 2/14. фебруара 1861:

> „Кир Јања (пре Кир Дима) имао је сад много већи задатак: за овај ремек Стеријине драматургије иште се млого дара, а још више студије, студије живота; оваковом је карактерисању само старијглумац дорастао, ал’ морамо признати, да нас је вечерас фигура тврдичина сасвим задовољила.” (*Даница*, 1861, бр. 5. од 20. фебруарија)

Са представе 18/30. јуна нема детаљнијег извештаја па ни речи о Пантелићевој игри. Међутим, његово представљање 2/14. јула имало је шири одјек:

„Пантелић је као ћир Јања надвисио себе. Поједине су му сцене тако добро изишле за руком да се може рећи да би се допао и на бини великог театра. У сцени када се жели отровати, па грли дукате и цванцике; или у другој сцени кад се разговара с Кир-Димом о женидби, и са својом Јуцом, Пантелић је развио знање правог вештака." (*Видов дан*, 1861, бр. 33. од 6. јулија)

„За г. Стевана Пантелића можемо слободно рећи да показује необичан дар у овој струци какав се и код други народа редко налази. Познавајући наша добровољна друштва по доњим земљама, могу вам рећи да би појава истога господина у „Кир Јањи" и као грка у „Пријатељима" и у подобним ролама задивила нашу публику тако као ни једна појава до данас." (*Српски дневник*, 1861, бр. 58. од 7. јулија)

Напис из словачког листа *Pešt'budínske vedomosti*, о овој представи дат је у целини (у преводу) на претходним страницама заједно са оценом да је „у сваком погледу мајсторски савршено играње младог г. Пантелића".

Са оваквим похвалама Стеван Пантелић јула 1861. напушта Пешту. Са писмом његовог дотадашњег ментора Антонија Хаџића које ће предати свом новом ментору, како су се сва тројица надали, Јовану Ђорђевићу, управнику Српског народног позоришта које се управо тих дана рађа. Ђорђевић је послушао Хаџића и уприличио за Текелијину прославу представу Стеријиног *Тврдице*. Одушевљен Пантелићем, покушао је да младића придобије за позоришну каријеру, па је удесио да Пантелић гостује као кир Јања на представи у Сремским Карловцима фебруара 1862, да би младићева најближа околина видела какав је таленат у њему. Финале тих Ђорђевићевих усрдних настојања било је писмо које је Пантелићу богослову написао 5/17. августа 1862. у име Управљајућег одбора СНП. То писмо намењено је било више Стевановом оцу Јовану, да га приволи да сину дозволи каријеру коју је желео. Недељу дана касније стиже кратко, као бритвом одсечено писмо Јована Пантелића Ђорђевићу којим се прекида свако даље преговарање; карловачка представа остала је последњи Пантелићев излазак на бину.[129]

Да би се све оцене о Пантелићевом кир Јањи нашле на окупу, нека буду цитиране и оне о представи Српског народног позоришта у Новом Саду 17/29. августа, мада су две од њих познате и цитиране у нашој театролошкој литератури:

„Нови Сад, 18. августа. Данас се у арени представљала позоришна игра *Кир Јања* од Ј. С. Поповића. Публике је много било која се колико за љубав тога комада који се игра, толико за љубав нашег у овој струци непревасходног младог г. Пантелића стекла.

Кад је он у Будиму Кир Јању представљао о њему се преко новина јавно мнење изрекло да је сам себе превазишао. Заиста и сад је он не само сам себе него, кад би се смело казати, саму природу превазишао. Јер вештина и природа надметаше се непрестано тако да је публика њеним досад невиђеним савршенством опијена, не могући силном упечатљенију одоле-

[129] Хаџићево писмо Ђорђевићу, концепт писма Ђорђевићевог Стевану Пантелићу и одговор Јована Пантелића штампани су у целини у књизи Б. Ковачек, *Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића*, Нови Сад, 1973, 30—32.

ти, у појединим речима и у појединим гестовима младог оригиналног представљача прекидала. Све је његово представљање од почетка до краја оригинално, природно и, као што реко, ако би се смело казати вишеприродно, ал опет вредно је споменути онај акт кад се он приближује сандуку у коме су дукати: његови погледи, његово са страхом кретање и приближавање сандуку, његов оригинални природни говор одговарајући страстима тврдице — то се пером не да описати." (*Србобран*, 1861, бр. 49. од 19. августа)

„У петак 17. августа (sic!!) *Кир Јања* од Ј. С. Поповића. Ово вече изгледала је на нас необична забава и услада. Друштво српских добровољаца, које је летос у Будиму представљања давало, наумило је узвисити славу стогодишњице Текелине представљањем овога умилнога комада у ком је насловну ролу примио г. Стеван Пантелић. Наше очекивање није нас преварило млади представљач надвисао је својом игром ону хвалу која је до сад приватно и јавно о њему разнесена. Од како се код нас представљања дају оваквога Кир Јању и уобште овакву игру још видели нисмо. Драстично представљање, а овамо ни трага од карикатуре. Свака реч, свако мицање умерено, сигурно, естетично у сваком појаву природа с вештином на дивни начин спојена. Публика је била очарана, одушевљена, усхићена као нигда до сада, свако је осећао присуство позоришне музе у овом новом светилишту њеном.

Али у обшту радост и усхићеност нашу помешано је било и доста горчине и жалости кад год помислисмо да је ово први *а и последњи* пут да српски народ на жртвенику српске Талије гледа једнога од најдаровитији своји синови, кога је бог и природа на једно, а гвоздена нужда домаћи околности на друго шта одредила! Не знам или је већи био понос или већи стид што сам у тој ма осећао! Понос, што могах целом свету рећи: ево шта и ми имамо! — стид што се бојати морадо да је моћ спољашњи околности у нас још и сад толика да се због њи и најсјајнији дворови затрпати морају, још и онда кад се пред целим народом у пуном блеску указаше! Кобне мисли заиста, још кобније онда кад нам се у овај пар намећу — *на стогодишњицу онога мужа који је све што је имао просвети народа жртвовао!*" (*Српски дневник*, 1861, од 27. августа)

„Насловну ролу [18. августа] играо је г. Стефан Пантелић и показао је да је он први до сада српски глумац." (*Даница*, 1861, бр. 31. од 10. новембра у прегледу репертоара СНП од 15. августа до 1. октобра у рубрици *Гласник*)

Суперлативну оцену Пантелићеве улоге у *Тврдици* дао је и књижевник Јанко Јурковић који је на Текелијиној прослави био делегат Матице илирске. Њему је загребачки забавно-поучни десетодневни часопис *Naše gore list*, коме је раније и сам био уредник, објавио „Ulomak iz Putopisnih crticah J. J." под насловом *Stogodišnjica Tekelijina* у два наставка. У другом наставку, о другом дану прославе, налазимо овај за Пантелића важан текст:

„Poslije podne bijaše dosta zabave. Najprije u areni gdje od dobrovoljacah bi predstavljena Popovićeva šaljiva igra „Kyr Janja". Tud mi je pohvalno spomenuti mladoga P…..ća, koji je glavnu rolu Kyr Janju igrao tako izvrstno, da svi ostasmo od čuda zapanjeni. On se je u toj ulozi već nekoliko putah pokazao, famaque praecessit (добар глас му је претходио). A što ju čestje ponavlja, to sve više umjetničke sile u njoj razvija, tako, da mu je força u toj ulozi već sbilja neo-

doljiva. Zato ako se ma gdje uzpredstavljao taj inače s tehničkoga gledišta dosta nesavršen komad, valjati će potražiti rečenoga protagonistu; on će ga s najgorim pomoćnim osobljem, kao i ovaj put, spasiti. Na toga darovita mladića valja pozornimi učiniti sva naša narodna pozorišta, a prije svega skloniti na popust one, koj mu na putu stoje, te se toj umjetnosti preko svoje volje posvetiti nemože." (*Naše gore list*, 1862, od 15. januara, 12)

Овоме треба прикључити и оцену Л. Костића (de visu као и претходне) изречену о Пантелићевој игри у чланку *Стогодишњица Саве Текелије* штампаном у *Летопису* књ. 104, 1862, но то је сувише добро познато, а и сасвим приступачно. Уз то ваља прочитати и шта је он рекао о Пантелићу као рецитатору 1863.[130]

Објављивањем на једном месту познатих, али и новооткривених очевидачких сведочења о игри Стевана Пантелића потврђују се више пута изречена мишљења у радовима из историје српске културе и позоришта да је Пантелић био један од највећих талената који се икада појавио на нашим сценама. С њим као професионалним глумцем наш позоришни развој, посебно у уметничком смислу, текао би далеко брже но што се то без њега дешавало.

Јован ПЕТРОВИЋ изабран је за Текелијанца истог дана 22. новембра 1860. кад и Љубомир Ненадовић, дакле у време када су се припремале прве будимске представе. У њима њих двојице стога нема, укључиће се у летњем циклусу када су се одомаћили у Пешти.

Написи о њему као место његовог рођења назначују Ковиљ, но у једном некрологу[131] стоји да је рођен у Госпођинцима. Година рођења 1841. није спорна. Отац му је био учитељ у Горњем Ковиљу и Тителу, па је у тим местима похађао основну школу. У гимназију га је његов брат, отац Гервасије, архимандрит манастира Гомирја, одвео на Ријеку, па у Карловац, но од трећег разреда је у Сремским Карловцима. У Текелијануму је био најпре као ученик филозофије, а када је матурирао (заједно са Љ. Ненадовићем, Ђ. Максимовићем, Васом Пушибрком, Исом Стојковићем и Петром Црногорцем) уписао се на медицину. Тај студиј је, међутим, био за њега прескуп, па је прешао на природне науке на тадашњем филозофском факултету. Одмах по завршеним студијама изабран је за професора Карловачке гамназије (1864), а од 1865/6. био је у Новосадској гимназији. Предавао је природне науке и математику. Године 1866. изабран је за члана Матице српске, па за члана Књижевног одељења и Одбора Књижевног одељења. Нажалост, болест га је савладала, умро је у манастиру Кувеждину већ 1867.

За свога прекратког века урадио је необично много. Бавио се књижевношћу у оквиру ђачког друштва „Преодница" чији је једно време био секретар. *Даница* је објавила неколико његових песама и три приче.

---

[130] *Сабрана дела Лазе Костића. О књижевности. Мемоари I*, 24—25. *О политици и уметности*, 39.

[131] † *Јован Петровић.* — Матица, бр. 15. за 1867. од 31. маја, 386—387.

Једна ноћ и *Истина* рађене су као прераде немачких предложака, док је „црта из живота” *Невера* изгледа његова изворна проза. Сарадник је алманаха *Преодница* у коме је објавио есеј, претходно читан у друштву, с насловом *Коњ у Срба*. То је необично занимљива романтичарска комбинација зоолошких знања и података етнографске и митолошке природе махом из наше народне усмене традиције. У „Преодници” одржао је 1863, први код нас колико је познато, предавање о Дарвину који се тих година успео у врх европске биолошке науке. Есеј у *Преодници* и предавање у „Преодници” Петровићева су прекретница. После тога оставио је књижевност, а посветио се науци. Популарне чланке из природних наука објављивао је у *Српском дневнику, Напрешку*, загребачким *Narodnim novinama*, *Комарцу, Школском листу, Пријатељу младежи српске, Застави, Матици*. У години смрти изашла му је у Новом Саду књига *Наука о животињама*, за почетнике, особито на нижим гимназијама и реалкама, коју је написао према тада универзалном немачком уџбенику Алојзија Покорног.

Зна се за само једну његову улогу, био је крчмар у селу Невидишу у Паларикoвој драми *Инкогнито*. То је била епизодна улога, новински прикази нису је помињали. Али на Јована Петровића позоришна збивања у Станковића кући имала су снажан утицај, поготову њихово родољубиво настојање око ширења националне културе, па је и сам чинио напоре у том правцу. У *Матичином* некрологу о томе сведочи реченица:

> „Кад је на одмор кући у Ковиљ одлазио приређивао је добровољне представе у корист српском народном позоришту и превео је неколико комада за исто.”

Његова песма *Похвала позоришту*, написана, очигледно, доста времена пре објављивања,[132] слаба као поезија, својим стиховима веома јасно исказује Петровићеве ставове у вези са националним значајем позоришта:

„Талијина вештина што свакој неправди
Без најмањег страха огледало држи...

Хеј, стисани је Србе, стисни је на груди!...

Ал’ одавна она стална места тражи.
Па зар неће Срби места да јој даду?
Хоће, у свом срцу, у Новоме Саду!...

Мили Нови Саде, обљуби је врло,
Јер у тебе Србство очи је упрло!”

Већ прве године свога оснивања, 1861, чланови друштва „Преодница” „обавезују се да ће слати месечне прилоге [Српском народном позо-

[132] *Даница*, 1863, бр. 10. од 10. марта, 151—152.

ришту] и да ће преводити позоришна дела да тиме обогате позоришни репертоар". У раду друштва те године „оригинална драма заступљена је само у комедији Јована Петровића *Јота*. Према друштвеној критици, то је слабо израђена весела игра, без икаквих мотива и драмских правила".[133] Немамо података да ли је и другу своју драму написану у студентско доба *Милан Топлица* Петровић читао у „Преодници". Но знамо да ју је штампао у Пешти 1862. То је драмски спев у три чина рађен по народној песми, али тако слаб да није оставио безмало никаквог трага. Иако гладно домаћих драмских текстова није га играло Српско народно позориште, нити има помена о било каквом извођењу те драме. Више среће имала је његова посрба једне француске комедије, рађена према немачком преводу. То је шаљива игра Емилије де Жирарден (Girardin) *Сајџијин шешир* чија је премијера у Српском народном позоришту била 14. марта 1863. Велик успех имао је његов превод Шекспировог *Млетачког трговца*. Тај превод Петровић је радио за конкурс који је расписало Хрватско народно казалиште![134] Можда је то исти конкурс на коме је без успеха а са преводом Кернерове (Theodor Körner) драме *Зрињи* учествовао и Коста Руварац. Било би логично да су се два Текелијанца бавили истим послом и с истим циљем, али Туроман каже, или можда се вара, да је Руварац свој превод начинио као гимназиста.[135] Петровић је добио награду, и то прву, но дело није одмах доспело на позорницу ХНК већ 19. марта 1867. То је веома важан датум јер тиме је „одржана прва целовечерња представа једног Шекспировог комада у Југославији, а на једном од југословенских језика".[136] Петровић није преводио по оригиналу већ по Шлегелу и Тику

> „у доста течном трохејском десетерцу. Уз то, превод је, сем извесног скраћења појединих сцена и пасажа, прилично тачан и то је највећи разлог што се овај превод одржао на сцени СНП више од пола века (све до 1924). Дело је приказано у неславној адаптацији Антонија Хаџића, где је између осталога изостављен цео пети чин, па је од комедије створена драма о Шајлоку".[137]

Премијера у СНП била је 13/25. II 1869, а комад се играо много пута и у каснијим деценијама. Последња обнова била је 22. марта 1923. У Народном позоришту у Београду премијера овог превода била је 26. новембра 1869, уз још неколико обнова до краја века, но Петровићев превод је 1905. замењен преводом Светислава Стефановића.

---

[133] Игњат Павлас, *Историја „Преоднице"*. — Српски књижевни гласник, 1907, књ. XVIII, 827.

[134] Др Славко Батушић, *Сурадња Загреба и Новог Сада у првом деценију њихових професионално организираних народних казалишта, Споменица СНП 1861—1961*, Нови Сад, 1961, 85.

[135] Јован Турман, *Коста Руварац*. Предговор *Скупљеним списима Косте Руварца* I, Нови Сад, 1866, стр. XIV.

[136] Душан Михаиловић, *Шекспир и српска драма у XIX веку*, Београд, 1984, 140.

[137] Исти, *Шекспир на сцени СНП. Споменица СНП 1861—1961*, Нови Сад, 1961, 116—117.

Представа *Млетачког трговца* 16. марта 1872. била је повод Лази Костићу да осуди поступак Антонија Хаџића који је драстично скратио драму и на тај начин јој изменио карактеристике. Тиме је, не помињући му име, одбранио Јована Петровића, једног свога судруга у будимским представама, од другога, Антонија Хаџића.[138] У том кратком тексту Лаза Костић је нашао простора и да се супротстави антисемитским коментарима овог Шекспировог дела.

Како се види, импулс који је на летњој позорници Јосифа Станковића добио Јован Петровић, дао му је пропусницу за помене у историји српскога театра. Тога су били свесни већ и његови савременици, на Скупштини Друштва за Српско народно позориште новембра 1865. Јован Петровић је изабран за почасног члана.

Васа ПУШИБРК рођен је у Сомбору 1838, а умро у Новом Саду 1917. Нижу гимназију је завршио у Новом Саду, вишу у Пешти. Није био Текелијин питомац јер је из имућне трговачке породице. У Бечу је студирао на Филозофском факултету где је 1865. положио испит за професора математике и физике, док је државни испит за то звање обавио у Пешти 1868. Цео свој радни век провео је у Новосадској гимназији. Дошао је у њу као суплент 1865, када је она промовисана од четворогодишње у осмогодишњу, „велику" гимназију. До 1871. био је професор, а од тада до пензионисања 1910. директор. После тога до смрти члан је Патроната који се о школи бринуо. Одличан организатор, спретан и угледан, очувао је гимназију и њену релативну аутономију и у временима жестоке мађаризације. Данашњи изглед те школе захваљујемо такође његовим напорима. Био је први историчар гимназије — у извештају школе 1895/6. објавио је рад *Постанак и развитак Српске православне велике гимназије у Новом Саду* који је и посебно штампан. Оставио је неколико брошура о просветним питањима (*Оптерећеност у школи и како би се деци могло олакшати, Српске штипендије* — обе 1911), а посебно је штампана и његова *Беседа о прослави Светог Саве 1885.* Неколико написа објавио је у *Летопису, Јавору, Застави.* Био је члан Матице од 1869, а Књижевног одељења Матице српске од 1892. и њеног Управљајућег одбора.

Уз своје коншколаре Текелијанце доспео је у будимско аматерско позориште. Играо је епизодну улогу другог трабанта у драми *Инкогнито.*

О Милошу РАКИЋУ без посебних фундаменталних истраживања једва да се шта може написати. Био је у Пешти гимназиста, а студирао је по свој прилици у Бечу јер му се име помиње међу члановима бечког удружења „Зора".[139] Има индикација да је писао популарне медицинске чланке. После студија дошао је у Осијек, као тамошњи ветеринар претплатио се 1867. на књигу Д. Јосића *Како је у Месецу.*

Међу будимским аматерима нашао се као члан тамбурашког збора.

---

[138] Лаза Костић, *„Млетачки трговац" од Виљама Шекспира*, у: *Сабрана дела Лазе Костића. Приповетке. О позоришту и уметности*, Нови Сад, 1999, 208—210.

[139] Лука Зрнић, *Српске ђачке дружине*, Београд, 1912, 54.

Марија РОЗМИРОВИЋ кћи је угледног пештанског трговца Андрије, једнога од седам оснивача Матице српске, рођеног 1798. у Сремским Карловцима, и Јелене рођ. Миросављевић. Узели су се 1834, но брак је веома кратко трајао; 21. децембра следеће године Розмировић је умро. Марија се родила као посмрче 1836. Удовица се 1842. удала за Јосифа Станковића. Из тог брака су Маријине полусестре Паулина и Анастасија и полубрат Ђорђе Станковић. О Маријином животу не знамо много. До краја живота остала је неудата и живела, вероватно у Јосифовој кући. Била је музички образована, наставница музике у Будиму, вероватно приватна учитељица клавира.

У периоду будимских представа почиње, по свој прилици, дугогодишња романса између Марије и Антонија Хаџића. Нико од оних који су писали о Хаџићу не помиње ту његову, изгледа једину, лирску историју, чак ни Трива Милитар[140] најбољи зналац и поштовалац Тонин, који је знао за ову сентименталну причу. Он је, наиме, као архивиста Матице српске увео године 1959. у инвентарну књигу Рукописног одељења Матице српске 13 љубавних писама без адресанта и адресата, рекавши да су из заоставштине Антонија Хаџића, а да их је писала Марија Розмировић, чак је њено име и дописивао на писма својом руком.[141] Писана су на француском, мада су поједини краћи делови и на српском, а и у француски текст се повремено убацује покоја српска фраза или реч. Из садржине писама види се јасно да их је доиста писала Марија Розмировић. Милитар их је датирао у времену од 12. II 1864. до 5. I 1865, али то није поуздано јер се из садржине писама види да су нека и каснија. Данас није јасно зашто су писма тако строго конспиративна; Марија је била (и остала) неудата, Хаџић је био (и доживотно остао) неожењен. Најближи су за ту везу знали, но и када би је помињали чувају конспиративност. Увек су то алузије и алегорије најчешће без именовања. Јован Јовановић Змај, чија је супруга Ружа била у рођачким односима са породицом Дука, па и са Станковићима, први пут ту везу помиње у писму блиском пријатељу Тони из Новог Сада у Пешту 28. VII 1862.[142] Марија је тада била у гостима код њега. При крају писма он налаже Тони да поздрави породицу Дука и „усамљену прију Паву" иако зна да „ти сад ваљда слабо у Будим шећеш". Пре тога је карактеристичан пасус поруке; јавља „да су све Будимкиње што и год у Новом Саду има, здраве, до једног малог јечмича на оку који већ пролази, спомињу Будим [где је Маријин дом] и Пешту [где је Тона] са највећим Сенсухтом [Sehnsucht — чежња, жудња] макар да се ми сви ђутуре трудимо да то на час забораве". Када су се места боравка изменила, када је Хаџић прешао у Нови Сад, а Змај у Пешту, у Змајевим писмима Тони има повише алузија и порука из 1864. и 1865. Посебно је симпатичан детаљ из писма од 12. IV

---

[140] Трива Милитар, *Антоније Хаџић и Српско народно позориште* у: *Споменици 1861—1961*, Нови Сад, 1961, 379—388.

[141] РОМС, бр. 6744—6756.

[142] *Преписка Јована Јовановића Змаја*, Приредили Младен Лесковац и Иванка Јовичић, Нови Сад, 1957, 59, 76, 86, 90, 95, 97, 99.

1865. „Код Станковића у Будиму сви су болесни — но, но, не плаши се, сви осим госпођице Марике". За везу зна и Лаза Костић. У писму Ђ. Поповићу Даничару из октобра 1862.[143] он јавља како је Антоније Хаџић био болестан и депримиран, „Али сад је све лепо и красно, већ пије вино из Марикиног винограда". Нелепом индискрецијом, јавним ишчитавањем Маријиних писама, дошло би се и до детаља ове љубавне приче, лепе и нежне, али не знамо колико дуготрајне. Но, чему.

Марија Розмировић се од смрти Корнелија Станковића, брата њеног очуха Јосифа, старала о његовој оставштини. Да ли по рођачкој линији или због тога што је она учествовала својом очевином у трошковима дуготрајног композиторовог лечења, тек К. Станковић је њој у аманет оставио рукописе с тим да их понуди на откуп Србији, а ако то српска влада не прихвати, онда Русији.[144] Она је начинила два списка материјала, раних седамдесетих година XIX века. Заоставштина је доспела у Србију 1880, но није штампана, што је Марији био главни циљ. Стога је она тестаментом оставила 2000 круна Матици у ту сврху. Будимпештански суд је ту опоруку доставио Матици много година после Маријине смрти 12. III 1910. у Будиму. Основно писмо ове задужбине сачињено је у Матици тек 1924. и по њему:

> „Матица српска треба да изда црквено појање Корнелија Станковића и световне српске песме у његовим музичким обрадама, па да од оног новца што буде претекао од продаје тих дела капитализује главницу до 20.000 динара. Онда ће се камата од те главнице издавати као награда по једном ученику или ученици православне вере и српске народности, ако покаже добар напредак у музици, а нарочито ако се ода на то да учи музику."[145]

Историјске околности уништиле су ову задужбину, као и остале Матичине, пре но што се она реализовала. Утешно је једино што је год. 1994. Матица у заједници са САНУ и Народном библиотеком Србије издала фототипски Корнелијево *Православно црквено појање у српског народа* чиме је бар делимично испуњена жеља донаторке М. Розмировић.

Своју оданост народној култури Марија Розмировић је неговала до своје смрти. А започела ју је у данима будимских представа у кући својих родитеља. Но у њима није се нарочито истицала. Играла је, поуздано се зна, у *Покондиреној тикви*, но не знамо коју улогу. У комедији *Кобно име* играла је Паву, једину женску улогу. Помиње се у штампи. *Видов дан* (3. јунија 1861) даје збирну оцену за обе представе игране 21. V/2. VI, па каже да:

> „Особиту вештину у представљању показују госпођице што су у друштву, а наиме госпођица Розмировићева, Станковићева и две госпођице Дукине."

---

[143] Необјављено, добио сам га за употребу овога детаља од редакције будућег издања *Преписке Лазе Костића* у оквиру *Сабраних дела*.

[144] Мирка Павловић, *Заоставштина Корнелија Станковића* у књизи *Корнелије Станковић и његово доба*, САНУ, 1985, 150—193.

[145] *Матица српска 1826—1926*, Нови Сад, 1927, 561.

Српски дневник (14. јунија 1861) такође збирно говори о обема представама те вечери, о *Пријатељима* и *Кобном имену*. Издваја троје актера: Паву Станковић, Пантелића, а

„трећа је гђица Мара Розмировићева која је са својом урођеном љубазношћу, природним финим тактом и најнежнијим осећањем свом задатку како треба одговорила".

Својом преданошћу српској култури она је, без сумње, заслужила да бар овако делимично реконструишемо њену личност.

О Кости РУВАРЦУ основни подаци и најшири круг његових позоришних интересовања дати су у првом делу ове студије.[146]

Пишући у овом поглављу о Лази Костићу дозволио сам себи да стрпљење читалаца искушам дигресијом о његовом емотивном животу. Поновићу такав гест списатељске недисциплине и када је реч о Кости Руварцу.

У поглављу о Руварцу своје књиге о Текелијануму написао сам:

„За лични живот као да, од учења, писања, „Преоднице", није имао времена. Нигде о томе трага сем поетског у Костићевој песми *Спомен на Руварца*."

У међувремену добио сам могућност да прочитам део необјављене преписке Лазе Костића,[147] па и писмо Ђорђу Поповићу Даничару писано крајем јануара 1864, поводом Руварчеве смрти. Ту стоји:

„Ви знате да је он волео Тасику".

Та љубав Костина је Анастасија Станковића у коју је видели смо, био заљубљен и Константин Станоје Бошковић. Да ли се Руварац у њу загледао још у време представа када је имала тек петнаест година, да ли јој је то икада рекао не знамо. Но о њој у овом писму Лаза Костић још говори, скоро с романсијерском сликовитошћу:

„У заоставку му се нашле и једне нотиције. На првом листу прве речи беу: Разболео сам се на А. (нико није разумео да то значи на Анастасију, на Тасикин имендан)".

Тај празник Великомученице Анастасије је био 22. XII 1863. односно 4. I 1864. Лаза је болесника обилазио често. Пишући Даничару о својој посети два дана пред Руварчеву смрт, дакле 5/17. јануара 1864. овако интерпретира крај њиховог разговора:

---

[146] Више о његовом животу и раду у поглављу *У Текелијануму цео стваралачки век* књиге Б. Ковачека *Текелијанумске историје XIX века*, Нови Сад, 1997, 137—154, а о његовим доприносима позоришту у чланку Б. Ковачека *Допринос Косте Руварца српском позоришту* у зборнику *Браћа Руварац у српској историографији и култури*, Нови Сад—Ср. Митровица, 1997, 227—234.

[147] В. напомену 112. Ово писмо биће у првој књизи *Преписке* под бројем 4.

„Станем га разговарати другим стварима. Устанем и окусим од медицине му, чуо сам да му се то допада. Несносна отужност рибијег зејтина застала ми у грлу и морадо изаћи на свеж ваздух. Одшетам до Будима, ал' у грлу ми се још непрестано гади. Замолим грожђа да се разгалим и донесу ми. У соби је било поладно и сви се скупе око фуруне, само Тасика седи код прозора и плете. — Зар вам није зима? Запитаћу је. — Није. — Ала сте рибије крви! чисто се гадим на вас, кад се сетим на Руварчеву лекарију. — Седнем поред ње и узмем је за руку: Па би ли ви, реко, би ли ви дали од те ваше рибије крви, кад би могли тиме излечити Руварца? (Никад шњоме ни речи до сад о Руварцу). Тргне руку, намргоди се и окрене лице: Одлазите! рече и гурну ме. Сутрадан одем Руварцу: био је сам — Овако и овако, Руварче, Тасика! и приповедим му јучерањ разговор. Знао сам да млого ризикујем, јер је иначе при том предмету у највећи афекат долазио, ал' неке ме тајне силе гонише: реци му! добро ће му учинити. Док сам му говорио седео је у постељи непомично, гледаше у прозор и као да му се очи навлажише, ал' опет ни речи не рече."

Следећег дана, на Крстовдан 5/17. јануара 1864, Коста Руварац је умро. У истом писму Лаза Костић је додао и овај детаљ са сахране:

„Тасика му је носила венац".

Разговор о вољеној девојци, сад знамо да је то била Таса Станковићева, Костић с приказом Руварчевом наставља у потресној песми *Спомен на Руварца*:

„Проповедај ми штогод о њојзи!"
Посади се и жаром питљивим
успламтеше шупљине очне му:
запито је о својој љубави.
Казиво сам му да се сећа на њ,
и да ће њега памтити вечито,
јер сећа га се, то зацело знам,
кад год се поје „Памјат вјечнаја".
Душевна свест јој сва је његова,
а несвест тела даће другоме."

Остаје још да се конкретизује Руварчево непосредно учешће у представама у Будиму године 1861. Његов удео у летњем периоду ових глумовања био је прворазредан. Међу комадима који су се тада играли била су два која је приредио Коста Руварац *Кобно име* и *Инкогнито*. О овим комадима најнеопходније је већ речено. У оквиру у целини саопштене оцене словачких новина о извођењу *Инкогнита* саопштено је и мишљење о успешности Руварчевог посла. Остала је нецитирана још само једна реченица из новинских извора о посрби комада *Кобно име*:

„Г. Коста Руварац са немачког [је комад] веома лепо превео а тако вешто прерадио да ће бити добра закрпа српском репертоару". (*Српски дневник*, 1861, бр. 48. од 14. јунија)

Коста Руварац имао је и једну глумачку улогу. Играо је учитеља Здравковића у комаду *Инкогнито*. То је мала улога, па се о њој нико од рецензената није изјашњавао. Коста, вероватно, није осећао вокације према глуми иначе би као један од фактора овога позоришта играо више. Ову улогу прихватио је, вероватно, стога што је Паларикoв комад захтевао више извођача но остали, па је ускочио да помогне колико је могао пошто су га за то замолили. Јер био је доста повучене природе. У некрологу Руварцу[148] Антоније Хаџић је ту његову особину овако експлицирао:

> „Пре болести му је чувство пристојности и чедности јако укорењено било у срцу и скопчано је било обично са хамлетском савестношћу, која му није допуштала да се одвећ активан показује, бојећи се ваљда да како не посрне у саму противност пристојности: у наметање и безобразлук. Волео је да га и за мање услужна и учтива држе, него за безобразна и наметала."

Прихватајући улогу у комаду надвладао је своју нелагоду због јавног иступања, као што је и иначе био спреман да се подметне у сваком послу од општег интереса.

Још један детаљ показује на дирљив начин Руварчеву преданост будимском позоришту и ствари народне позоришне културе. Био је скромног имовног стања, његов приход било је 14 стипендијских форината месечно. Ипак, као свој добровољни прилог за Српско позориште он је, на првој летњој будимској представи одвојио две форинте, мада су скоро сви остали ђаци одвојили само по једну.

Михајло Миша САБОВЉЕВИЋ (Велика Кикинда или Чаково, 1836 — Баја, 1901) био је као правник три године у Текелијануму, почевши са 1858-ом. Одмах по завршетку студија постао је 1861. велики бележник у Великој Кикинди, а од 1863. сенатор је у Великокикиндском дистрикту. За посланика у Угарском сабору биран је 1875. и 1884. У Парламенту истакао се изврсним говорима, нарочито о проблему мађаризације. С Милетићем, у чијој је странци био, рано се почео не слагати, као и Никола Максимовић и Светозар Косапиновић с којима је био, оснивач и вођ струје нотабилитета. Ово опортунистичко крило издвојило се из Милетићеве странке заступајући сарадњу са владом Калмана Тисе од њеног успостављања 1875. Каријеру је наставио у Баји као краљевски јавни бележник 1889. На том положају је и умро.

Био је међу веома истакнутим текелијанцима. Један је од преговарача са студентима из Дебрецина око прославе стогодишњице Саве Текелије. За ту прославу у Пешти, на дан Светог Саве 1861. припремио је хор од 24 певача и њиме дириговао.

Пријатељство са Ником Максимовићем успоставио је већ на представама у Будиму јер су обојица били у тамбурашком збору. Од осталих учесника представа доцније је пријатељевао и лично и политички и са Васом Ђурђевићем.

---

[148] *Летопис Матице српске*, 1864, књ. 109, 296—299.

Значајна женска личност будимских представа била је Паулина Пава СТАНКОВИЋЕВА, лепотица којом је био очаран Лаза Костић. Рођена је у Будиму 2/14. фебруара 1845. као прво дете из брака Јосифа Станковића и Јелене удовице Андрије Розмировића. Кумовала јој је госпођа Катарина, супруга потоњег председника Матице Павла Којића. Описао ју је Милан Савић видевши је први пут:

> „Сећам се, путујући једаред на лађи Дунавом, упозори ме пријатељ Стеван Поповић Пеција на тада већ госпођу Паву Рогулић и исприча ми Лазину велику љубав, за коју сам већ знао. Интересантно лице, велике црне очи, мало „лазрока" као што ми рече Стева нишанећи тим на самога Лазу. Тим очима нас је посматрала слутећи да о њој говоримо."[149]

Играла је главну улогу, Јецу, у *Пријатељима*, Јањину супругу Јуцу, у *Тврдици*, Соколовићку у *Инкогниту*, а сигурно је имала удела и у *Покондиреној тикви*. Хронолошки прва рецензија у којој се о њој говори објављена је у *Даници*. Вероватни рецензент Лаза Костић није, дакако, штедео похвале поводом представе 2/14. II 1861:

> „Госпођица у Јуциној улози (пре Јеца) још канда и за ово изискивање сувише талента има, ал' је опет могла показати да напредује. Изговор још чистиј, још округлиј, свако мицање још слободније, а такт још финиј него пре. Кад оно дође да се брецне: „Кад би била Јуца луда!" чисто занесе публику тако јој је згодно испало. ... Пљескање не теде престати кад је завеса пала: најпре и најпре изазваше Јуцу, па Катицу, глумице изађоше, а пред сваку паде један лавров венац и свакој окити косу; бујно руменило на лицу било је жива образина правога тријумфа." (*Даница*, 1861, бр. 5. од 20. фебруарија)

О истој Павиној улози огласио се и *Видов дан* поводом представе 2/14. VII:

> „Госпођице Пава Станковићева и Мара Дукина такође су лепо играле, прва представљајући младу госпу добро васпитану, али не сасвим задовољну што се удала за богата, али џандрљива и стара Грка ком је главни циљ доћи до новца..." (*Видов дан*, 1861, бр. 33. од 6. јунија)

Ову њену улогу, као и улогу из *Инкогнита* спомињале су и рецензије у словачким новинама.

Запажена јој је била и улога госпође Јуце у Лазаревићевим *Пријатељима*:

> „Наша даровита прима-дона гђица Пава Станковићева је у *Пријатељима* са својом Јецом целу публику усхитила." (*Српски дневник*, 1861, бр. 48. од 14. јунија)

---

[149] *Лаза Костић*, Приказао др Милан Савић, Нови Сад, 1929, 23.

„Госпођица Станковићева својом је игром дала својој роли значење показујући у свим својим помицајима оданост жене к мужу и женску смиреност.” (*Видов дан*, 1861, бр. 33. од 6. јулија)

О њеној улози Соколовићке, поводом представе комада *Инкогнито* 11/23. VI имамо следеће сведочење:

„Не мању фалу заслужила је тога вечера и наша дична госпођица Пава Станковићева (Соколовићка). Та вам је Соколовићка као што ваља права мати Српкиња која је истовремено и строга и љубазна, која се држи „стародревних обичаја” те не мари за „ерцијунг” (васпитање) ни за „бонтон”. Иста госпођица Станковићева сватила је своју задаћу да не може боље бити, а извела је тако вешто да је са њене игре цела публика усхићена била. Наравно да је томе много допринела заиста права српска слика те госпођице.” (*Српски дневник*, 1861, од 21. јунија).

Михајло (Миша) пл. Рогулић са супругом Павом рођ. Станковић

Њена млађа сестра Анастасија, Таса „ћутљива” како ју је Л. Костић једном назвао,[150] коју су лепо гледали Константин Станоје Бошковић и Коста Руварац, не налази се на листама будимских представа. Но, она ће касније као веома добра пијанисткиња добијати лепе похвале за то у штампи, нашој и мађарској. На неким беседама учествовао је и њихов брат Ђорђе, најмлађе Јосифово дете.

Паулина се, видели смо, удала за Мишу Рогулића а у Вуковар, у угледну грађанску породицу чија је кућа била „на углу Главне и Локвањске улице”. Није била прва Станковићева која се удала у Рогулићеве из Вуковара. Њена тетка Катарина била је супруга мајора Лазара Рогулића. Код њих је, пре Павине удаје знао долазити Корнелије Станковић. Када је умро њен муж Михајло, године 1905, Пава већ није била жива. Шта је било са Тасом после 1868. када јој је име последњи пут споменуто међу извођачима на пештанској беседи и са њиховим братом Ђорђем, нисам посебно истраживао.

Исидор Иса СТОЈКОВИЋ (Суботица, 1842 — Сомбор, 1891) у свом породичном стаблу има веома истакнуте сроднике, Аврама Мразовића

150 У додатку Змајевом писму Антонију Хаџићу од 16/18. I 1865. *Преписка Јована Јовановића Змаја* I, Припремили Младен Лесковац и Иванка Јовичић, Нови Сад, 1957, 87.

који му је деда по мајци и Теодора Павловића чији је синовац. Завршивши гимназију у Сремским Карловцима студирао је право у Пешти, а потом се запослио у једном пештанском суду. Дао је оставку 1870. и упутио се у Цирих на студије технике. Убрзо је тај студиј напустио, па у Лајпцигу завршио студије филозофије. Године 1874. изабран је за професора Учитељске школе у Сомбору. Предавао је историју и географију, а запамћен је и као један од најбољих професора српског језика у историји те школе. Сомборци су му гробни спомен подигли добровољним прилозима. Извештавајући о једном концерту Јована Пачуа у Сомбору новине[151] веома хвале говор који је Стојковић одржао пред тај хуманитарни концерт и кажу да је био један од првака пештанског друштва „Преодница", „челичан карактер, чист и без себичних тежњи", постојан човек који „није за цело време од године 1861. амо никад преврнуо и променио своје начело". А те начелне ставове, доследно милетићевске, усвојио је нема сумње у друштву будимских аматера којима се придружио као члан тамбурашког збора.

О скромној улози Косте ТРИФКОВИЋА у будимској дружини, његов пријатељ Миша Димитријевић рекао је следеће:

> „Из Винковаца оде у Пешту. То је била бурна година 1861. Јавно кретање у Угарској није остало без уплива и на српску омладину што се у Пешти учила. И српска омладина покренула се онда из мртвила, а тај покрет нашао је себи израза у добровољним позоришним представама што су их српски ђаци оне године, под руковођењем секретара Матице српске А. Хаџића у Будиму у Станковићевој башти давали у корист нашем народном позоришту. У томе друштву учествовао је и Коста Трифковић, не као глумац и приказивач, него као члан малог позоришног оркестра — јер Коста је био музикалан. Овим оркестром који се свега из шест чланова састојао, био је капелник Ника Максимовић."[152]

Но, иако је његов удео у збивањима био незнатан, то је могло на њега утицати. И то тројако. Први утицај су плаве очи, вероватно Маре Дукине, опеване у песми коју је, како сам каже, испевао у школи 6/18. јуна. Два дана касније испевао је, опет у школи песму *Моја драга* о пољупцима, за које је она још млада како њен отац мисли. О два пољупца које је ипак добио, па чека и трећи, говори песма *Ој голубе бели* коју је написао 11/23. априла.[153] Ти су датуми сасвим уклопиви у збивања у Станковића кући. Други утицај који би се могао приписати патриотском духу који је владао на тим представама види се на првој страни Костине бележнице у коју је записивање почео 1/13. јуна 1861. а коју је украсио својеручно нацртаним српским грбом и стиховима Ђуре Јакшића које је исписао као мото својим записима:

---

[151] *Застава*, 1876, бр. 25. од 26. јануара.

[152] Милош Димитријевић, *Успомена на покојног пријатеља*, Стражилово, 1887, бр. 9, 143—144.

[153] В. Белешку 108.

„Србин сам ја
За Српство живим
за Српство, да!”

Дух националног заноса који је одушевљавао ову скупину омладине није могао проћи мимо шестошколца Косте. Трећи могући утицај је на његово литерарно опредељење. Најбољи зналац Трифковићевог дела каже:

> „Трифковић се у Пешти недвосмислено приволео драмском царству. Ту је коначно ударен темељ његовом духовном формирању за комедиографа и драмског писца.”[154]

Тај темељ била је тадашња његова лектира, педесетак представа које је у години дана гледао, а међу којима су и српске у Станковићевој кући у којима би, да није био хром, сигурно учествовао и као глумац, а не само као музичар.

Потпуности ради ваља рећи да се Трифковић придружио будимским извођачима Пантелићу, Вуковићу, Костићу и Хаџићу и на представи *Тврдице* у оквиру, Текелијине прославе у Новом Саду. И тада је био у оркестру, но не с тамбурицом већ са својим главним инструментом виолином.

О кључној личности будимских представа Антонију ХАЏИЋУ речено је у првом поглављу ове студије и у одељку трећег поглавља о Марији Розмировић све што је важно за нашу тему. Остаје да резимирамо и његово непосредно учешће у представама. Као иницијатор и аниматор представа означен је у својевременој штампи више пута. Цитирана су већ мишљења изречена у *Видов дану* да је добровољно позоришно друштво састављено „настојавањем” секретара Матице Хаџића и да он свим силама настоји да се то друштво учврсти и развије (в. напомене бр. 64. и 66) и у *Српском дневнику* да је он „душа овдашњег позоришног друштва” (в. фусноту 68). Уосталом његова водећа улога подразумева се или помиње у свим рецензијама представа и у нашим и у словачким листовима. Ту чињеницу потврђују и сви који су доцније помињали будимске представе.

О глумачким улогама А. Хаџића писало се мање јер оне нису од најкрупнијих. Играо је Ацу Ишпана у *Пријатељима*, Кир Диму у *Тврдици*, Јеленског у *Инкогнито* и Ружичића у *Покондиреној тикви*. Ево оцена:

> „Кир Дима (пре Ишпан) тако је добро свађен и изведен, тако згодно осакаћена (sic!) фигура, да већ згодније не можемо ни искати”. (*Даница*, 1861, бр. 5. од 20. фебруара)
>
> „Ишпан и доктор такође су добро представљали своје роле. Први пун речи, а мало твора, сваким је мигом показивао човека који при чаши вина зна говорити о пријатељству, али да у делу буде пријатељ до толике моралне висине није дошао”. (*Видов дан*, 1861, бр. 33. од 6. јулија)

---

[154] Васо Милинчевић, *Коста Трифковић — живот и дело*, Београд, 1968, 63.

„Ћир Дима, натарош и глуви Петар такође врло добро играше своје роле". (*Видов дан*, 1861, бр. 33. од 6. јулија)

Дописник *Српског дневника* са Текелијине прославе није препознао Хаџића у представи 18. августа у Новом Саду. Написао је (бр. 49. од 19. августа):

„И Кир Дима (непознат) је публику доста задовољио".

Као најстаријем и најискуснијем, Хаџићу су припадали и режисерски задаци у којима му је помагао Коста Руварац, а покојом идејом Лаза Костић.

Петар ЦРНОГОРАЦ син свештеника Георгија из Бољеваца гимназију је учио у Сремским Карловцима. У Пешту дошао је 1858. и као текелијанац завршио је филозофске разреде и правне студије. Дипломирао је 1864, а „строги ригороз" за докторат права положио је 1865. Његов ујак др Константин Пејичић био му је на помоћи материјално, интелектуално па и медицински. Узалуд, умро је сасвим млад као адвокатски приправник у Вуковару. На представама у Будиму био је у тамбурашком оркестру.

*

Именик учесника будимских представа 1861. показује да је у овој аматерској групи био веома висок проценат младих људи који ће остварити изузетно успешне каријере и уписати се у списак одличника који доприносе културном расту свога народа. Нажалост у том гнезду даровитих било је неколико несрећних којима ће пуно животно остварење прикратити прерана смрт.

У датим крокијима биографија будимских аматера види се да је тај кратки период њиховог живота, а сви су тада били сасвим млади, итекако утицао на њихово национално стасавање, па и на њихову оријентацију ка културним питањима и када им то није било у склопу касније редовне професионалне оријентације. И по томе латерарном учинку будимске представе су важан допринос српској култури.

Тадашња културна јавност ценила је удео будимских аматера у развоју српског позоришног живота у тренутку рођења првог професионалног театра. Не толико због материјалног доприноса јер приход је од тих представа био скроман због малобројности публике која им је могла присуствовати. Више због моралне подршке од тако репрезентативне групе младих родољуба из града који не припада корпусу српског народа, али је за његову културу итекако важан.

*

Својеврстан продужени епилог позоришном труду у Станковићевој кући била су настојања Српског народног позоришта да одржи важне везе са Будимом и Пештом. Видели смо да је за прославу Саве Текелије

у Новом Саду уприличена заједничка прослава *Кир Јање* са аматерима из Будима 18/30. августа 1861. Било је то у неку руку враћање дуга онима који су у најделикатнијем тренутку подржали настојање професионалног театра.

Следећој години припада покушај да глумци Српског народног позоришта узврате гостовање „Будимлијама". О томе ће довољно казати два цитата из преписке Антонија Хаџића који је тада још у Пешти као секретар Матице и Јована Ђорђевића управника новосадског сталног српског театра.[155] Хаџић пише Ђорђевићу из Пеште 15. априла 1862:

> „Шта је са доласком глумаца у Пешту? Као што сам Вам и пре негде јавио за 6 представљања могли би 400 фр. за цело добити. Може бити да би и што више пало, али за то не могу стајати добар. Квартире би могли само код ђака [у Текелијануму] имати. Слободан улазак у оба мађарска и немачка театра имали би сваки пут по њих тројица, дакле свега њих дванајест. Ако Вам допушта каса, пошљите ако не све, а оно бар оне који би у стању били што научити. Са нашим старим глумцима [будимским аматерима] могли би друштво тако комплетовати да даје оне комаде што и у Новоме Саду. Ако Вам, као што рекох, допушта губер, а Ви их пошљите почетком јунија, само би Вас у том случају молио да ми њихов долазак на време сигнализујете."

Из Ђорђевићевог одговора писаног у Новом Саду, 24. IV 1862. сазнајемо зашто се овај план није реализовао:

> „Глумци неће долазити у Пешту. Кад сви не могу, онда није вредно ни почињати. Одделити њи неколико бољи, то значи друштво распустити, јер шта ћемо ми овде да радимо с оном багажијом што нам на врату остане? Ко ће да је рани? Једва се ранимо и овако док се viribus unitis ради."

Гостовање се није остварило, па нису постигнута три намеравана циља: да поново заједно играју новосадски професионалци и будимско-пештански аматери, да се пештанској публици (српској, али и мађарској и немачкој) покаже колико може тадашњи српски театар и да посетама великим позориштима глумци — самоуци нешто науче од високог заната.

Жеља да се Српско народно позориште покаже у престоници Угарске није јењавала ни доцније када будимских аматера већином већ није било у Пешти. Следећи покушај открива се једним чланком у мађарском листу *Szinházi Látcső* (*Позоришни доглед*) 20. II 1864.[156] Писац чланка, сенћански лекар Јанош Реваи Непомуки (Révai Nepomuki János) очигледно у дослуху са управником СНП Јованом Ђорђевићем и адвокатом Андријом Николићем повереником Друштва за СНП у Сенти даје опширан и веома користан преглед дотадашњег рада српског позоришта, а при крају чланка предлаже гостовање тога позоришта у будимском На-

---

[155] Божидар Ковачек, *Преписка између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића 1859—1895*, Нови Сад, 1973, писма бр. XIII—XIV, 46—51.

[156] Више о овоме у раду *Мађарски чланак о Српском народном позоришту из 1864. године*, у књизи Б. Ковачека *Талија и Клио*, Нови Сад, 1991, 297—307.

родном позоришту, чији ће директор Молнар уступити салу Новосађанима док његова трупа буде на гостовању. Ово је била занимљива вест за пештанску јавност. Одмах сутрадан по објављивању Реваијевог чланка дошао је одјек у једном другом мађарском листу:

> „Српска позоришна дружина којој је главно место Нови Сад одакле одлази на излете у друге провинцијске градове српскога говора на лето жели да даје гостујуће представе у Будиму када Молнарова дружина буде у Фиреду."[157]

Но ни овога пута толико жељено гостовање није се остварило.

Нити икада доцније. Најближе Будиму Српско народно позориште било је 1866. После успеха у Араду, првом великом граду без знатније српске публике у коме је играло и обилатих вести и похвала о томе у мађарској штампи, Ј. Ђорђевић био је уговорио десет представа СНП на будимској летњој позорници. Позоришне ствари већ су биле послане бродом уз Дунав, али избио је аустро-пруски рат и гостовање се разгодило.

Није било среће да се потпуно оствари један леп додир двеју суседних култура, зачет подухватом српске омладине у Пешти и Будиму 1861.

Božidar Kovaček

CULTURAL EVENTS AMONG THE SERBS IN PEST AND BUDA IN 1860—1861 AND THEIR THEATRICAL PERFORMANCES II—III

Summary

The second part of the study presents the analysis of the data and research carried out so far about the Serbian theatrical performances in Buda in 1861, concluding that there are only fragmentary pieces of information about them. New researches provided more information to get a relatively complete picture. Chronology of performances includes two cycles, the summer and winter one. In the first cycle, there were performances within a more or less closed circle, while in the second period the performances were public, announced by posters and held on the specially prepared summer stage, in front of an audience who paid tickets. All in all, there were eight performances during which the amateurs from Buda performed five plays: *Prijatelji* (*Friends*) by Laza Lazarević and *Tvrdica* (*The Miser*) by Jovan Sterija Popović were performed three times, *Kobno ime* (*The Fateful Name*) translated from German and *Incognito* by the Slovak writer Jan Palarik two times, and *Pokondirena tikva* (*A Stuffed Shirt*) by Jovan Sterija Popović once. On that occasion, Palarik's play was performed for the first time ever, because it had not been performed before in the Slovak original. This is a very important link in the chain of Serbian-Slovak cultural relations, significant also as an indicator of political closeness of these two Slavic nations in the struggle for national affirmation. Serbian periodicals from Belgrade (*Vidovdan*) and Novi Sad (*Srbobran, Srbski Dnevnik* and *Danica*), as well as two Slovak newspapers published in Pest, reported

[157] *Fővárosi Lapok* (*Листови из главног града*), 1864, бр. 42. од 21. II.

about these performances. On the basis of the news from the press and the archives material, the paper reconstructed the cast in these performances and mentioned very positive opinions of the contemporaries about their artistic achievement. Two reviewers claimed that these performances were the best in the complete Serbian theatrical production up to then. At the same time, these performances also represented a very strong moral, and partly financial support for the foundation of the first Serbian permanent national professional theatre.

The third part of the study presents a specific lexicon of the participants in the performances, including those who had acting parts, but also the members of a small orchestra with *tambura*-players who accompanied the theatrical performances. It is shown that a very high percent of personalities in this amateur circle would later belong to the leading figures of the Serbian public, cultural and political life. They were all very young men, significantly influenced by this theatrical endeavour, which strengthened their national consciousness and convicted them that cultural activities helped to strengthen national spirit and provided occasions for gatherings with a specific weight in the historical-political events.

For each participant, the paper presents biographical data and assessments about their part in the cultural and civilizational progress of the Serbian nation. The author reconstructs their theatrical roles and quotes reviews about these roles. Quantitatively speaking, the entries in this "lexicon" are not uniform, because little could be found about some of these persons, and for those who are well-known in historiography and culturology the paper omits standard biographical data available in the literature about them. For them, the paper extensively presents only the facts relevant for the joint work in the Buda amateur theatre. That way, new arguments are presented to improve our understanding of their contributions to the cultural-historical events in the romantic period of the Serbian national development.

The most extensive entries are about those who stood out as best "actors". Artistic biography of Stevan Pantelić is supplemented by a lot of new facts, rounding up the already known data in one place and confirming the assessment that he is one of the greatest talents ever appearing on the Serbian stages. According to his artistic achievement, Đorđe Vuković immediately follows him; we have known almost nothing about him as an artist so far. A longer segment about a great poet Laza Kostić sums up everything he did as a theatrical amateur, but also presents a plenty of updated information, enabling psychological and poetical profiling of his youngest creative years. Kosta Ruvarac, an early deceased writer, is presented in a carefully prepared outline, too. The paper also describes theatrical beginnings of Antonije Hadžić, the future director of The Serbian National Theatre. Special attention is dedicated to the participating girls, because their collaboration with these amateurs surpassed the significance of their "acting achievement". Daughters of very renowned citizens in Buda, they convinced the still patriarchal Serbian environment not to look suspiciously at the participation of women in the artistic and public life. All in all, 23 young persons took part in the events in Stanković's house, so there are as many biographical entries in this study.

The elite was in the audience, and the press mentioned many famous names among the visitors and contributors for The Serbian National Theatre in Novi Sad, including the princes Karađorđević; that convinced more modest people to visit the performances. Popularization of the newly-founded theatre was facilitated by the fact that the Buda amateurs were led by the secretary of the respectable cultural association Matica Srpska, and that they were almost all from Matica's cultural circle. Musicians played along with the actors, which helped create the link between the two arts which would be very much cherished in the developing professional Serbian National Theatre. Due to all these facts, the theatrical performances in Buda have much greater significance than one might think at first glance.

UDC 78(495)„19”

Katy Romanou

WESTERNIZATION OF GREEK MUSIC

ABSTRACT: The two longer lasting conquerors of Christian Greeks were the Venetians and the Ottoman Turks. Under the Venetians, Greeks (specifically, the inhabitants of the Ionian Islands) assimilated Italian music and harmony in a popular tradition. Greeks subjugated to the Ottoman Turks, resisted cultural assimilation, and, united under the guidance of the Ecumenical Patriarchs in Constantinople, saw Orthodoxy in combination with the Ancient Greek heritage, as the essence of Greek nationality. Monophonic church music, termed “national music”, and its neumatic notation were widely spread. Westernization in those areas, that included Athens, was initiated by Greek musicians from the Ionian Islands. They founded institutions for the performance of western music, aiming at the edification of the general public. One of those institutions, the Conservatory of Athens, was reformed in 1891, introducing methods, study programs and evaluation criteria, much like those of the best music schools of Paris and Germany. As a consequence, the musicians from the Ionian Islands were marginalized, while the repertory, the aesthetic principles, the performance modes and conventions, underwent abruptly radical changes.

Those changes in musical manners coincide with Eleftherios Venizelos’ election as a prime minister, in 1910, and his progressive pro-western policy. It was in that year that the composer Manolis Kalomiris, who had studied in Vienna, and was an admirer of both Wagner and Venizelos, settled in Athens, emerging as the initiator, leader and promoter of a Greek National School, that was to dominate musical life of Athens during the first half of the twentieth century (and, of course, to change the meaning of the term “national music”, westernising that too!).

The ensuing conflict between pro-Italians and pro-German musicians, was violent and, at times, amusing. It reflected political leanings, but primarily it was a debate over the devolution of privileges from one group of musicians to another; a struggle for professional survival.

Westernization, which transformed the world’s music during the twentieth century,[1] is a vague term, describing many diverse modes of cultural transformation. It may be stated with certainty though that the westernization of music includes always the adoption of harmony, and the urbanization of musical life.[2] It is understood, therefore, that western music itself, before developing its model-characteristics, underwent during the Middle-Ages transformations much similar to the ones observed during the westernization of non-Western people.[3] The similarity of the West’s Middle Ages with recent developments

[1] See Bruno Nettle, “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”, *Acta Musicologica*, 58, 1986, 360—373.

[2] Ibidem, 362.

[3] “The process [of Westernization] with all its varied ramifications, is essentially the same process as the medieval process”, observed Warren Dwight Allen in *Philosophies of Music His-*

among many non Western peoples, is usually shaping the perception of what is progressive or underdeveloped in those peoples' music.

The observation of westernization in Greek musical life is rewardingly interesting, because historical, political, economic, social and cultural factors have been varied, even opposed in different areas of the country, and frequently altered; because religious proselytism, that is as a rule the main carrier of harmony to non-western people,[4] had little effect in Greece, where Orthodoxy endured rulers of every provenance; also because Greek traditional music and the music that would partly supersede and transform it (Western music), were both conceived as inheritors of Ancient Greek and Byzantine music.

The two most enduring conquerors of Christian Greeks were the Venetians (since the 13th century) and the Ottoman Turks (since the 14th century), who, but in a few cases, succeeded the Venetians (in the 17th century). Only certain of the Ionian Islands,[5] including Corfù, the largest and most densely populated, were never under the Ottoman rule.

Among Greeks subjugated to Ottoman rule, westernization was slow, hindered by isolation and a prolonged dominance of the church in politics and everyday life. To those Greeks, westernization was in many ways associated (most profoundly during the 18th century) with their aspiration for freedom.

Under the Venetians, westernization was a matter of fact. The inhabitants of the cities spoke and wrote Italian, went to Italian schools established for the Venetian settlers,[6] studied at Italian Universities in Italy, and participated in the government of their homelands. This ostensible equality existed only for the aristocrats (a class arbitrarily established by its members, the Corpo di Nobili,[7] and supported by Venice, in a mutual tolerance). The western education of this aristocratic class[8] meant that it played a leading role in the awakening of national conscience — of the entire Greek population — the dissemination of the ideas of the Enlightenment, the preparation of the 1821 Revolution, the political organization of the new state and the ensuing cultural and social evolvement. It was members of this class that laid the foundations of the most effective and ataxic education of western (harmonic) music ever to exist in Greece. They took advantage of the islands' traditional music — both secular and church — characterized by improvised polyphony,[9] and of the proximity to Naples with its *conservatories*.

---

tory. A Study of General Histories of Music 1600—1960, Dover Publications Inc., New York 1962, 335.

[4] B. Nettle, ibid., 367, where the word "proselytism" is not however used.

[5] These islands (known also as Heptanesos, i.e. Seven islands) lie at the West of Greece, in the Ionian sea, south of the Adriatic. They are: Corfù, Cephalonia, Zakynthos, Leukas, Ithake, Paxoi, Antipaxos and few more very small islands.

[6] Italian schools were founded in the cities where Venetian families settled. No schools were established in villages, where the Greek language was spoken.

[7] Humbler classes were called Civili, Popolari and Plebaglia.

[8] Unique in the history of the Greek nation, since the 15th century.

[9] Evidence of this tradition in Greek church music — presumably related to Sicily's and Southern Italy's oral tradition of the "falsobordone" — is given, among others, by Gioseffo Zarlino [in: *The Art of Counterpoint; part three of Le Institutioni harmoniche*, 1558, New Haven and London, Yale University Press, 1968, 14] and Charles Burney [in: *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, vol. 2, Printed by the author, London 1782, 76].

Cultural life in the Heptanesos was that of a South Italian province.[10] Accademias were founded and theatres built since the end of the 17th century. At San Giacomo, a Corfù theatre built in 1720, an Italian group gave the first opera performance in 1733.[11] In the 19th century the opera seasons were unceasing. Gradually, Greek names (of both performers and composers) began to appear in the theatre's programs.

In Corfù, music education, initiated by Italians who settled on the island giving private lessons to well-off Greeks, showed spectacular results after the foundation of the Corfù Philharmonic Society in 1840. The Society's founders and board of directors were members of the corpo di nobili, its first instructors were mostly Italians, but the majority of the pupils and members of its first ensemble, a wind band, were boys from the lowest classes, some completely illiterate and of the utmost poverty.[12]

The Philharmonic Society's educational program was conceived by Cavaliere Nicolaos Chalciopoulos Manzaros (1795—1872), on the model of Neapolitan *conservatories*, where he had perfected his musical training.

Music education in 19th century Naples is seen as decadent by Westerners. François Fétis arrogantly describes the reduction of the "science of harmony" into a few rules of Fenaroli's simple and easy method, based on tradition and intuition rather than the intellect. "Teaching methods in the conservatories of Naples", he says, "have not advanced one step further since one century ago. […] Everything down there is practice and little theory."[13]

Fedele Fenaroli (1730—1818) taught the "partimenti", a semi-practical method of harmony, at the Conservatorio dei Turchini, which, united in 1806 with three other conservatories, formed the Conservatorio San Pietro a Majella,[14] where an impressive number of Greeks from the Ionian Islands studied. One of the first to do so, was Manzaros, tied by a lasting friendship with his

---

Specifically on the subject of this tradition, called in Heptanesos "Cretan music", see Marcos Dragoumis, "He Dytikizousa Ekklesiastike Musike mas sten Crete kai sta Heptanesa" [Westernised Church music in Crete and the Heptanesos], *Laographia* 31, 1976—1978, 272—293; Katy Romanou, "Ena Archeio 'Cretikes Musikes' sten Philharmonike Etaireia tes Kerkyras" [An Archive of 'Cretan Music' in Corfù's Philharmonic Society], *Musicologia* 12—13, 2000, 175—188.

[10] The best study of music culture in the Ionian islands thus far is Spyros Motsenigos, *Neohellenike Musike. Symvole eis ten Historian tes* [*Neohellenic Music. Contribution to its History*], Athens 1958.

[11] See Platon Mauromoustakos, "To Italiko Melodrama sto Theatro San Giacomo (1733—1798)" [Italian opera at the theatre San Giacomo (1733—1798)], *Parabasis*, vol. I, 1995, 147—191.

[12] A press announcement inviting boys to join the society, stating that they will be instructed reading and writing if needed by the Philharmonic Society, is quoted in Motsenigos, 151. The band's first public performance on 11 August 1841 was given from behind the philharmonic's windows, because some of the boys were in rags and barefoot, and the ensemble's uniforms were not ready in time. See Laurentios Vrokines, "Ai Litaneiai tou Hagiou Spyridonos", [The Litanies of Saint Spyridon], in: *L. Vrokine Erga* [*L. Vrokines' Works*], vol. II, Corfù's Chronicles XVII, Corfù 1973, 301.

[13] "Fenaroli (Fedele)", in: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, 2nd edition, Paris 1874.

[14] Initially named "Collegio di Musica di San Sebastiano" or "Real Collegio di Musica".

teacher, Niccolò Antonio Zingarelli, a student of Fenaroli.[15] Zingarelli appreciated Manzaros' respect of tradition.[16]

Music heard in Naples was much different from the music heard in Western cities (or in the north of Italy). Dionysios Laurangas (1860—1941) from Cefalonia, after studying music in Corfù — with Manzaros — and at the Conservatorio San Pietro a Majella in Naples, went to Paris in 1890 and was impressed by the amount of completely "new" music he heard in that city: "Coming from Italy, I had no idea of symphonic music or symphony orchestras, since neither was known down there […] Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, were names heard of by a few maestros only…"[17]

The Neapolitan conservatorios' practical methods, as well as the repertory performed in Italy's South ideally suited Manzaros' aims to establish a popular, free music education in his homeland. He adopted them, conscious of what they represented in relation to Western music. It is well documented that Manzaros was a broadly informed musician.[18] Imbued with national feeling, he was wholly committed to his homeland's music education. He taught talented youngsters free of charge, and, aside from a number of erudite contrapuntal and dramatic works, he composed music for the people, in the traditional forms of both church and secular music. A considerable number of his songs, he wrote in collaboration with the poet Dionysios Solomos from Zakynthos, one of the greatest Greek poets and among the first to use popular language in poetry.[19]

There was no music hall in Corfù besides the San Giacomo theatre — where only theatrical plays and operas were performed. Thus the vast piano and chamber music literature of the 19th century was absent from this popular music culture, a culture connected with national and religious feasts, and open-air family gatherings. Opera tunes, polkas and mazurkas, marches and hymns, performed by the Philharmonic Society's wind band, were assimilated as a purely indigenous tradition.

The foundation of music institutions for the performance of Western music in Athens, relied heavily on Heptanesians who settled in Athens after their islands' unification with Greece in 1864.

Quite a different music culture existed in that city; it was a culture developed in Constantinople, which was the base of the Patriarch (the political leader of the enslaved Greeks, responsible for their submission to the ruler, tax pay-

---

[15] One among Manzaros' theoretical treatises is his unpublished "Disposizioni armoniche del V e VI libro dei Partimenti di Fenaroli".

[16] A letter sent to Manzaros by Zingarelli (1825), asking to succeed him in order to safeguard the tradition of the "beautiful Neapolitan school, preserved up to those days incorruptible" is quoted by Laurentios Vrokines in his "Prooemiakon Martyriae kai Semeioseis" [Documents and Notes for the Preamble], in: *L. Vrokine Erga* [*L. Vrokines' Works*], vol. I, Corfù's Chronicles XVI, Corfù 1972, 30.

[17] Dionysios Laurangas, *Apomnemoneumata* [*Memoirs*], Govostes, Athens s.a., 28, 41.

[18] In the Conservatorio San Pietro a Majella, Manzaros taught in 1825—1826 the History of Music; certain of his writings provide evidence of his broad culture, such as the *Rapporto relativo al dono di alcune Opere di Monsigny e Grétry*, Tipografia Scheria, Corfù 1851.

[19] Also educated in Italy. Manzaros' and Solomos' better known collaboration is the *Hymn to Liberty* (1830), a long work relating critical fights and other events of the Greek liberation struggle; its first stanzas became the Greek national anthem in 1865.

ing etc.), the centre of the Orthodox Faith, the symbol that kept the nation united for four centuries.[20]

Education in those eras was in most cases connected to the church.[21] At certain periods it reached high standards (especially in Constantinople) and aimed to enforce both the Orthodox belief and national conscience. Up to the 18th century it consisted of the study of the Church Fathers and ancient Greek writers, mainly the philosophers. Under the influence of the Enlightenment, a great number of books on applied sciences, geography, western history, philosophy and literature, etc. were translated into Greek.[22]

Music education consisted of the study of church music and the neumatic (Byzantine) notation, which under the influence of the Enlightenment, was, in 1814, simplified and transformed into an easily apprehended system, known as the "New Method".[23] The term "church music" did not imply up to the end of the nineteenth century an opposite to "secular music"; it was synonymous with "national music",[24] and neumatic notation was used for all music sung by the people. A large part of that music consisted of church melodies that were — whether adapted to secular texts or not — sung at dinners, at work, as well as in the church. Church music also functioned as secular music, the church permeating every-day life, education and politics.[25]

In Athens (as in all areas that formed the Greek state after the 1821 Revolution) aristocracy was non existent. Economic classes developed much later in the century, when Greek refugees who had become rich in Russia and the West, settled in the capital.[26] Music education was consequently uniform, acquired mainly in the church.[27] The dispersion of Western music (i.e. harmony)

---

[20] Steven Runciman's *The Great Church in Captivity* (Cambridge University Press: Cambridge 1968) is an excellent study of the role played by the Patriarchate of Constantinople in keeping Greek national consciousness alive from the fall of Constantinople (1453) until the outbreak of the War of Independence (1821).

[21] In areas under the influence of Constantinople, the church was up to the end of the nineteenth century, as paramount as it was in the Middle Ages in Western Europe.

[22] Many among these translations were done by church officials, who were the first representatives of the Enlightenment, simply because they were at the time the better educated.

[23] On the influence of the Enlightenment on the 1814 Reform of music notation, see Katy Romanou, "He Metarrythmise tou 1814" [The 1814 Reform], *Musicologia*, vol. 1, January 1985, 7—22.

[24] The political, social and cultural developments that brought about the changing meaning of those terms are related in detail in Katy Romanou, *Ethnikes Musikes Periegesis, 1901—1912* [*Wandering National Music, 1901—1912*], vol. 1, Cultura, Athens 1996.

[25] On the subject of the secular functioning of church music up to the twentieth century, see Katy Romanou, *Historia tes Entechnes Neohellenikes Musikes* [*History of Neohellenic Art Music*], (Cultura: Athens 2000) 23—38, especially.

[26] "When the kingdom of Greece was established in 1828, the Greeks inhabiting the Ottoman Empire or dispersed in the West and Russia, much more in numbers and much more wealthy than the Greeks of the kingdom, formed the most important part of Hellenism" says the historian Nikos Svoronos in *Episkopesis tes Neohellenikes Historias* [*Compendium of the Neohellenic History*], Themelio, Athens 1976, 91.

[27] As a matter of fact, it was also in church that certain Western societies' lower classes were musically educated. In his description of musical life in Bologna, Charles Burney says: "The music of the churches here, which the common people hear every day, is a good school for them and enables them all to sing with taste and expression of the right sort." See *Music Men and Manners in France and Italy 1770*, Ernst Eulenburg Ltd., London 1974, 92.

and staff notation in Athens, was uninterrupted since the enthronement of the Bavarian Otto as King of Greece in 1833 and, to a broader public, since the 1860's, when a great number of musicians from the Ionian islands — both Greeks and Italians — settled in the capital, founding and directing amateur music societies, in collaboration with a few German musicians from military bands, as well as Athenians of a western education.

What was called "European music" in 19th century Athens had even less in common with the music played in the West, than with music heard in Corfù and the rest of the Heptanesos. It consisted of urban popular songs, operas, transcriptions of favourite tunes for wind bands and mandolin ensembles, music for ancient Greek dramas,[28] music for the *comic idylls*,[29] harmonised church music, etc. The repertory and the entire net of foundations for music education, transmission and commerce of the western musical centres, was ignored. Towards the turn of the century, most of the Athenian musicians involved in the dissemination of "European music", such as Themistocles Polycrates, Ioannis Sakellarides[30] and others, were amateur, bilingual musicians (who had mastered neumatic and staff notation, harmony and the Octoechos). They were both composers and performers of operas, music for Greek dramas, school songs, liturgies, church hymns and more.

The most important organizations working for the introduction and dissemination of this "Western" repertory in Athens, were the *Euterpe Philharmonic Society*, founded in 1871 by Rafaele Parisini, from Bologna; the *Music and Drama Association*, founded in 1871 (its branch was the *Conservatory of Athens*, that inaugurated its lessons in January 1873, under the leadership of Alexandros Catakuzinos[31]); the *Athens Philharmonic Society*, founded in 1888 by Spyridon Spathis from Cephalonia; the *Friends of Music Association*, founded in 1893 (with the Italian Ricardo Boniccioli directing its small symphony orchestra). In 1888 the *First Hellenic Opera* was founded. Then, Dionysios Laurangas, returning from Paris, formed in 1898 the more enduring *Second Hellenic Opera*, with singers chosen from church choirs. He also created a mandolin ensemble. By the century's end, ensembles for the performance of western music were numerous in Athens.

The stated aim of these amateur groups was the performance of digestible western music for the edification of the general public. The instruction of the performers in notation, theory and technique was a matter of consequence.[32] Proof of the effectiveness of this practical method of learning is provided by

---

[28] The earliest documented music for a modern Greek performance of an ancient Greek tragedy (Sophocles' *Antigone*, performed in Constantinople in 1863) was composed by the Italian G. Foschini. See, Romanou, *Historia*, 91.

[29] Stage works, similar to Western *pasticcios*.

[30] He was the musician who taught H. J. W. Tillyard the reformed Byzantine notation in 1904—1907, in Athens.

[31] He was invited from Odesa — where he was directing the church choir of this Russian harbour's prosperous Greek community — to lead the choir of the royal chapel in Athens.

[32] Describing the rehearsals of the first amateur opera productions, Antones Hadzeapostolou says: "There was no need to copy the parts: Practically none of these youngsters knew music or how to read. Whatever they sang they learnt by ear." *Historia tou Hellenikou Melodramatos* [*History of the Hellenic Opera*] (Athens 1949) 10.

the successes, both at home and abroad, of certain ensembles and individuals of this period.[33]

Training at the Athens Conservatory was along similar lines until the institution was reorganized by Georgios Nazos in 1891. Supported generously by the state, he established methods, study programs and evaluation criteria of both pupils and teachers, much like those of the best music schools of Paris and Germany. Thus, while up to 1891, singing and ensemble instruments were taught to a considerahble number of students, mostly male, in following years piano classes were the more popular, attended mainly by girls from well-off families, whose budgets and moral principles were in harmony with the instrument's cost and solo repertoire. As for the professors, most were Germans. Not one of the musicians (Greeks or Italians) who had worked up to then for the dissemination of western music in Athens, was invited to teach at the reorganized Conservatory. Nazos was selected president of the Conservatory by the politically influential personalities of Athens; it was certainly not his music skills that led to the choice (his studies in Munich lasted too long and were never completed[34]) but the fact that he belonged to a wealthy and influential family himself.

Despite the elitist nuance that tinted music education in the Conservatory of Athens thereafter, its reform was part of the progressive political change that ripened in the first decade of the twentieth century. In short, this change consisted of the abandonment of the policy to project the Greek Orthodox Church as the apostle of the nation (a policy even the educated Greeks approved of, because the Greek Orthodox church was seen as a sign of primacy over the states with the same creed, the Slavs) and an orientation towards an assimilation with Western Europe.[35]

Debates over the specific western nation that should serve as the model for the westernization of Greece occured on many frontiers, motivated by varied interests. The criteria were political, social, and moral. A press debate was initiated in July 1902 after a French troupe's scandalously hideous performances in Athens. Minute descriptions of the performances were followed by analy-

---

[33] Such as the *Second Hellenic Opera* (that toured from Turkey to France and from Russia to Egypt) and the *Athenian Mandolin Ensemble* (that gave performances even in the USA), the tenor Giannis Apostolou, the violin teacher Demetres K. Dounes and others. See Romanou, *Ethnikes Musikes Periegesis 1901—1912*, 223—224, 271—277.

[34] On Nazos' music studies, see Georgios Drosines, *Georgios Nazos kai to Odeion Athenon* [*Georgios Nazos and the Conservatory of Athens*], (Hestia: Athens 1938) 20—52.

[35] The events that led to the definite change in political orientation were: 1) The 1908 revolution of the New Turks in Turkey, which brought into force a progressive constitution. Initially the revolution had a positive effect for the Greeks, still living in thousands in Turkey. Soon, however, the New Turks assumed nationalistic characteristics, with tragic consequences for the Greeks. In Greece, the revolution of the New Turks, on the one hand added strength to demands for justice and morality, while on the other, it turned the people against the government, for its inability to protect the Greeks in Turkey. 2) The 15 August 1909 „Revolution of Goudi", initiated by young officers demanding reform of the armed forces, administration, judicial system, educational system and economy, as well as the eradication of favouritism and the squandering of public money in all sectors. The Athenian people, in a demonstration on 14 September, acclaimed the insurgents as their representatives. 3) The election of Venizelos' progressive party in 1910, and the constitutional reforms, which started in January 1911.

ses of the effects of westernisation and the people's imminent moral corruption. "Germany: there is a great and healthy Nation, an example for imitation" was the title of one among several long articles proposing the correct western model and exposing German virtues.[36]

Among musicians, the debate on the correct western model reflected that of the Greek politicians, but also, Western reactions to Wagner's influence. Primarily, the debate was over the devolution of privileges from one group of musicians to another; it was a struggle for professional survival.

Georgios Lambelet (1875—1945) from Corfù, entered that struggle by founding a periodical, in collaboration with Georgios Axiotis, aptly entitled *Kritike* [*Criticism*] (1903—1904).[37] The two men satirized Nazos' rise to musical dictator, his pretense of authority on all subjects. They mocked Nazos' repeated interviews with ignorant journalists, dumbfounded by his "broad knowledge": "Oh Byzantine music, we will teach it differently… on a new basis… on a higher level… you will see, you will see…" And, the following day: "Oh! A Greek opera… I work upon it night and day, but we will form singers differently… on a new basis… my own school… a higher level… you will see, you will see…".[38]

They deplore the interruption of the music education initiated by Heptanesians — which they characterize as "sincere and natural" — through Nazos' reform that brought about deceit and hypocrisy in the music world:

> Those people representing the period before the appearance of Nazos, […] followed step by step the development of the people's musical sentiment and nurtured it. They founded philharmonic societies and choirs, established the first Greek opera group, organized recurring music concerts, composed works that the people came to love and regard as their own music. […] With them, the development and cultivation of musical sentiment proceeded naturally, evenly and unobstructed; were it left to grow unrestrained, today we would had achieved admirable progress.[39]

Axiotis states blatantly the replacement of Italian music by German as the most destructive among Nazos' initiatives:

> Does the director of the Conservatory of Athens realize the crime he commits, when he soaks in the poison of the German spirit the soul of this innocent people, who expect from this institution to sound one day the polyphonic Song of

---

[36] *Oi Kairoi* [*The Times*], 10 July, 1902.

[37] Georgios was the younger of three brothers, all of whom were musicians who settled in Athens towards the end of the nineteenth century. Before founding *Kritike*, he wrote for the first musical periodical of Athens, *Mousike Ephemeris* [*Musical Journal*] (1893—1895), directed by his brother Napoleon Lambelet (1864—1932), the more generously gifted of the three brothers, a leading figure in the Athens Philharmonic Society and the Conservatory of Athens before Nazos' reorganization. Napoleon left Athens in 1894, coming into conflict with a number of musicians, and worked in Alexandria and in London from 1895, where he died.

[38] "Anoiktai epistolai dia to Odeion Athenon" [Open letters on the Conservatory of Athens], 128. (In the volumes of *Kritike* found both in the Gennadeios Library and the Library of the Parliament, in Athens, the separate issues are not identifiable. Therefore, only the page number may be given, the pagination being continuous in the volumes).

[39] *Kritike*, 130.

> their soul? […] The various menuetti, polkas and the like, performed […] by the old Conservatory's small orchestra, the chorals from *Lucia* or *Norma* or *Sappho* sung by the conservatory's choir, the performance by the students of comprehensible, clear and simple compositions [were] analogous to the spirit and the requirements of the society.[40]

Georgios Lambelet stigmatizes the bourgeoisie, whose pretentious manners contribute to the uncreasing number of piano students. He gives a fictitious speech addressed by Nazos to the female piano students of the Conservatory, "the young ladies frequenting the salons of the so called aristocratic class":

> The Conservatory is dedicated to you alone. Everything else is less important. This is how I conceive true progress. You should become piano maniacs. […] Athens must produce more lady pianists than Munich and Vienna. […] And when in society, you will be playing the last notes of some piece by Bach or by Schumann, and after a while you will stand up to receive the congratulations of your audience, your forehead wet with cool perspiration, after the agonizing emotion produced by the piece, if some innocent stranger, ignoring our manners and customs, expresses his desire to hear something refreshing after his wearisome effort, something by Chaminade, a melody by Tosti, something by Verdi or Bellini etc., you answer with a smile of astonishment and disdain, as if saying: You want me to play that sort of things! That is for provincial simpletons![41]

One perceives in Lambelet's remarks the bitter disappointment of a person ousted as a "provincial simpleton", incapable of comprehending good music, by persons whose musical abilities are questionable.

The significance of the Ionian tradition and its Italian begining in the westernisation of Greek music was further undermined and its representatives completely marginalized, when in 1910, Manolis Kalomiris settled in Athens. It was in that year that Eleutherios Venizelos' election as prime minister definitely marked the European orientation of Greece.

Manolis Kalomiris (1883—1962)[42] emerged as the initiator, leader and promoter of a Greek National School that was to dominate the musical life of Athens during the first half of the twentieth century. A new meaning was assigned to the term "national music". Its significance became dependent on Greek music's relation to Western music, containing a hint of the former's marginality. National music was now viewed as if by Western spectators, and was thereafter the concern of musicians well educated in Western music. Training in Greek music, practical or not, was no longer adequate for the creation of national music.

Kalomiris succeeded in presenting this belated movement as progressive, by arousing the interest of the circle surrounding the periodical *Noumas* (poets and writers advocating a cerebrally constructed popular language, and support-

---

[40] *Kritike*, 164.

[41] *Kritike*, 193—194.

[42] Kalomiris was born in Smyrna. He studied the piano and theory at the Vienna Konservatorium für Musik und darstellende Kunst (1901—1906).

ing Venizelos and his goal of westernisation). He launched an extensive series of articles, propounding his views on national music, music education, etc., disclosing his German musical culture. He projected the *Noumas* literary movement as a cultural renaissance that forecasted the growth of national music. "If we look at the history of Music, we will see that music often comes about as the reflection of some great literary, religious or social movement", he says, adding that the reformed conservatory is "admirably organized from the bottom to the top. […] In my humble opinion the Conservatory is one of the few institutions which is an honour to the country." He concludes this not very "humble" text, with a violent attack on Spyros Samaras,[43] questioning his fame in the West and trying to obliterate his image as the most important Greek composer, and possible successor to Nazos. Samaras, he says, does not write Greek, but Italian music, which has nothing in common with the character of Greek art:[44]

> Imagine the brazen ignorance of those who say that our music is related to Italian music, just because we are neighbours! Any Norwegian song reminds me more of our national music than ten Italian operas. […] To Greek music, Mr. Samaras is of less significance than either the Russian Glazounow or the Dane Carl Nielsen; the former wrote two overtures based on Greek folk songs, while the latter, inspired by the sun of Attica, wrote his *Helios Overture*. […] Whom can we put forward as a worthy successor for Mr. Nazos? No one. Perhaps Mr. Samaras himself, you might say. But I think that if Mr. Samaras is as highly regarded in the international music world as the Greeks imagine him to be, then he would never accept to return to Athens for ever, abandoning the brilliant career that he could have made for himself abroad.
>
> You will say that he might do it out of patriotism. Yes, but for us to believe in his patriotism, he should have demonstrated it in the form of some important and serious composition in Greek and with Greek character. Since his patriotism is confined to his desire to assume the directorship of the Conservatory, he will forgive us if we believe that his only reason for coming to Greece is that his international position is not quite as eminent as we imagine.[45]

Another person writing in *Noumas* in support of Nazos and Kalomiris is Theodoros Synadinos.[46] He launches an attack on several composers from the

---

[43] Spyros Samaras (1861—1917) was from Corfù. Many among his operas (on Italian libretti) were successful on Italian scenes, including Milan's La Scala, as well as in Vienna, Paris, Monte Carlo, Berlin etc. Today, his better known composition is the *Olympic Hymn* (on a poem by Costes Palamas) written for the 1896 revival of the Olympic Games in Athens, and established as the official Olympic hymn in 1958.

[44] It is certain that Kalomiris had never heard any music by Samaras or any other Heptanesian composer, when writing those articles. He would change his view in later years, and as a matter of fact, work for the performance of their works.

[45] "He Techne mou ki'oi Pothoi mou. Gia Odeia kai gia to Odeio" [My Art and my desires. On Conservatories and on the Conservatory], *Noumas*, January 1910, 1—6.

[46] He was a journalist and director of *Akropolis*, a daily whose offices were in 1901 the target of violent public demonstrations instigated by the circulation of several translations of the Bible in everyday language. The *Akropolis*' translation was written by Alexandros Palis, a member of the *Noumas* group. The translations of the Bible were seen as an effort to remove from the Greek Orthodox Church the privilege of using the Bible in its original language, and rank it as equal to the churches of the Slavs.

Ionian islands, for their Italian culture, with crude characterisations such as "Persons, who have the gall to show their disgusting faces, having grasped the ideals of dolce far niente with both hands" and compares them to Kalomiris. Napoleon Lambelet's[47] entire work, he says, "consists of a dozen songs which, if you bundle them all together, aren't worth a single bar of one of Kalomiris' compositions".[48]

Unsurprisingly, Kalomiris was taken on at the Athens Conservatory as professor of piano, harmony, counterpoint, composition and history of music. He embarked on the creation — and leadership — of a Greek national school, having secured the support of Venizelos and the government, a majority of the press, progressive intellectuals and musical authorities!

Then, in 1919 Synadinos published his *Historia tes Neohellenikes Mousikes 1824—1919* [*History of Modern Greek Music 1824—1919*], the first history of Greek music to disregard the entire tradition of Byzantine music (considered since as a specialised field),[49] to diminish the importance of the music of the Ionian islands as "Italianate" and to propound that the first examples of music in Greece were the marches played by King Otto's military bands and the salon pieces performed at social gatherings in foreign ambassadors' homes.

Kalomiris and Synadinos contributed to the dissemination of aesthetic principles and criteria for the evaluation of music, that had evolved in the West by the time it was overwhelmed by German Romanticism. The western distinction betwewn folk and the people's music, between music that should evolve and music that should not, the precepts of what is pure in traditional music, what is serious in art music and many other novelties (no matter how incompatible with the situation in Greece, especially concerning the transmission and evolution of music inherited) were introduced and rapidly spread to a people compliant with and credulous of western ideas.

Synadinos opens the prologue of his history with the sentence: "One of the fundamental principles of Wagnerian theory is that art comes from the people and should return to the people". Which he elucidates, defining the creators of folk music as "people", who, he says, are not "capable of receiving music, though initiated by them, when it returns as a work of art", because the folk is uneducated, and music appreciation is a privilege of the educated.[50]

He says that those who created marvelous folk music while fighting for their liberation were thereafter sluggishly turning to music of a "sick romanticism". "Sick romanticism", or plain "romanticism", a term used here not in connection to the romantic period, but to a dreaming, unrealistic and effeminate disposition is, according to Synadinos, Italian opera. "Bavarians arriving with the king Otto", he says, "did incite a sparkle in the young Greeks' souls with their marches, their dances, their concerts and songs. But Italian opera […] which has not stopped one moment to dominate the Greeks' brain and he-

---

[47] See fn. 37 above.

[48] "To Odeion mas" [Our Conservatory], 22 November 1909, 4—5.

[49] On the histories of Greek music written prior to Synadinos', see Romanou, *Historia*, 30—32.

[50] *Historia Neohellenikes Musikes 1824—1919* [*History of Neohellenic Music 1824—1919*] Typos, Athens 1919, ε—ετ.

art, extinguishes every attempt for original musical expression. For many decades Greeks have cried with Verdi's *Traviata* and laughed with Rossini's *Barbiere* […] Greece is sailing in the ocean of romanticism."[51]

The music promoted by the Heptanesians and the Italians in Athens up to Nazos' reorganization of the Conservatory, was neither folk nor serious: much too popular, it was accused as "commercial", even though, the better financed institution was the Conservatory of Athens ("something like the Coffers of the State" says Lambelet, commenting on the fashion of donations to the Conservatory[52]), while "commercial" music, including Italian operas, was performed by amateurs under extremely difficult conditions and with great economic loss. "We must fight against commercial music in all its forms, from the opera through the canzonetta", wrote Kalomiris[53], without leaving room for misinterpretation, since he did not name "operas", neither Wagner's nor his own "musical dramas".

Кати Роману

ПОЗАПАДЊАЧАВАЊЕ ГРЧКЕ МУЗИКЕ

Резиме

Постојала су два освајача која су дуже време владала хришћанским Грцима — Венецијанци и отомански Турци. Под Венецијанцима, Грци (посебно становници Јонских острва) народну традицију употпуњавали су италијанском музиком и хармонијом. Грци које су покорили отомански Турци опирали су се културној асимилацији и, уједињени под вођством васељенског патријарха у Цариграду, сматрали су да православље заједно са древним грчким наслеђем спада у суштину грчке нације. Монофона црквена музика, звана „национална музика", и њена неуматичка нотација биле су широко распрострањене. Позападњачење тих области, које су обухватале и Атину, иницирали су грчки музичари са Јонских острва. Они су основали институције за извођење западне музике, тежећи да је приближе општој публици. Једна од тих институција, Атински конзерваторij, реформисан је 1891. године и увео је методе, програме студија и критерије за оцењивање налик онима на најбољим мизичким школама у Паризу и Немачкој. Због тога су музичари са Јонских острва били маргинализовани, а репертоар, естетски принципи, начини извођења и конвенције нагло су доживели корените промене.

Те промене у музичким обичајима десиле су се у време када је Елефтериос Венизелос изабран за премијера 1910. године, у време његове напредне про-западне политике. Те године се композитор Манолис Каломирис, који је студирао у Бечу и био поштовалац Вагнера и Венизелоса, настанио у Атини и истакао се као иницијатор, вођа и заступник Грчке националне школе која ће доминирати музичким животом Атине током прве половине двадесетог века (и, наравно, променити значење термина „национална музика", позападњачавајући и њега!).

---

[51] *Historia Neohellenikes Musikes 1824—1919*, η—ϑ.

[52] *Kritike*, 193.

[53] "Musikokritika gymnasmata" [Exercises in musical criticism], *Noumas*, 2 May 1910, 2—3.

Уследио је сукоб између про-италијанских и про-немачких музичара који је био жесток и, повремено, забаван. Он је осликавао и политичке ставове, али првенствено је представљао сукоб око позиција једне или друге групе музичара, борбу за професионални опстанак.

UDC 929:792(497.11) Grol

Зоран Т. Јовановић

МИЛАН ГРОЛ — ПОЗОРИШНИ РЕФОРМАТОР

САЖЕТАК: Милан Грол (1876—1952), књижевник и политичар, драматург и управник Народног позоришта (1903—1924), приказан је, у три тематска одељка, као позоришни реформатор, законописац и инспиратор, и организатор међународне сарадње Народног позоришта.

Свеукупна делатност Милана Грола (1876—1952) у области позоришне уметности спада међу најзначајнији индивидуални допринос који је пресудно утицао на развитак српског позоришта у XX веку.

Грол је ушао у позоришни живот на самом крају XIX столећа, професионално деловао (с краћим прекидима) у Народном позоришту у Београду четврт века, а својим културним и позоришним радом у Краљевини Србији и Краљевини Југославији видно је обележио прву половину XX века.

Поводом обележавања педесетогодишњице Народног позоришта, где је провео двадесет пет година, Грол ће се запитати:

„Шта је то што представља целину у тих пет деценија испрекиданих ратовима и материјалним недаћама театра с великим националним и уметничким амбицијама у једном малом граду?" и одмах ће одговорити: „Пре свега, добри природни услови у самој средини: обиље талената и љубав публике... Ако је Народно позориште само с та два основна средства, без трајног систематског рада, успевало дати оно што је дало у ових првих пет деценија, није претерано рећи да оно у времену које долази може заузети видно место у позоришној уметности уопште".[1]

Свој допринос Народном позоришту Грол је, најпре, уградио у уметничке и организационе реформе у преломним деценијама за Србију пре Првог светског рата (1903—1914). „Полет каквог није било кроз читаво столеће настао је одједном у свима областима народног живота... Време културног и националног живота у престоници, отворило је *Периклову еру* под скриптом краља Петра. Цветање уметности испољавало је опште тежње одуховљења, очишћења и усправљања у свему",[2] пише о времену у коме је и сам узео видног непосредног учешћа.

---

[1] М. Грол, *Педесетогодишњица Народног позоришта.* — СКГ, књ. 8, бр. 2, 1923, 146.
[2] М. Грол, *Из предратне Србије*, СКЗ, Београд, 1939, 11.

Милан Грол се вишеструко уткао у развој и раст Народног позоришта у Београду: као драматург и управник, као преводилац позоришних дела (већином извођених), као позоришни критичар, и напокон, као позоришни реформатор.

Мало је писано и још мање проучено шта је све тај врсни позоришни зналац учинио за позоришну уметност у улози законописца и реформатора српског (и југословенског) позоришта у првој половини XX века.

У три тематске целине размотриће се Гролова организациона, управничка, реформаторска као и међународна активност у позоришном животу Србије и Југославије.

I

Позоришне реформе

По повратку са двогодишњег студијског боравка у Паризу, Грол је 24. јуна 1902. године, одлуком министра просвете Љубе Ковачевића, именован за „пословођу" и члана комисије за израду Позоришног закона.

Поред младог Грола, „суплента Гимназије краља Александра Првог", министар је именовао еминентне и искусне зналце позоришта: за председника је одредио др Николу Ј. Петровића, ранијег управника, и тадашњег Јована Докића, затим, „Бранислава Ђ. Нушића, пређашњег управитеља Народног позоришта, Милована Ђ. Глишића, помоћника директора Народне библиотеке и пређашњег драматурга, Драгомира М. Јанковића, секретара Министарства иностраних дела и пређашњег драматурга, Ристу Ј. Одавића, професора и драматурга Народног позоришта, Павла Поповића, професора Гимназије краља Александра Првог, Милорада Гавриловића, редитеља Народног позоришта".

Задатак комисије био је одређен изричитим налогом министра Ковачевића у којем се каже да: „данашње друштвене прилике и модерни захтеви који се стављају Позоришту, неминовно захтевају не само да се учине извесне измене у овом Закону него да се Закон о устројству ове просветне установе из основа измени".[3]

Од тог првог законодавног задатка, Грол ће бити укључен у реформске подухвате нашег позоришног система, а од 1909. биће и непосредни иницијатор. Током боравка у Паризу прикупљао је документа о правном статусу француских позоришта и њиховој унутрашњој организацији, а после 1902. његова пажња је посебно усмерена на проучавање иностраних искустава у области позоришног законодавства.

---

[3] Др Гаврило Ковијанић, *Грађа Архива Србије о Народном позоришту у Београду 1835—1914*, Београд, 1971, 645—646.

* * *

На препоруку Драгомира Јанковића, управника Народног позоришта, почетком августа 1905. Грол добија петнаестодневно одсуство и путује у Француску на прославу десетогодишњице Народног позоришта (Théâtre du peuple) у Бисану (Bussang), у француским Вогезима, које је тог лета прослављало десетогодишњицу постојања, а својом специфичношћу послужило „као образац и подстрек читавом једном покрету у Француској". Јанковић министру просвете пише да су „Народна позоришта, покретана и подржавана приватном, општинском и државном иницијативом, развијена у свим земљама у Европи, јер чине једну од признатих чињеница народне просвете, поред значаја који имају са свог посредног утицаја на демократизацију и популарисање позоришта уопште". Јанковић стога сматра да је ваљано да се млади драматург Грол упозна „са том граном позоришне уметности" и „због евентуалног покушаја да се та установа пренесе и код нас".[4] Грол је том приликом видео *Јованку од Арка*, представу Мориса Потешера (Pottecher, 1867—1960), француског драматичара и оснивача фестивала.

Планинско село Бисан (Јанковић пише — Бисанг, а Грол — Бисанж) је родно место писца Потешера у коме се сваке године, током августа, припремају по две нове представе, од којих је (по правилу) била једна његова, специјално писана за локалне сељане. Представе изводе месни аматери у посебно саграђеној згради за две хиљаде гледалаца. Седело се на клупама „забијеним у земљу". Сцена је имала помичан задњи зид иза којег се видео планински пејзаж. Било је то прво „народно позориште", претеча каснијих сличних покушаја у разним деловима Француске и другим европским земљама. О том путовању у Бисан Грол није оставио никакав писани траг. Можда га је тек касније тај покрет демократизације позоришног живота у Француској инспирисао на иницијативу за подизање домова културе у Србији.

При повратку из Француске, Грол се задржао у Минхену и Бечу ради проучавања позоришне организације и законске регулативе немачких и аустријских државних позоришта.

* * *

Преузимањем управничке дужности, Грол започиње реорганизацију Народног позоришта. На предлог управника овог позоришта, министар просвете Љуба Стојановић 2. јуна 1909. именује комисију, састављену од угледних стручњака као што су Андра Николић, председник, Павле Маринковић, Павле Поповић, Драгомир Јанковић, Риста Ј. Одавић, Петар Ј. Крстић и Милутин Чекић, уз самог управника Грола, која добија задатак да изради Пројекат Закона о Народном позоришту. Прва верзија Пројекта је упућена Министарству исте године, а до стављања у скупштинску процедуру биће учињене извесне дораде.

---

[4] *Исто*, 677.

Пре него што ће поднети свој предлог закона о модернизацији Народног позоришта, Грол се у јесен 1910. обраћа министру просвете Јаши Продановићу с молбом за десетомесечно одсуство (од новембра 1910. до краја августа 1911) ради усавршавања у иностранству: „Одсуство бих употребио на проучавање књижевности, језика и позоришта. Уз студије позоришне уметности, администрације и законодавства прибрао бих, средио и проучио и израдио пројекат за Уредбу Краљевског српског народног позоришта. Одсуство бих провео поглавито у Паризу и Минхену".[5]

Већ сутрадан, 30. октобра 1910. министар Јаша Продановић му потписује решење о одсуству, а после само три месеца, 30. јануара 1911. Грол подноси истом министру просвете елаборат о реформи Народног позоришта, уз предлог новог закона и уредбе.

Након дугог дотеривања законских параграфа, Грол пише: „После паузе од годину дана, на предлог министра просвете г. Јаше Продановића, нацрт ове треће комисије усвојен је у Народној скупштини, а затим с потписом Краљевим обнародован првог дана Духова (27. маја 1911, прим. З. Т. Ј.) ове године".[6]

Грол ће, четири деценије касније, дати оцену свих ранијих, па и свог напора за одговарајућу законску регулативу Народног позоришта:

„Од године 1901. до 1911, пуних десет година води се дискусија о реформи позоришног закона, и о постављању на савремену основу целокупне организације позоришта у Београду и у земљи.

Први покушај је Нушићеве позоришне управе из године 1901. Покушај наиван који је усвајао бирократски принцип година службе и у њему ишао чак до поделе глумаца на пет чиновничких класа: V, IV, III, II, I које се стичу периодски. Систем сличан оном који је дошао за њим, не много бољем, у коме се глумци разврставају по категоријама и групама. Још једна оригиналност тог пројекта из Нушићеве ере уједињене књижевне и глумачке боемије, било је учешће глумаца у управном савету, који је имао да замени књижевно-уметнички одбор.

Други покушај законске реформе је из године 1902, из времена управе Докић—Одавићеве. У духу савременији, он је остао на по пута. Године 1909, по предлогу управника Милана Грола, министар Љуба Стојановић наименовао је комисију под председништвом Андре Николића. Тај трећи пројекат озакоњен је године 1911. и истовремено допуњен и развијен Уредбом. Он укида Књижевно-уметнички одбор, утврђује аутономни карактер установе, даје слободну иницијативу, пуну власт и пуну одговорност управнику, неограничену скалу награђивања уметницима, без ограде година службе и титула. Он затим зајемчује пензије глумцима и њиховим породицама. Уговорним односом између глумаца и управе и системом хонорара од представа — поврх основних плата — позориште се обезбеђује од бирократисања, од умрвљивања живих сила

[5] *Исто*, 750.

[6] М. Грол, *Закон и Уредба о Народном позоришту*. — СКГ, књ. 27, бр. 1, 1911, 57.

без којих позоришту нема живота ни са којом државном субвенцијом", закључује Грол.[7]

Да би убрзао доношење новог закона о Народном позоришту, Грол се обраћа министру просвете 30. јануара 1911. елаборатом о коренитој реформи установе. Између осталог Грол предлаже следеће мере:

„1. *У умном погледу*: а) Обнављање и појачање глумачке трупе, б) преображај режије, в) утврђивање извесних принципа за кретање репертоара, и у томе духу, г) пречишћење репертоара (књижевно и језичко), д) побољшање техничких погодаба за извођење дела: декора, машинерије и костима. 2. *У административном*: Реформа данашњег застарелог и бирократског Закона, у смислу модерног позоришног законодавства и уређења, у материјалном интересу позоришта, у интересу глумачке вештине, у интересу побољшања материјалног и моралног положаја глумаца и, најзад, у интересу постављања извесних норми стабилности и континуитета у раду Народног позоришта. 3. *У практично-материјалном*: а) поправљање хигијенских и општих погодаба у сали и на позорници, и, у вези са њима б) поправљање свих општих услова колико безбедности толико и угодности глумаца".

У наставку акта Грол моли министра да одмах и без одлагања издејствује: „1) Доношење новог Закона и уредаба о Народном позоришту, 2) Одобрење ванредног кредита за корените оправке зграде Народног позоришта".[8]

Јаша Продановић, министар просвете, упућујући по њиховом усвајању Закон и Уредбу о Народном позоришту, у пропратном акту наглашава да је превасходни задатак Народног позоришта да негује позоришну уметност уопште, као једну од најзначајнијих и „најпопуларнијих грана уметности, са највише живог и непосредног утицаја на развијање укуса, с највише многоструког уживања у лепом, моралном, осећајном, сликовном, ритмичном и пластичном". Продановић истиче да је у том циљу Народно позориште позвано да „негује српску драму", „представља одабран репертоар из словенске и стране књижевности", „негује глумачку уметност озбиљном студијом у припремању представа", „негује чистоту српског језика брижљивом редакцијом облика и нагласака у језику који се чује на позорници Народног позоришта", „негује националну културу и националну идеју уопште", „негује све гране националне уметности, у вези са својим главним задатком нарочито уметност музичку и декоративну". Продановић се уједно залаже да Народно позориште „усавршавајући музички репертоар с постепеним природним развијањем домаћих снага", спрема „прве основе за будућу самосталну српску оперу".[9]

Закон је пратила *Уредба о Народном позоришту у Београду*, донета 15. јуна 1911, у којој се детаљно рашчлањавају сви витални уметнички, организациони и материјални проблеми (у 152 параграфа).

---

[7] Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије*, СКЗ, Београд, 1952, 47—48.
[8] Др Г. Ковијанић, *Н. д.*, 753.
[9] *Исто*, 764.

Поруке културног визионара Јаше Продановића, којима време није умањило значај, започеће највећим делом да се остварују, али до свог пуног процвата Народно позориште није могло доћи из познатих историјских разлога.

Гроловим Законом из 1911. „на место драматурга долази секретар, који је главни помагач управника у административним односима и референт за све уметничке послове", а уметнички рад на сцени је поверен редитељу, чиме је режија подигнута „на висок степен самосталне уметности", какав је случај био у већини европских позоришта. Можда најбитнија промена је однос глумаца према управи: он више није бирократски већ стимулативно такмичарски, повећава међусобну конкуренцију уметника и, системом уговора, плата глумца зависи од његових уметничких способности и резултата рада на сцени.

Нажалост, кратко време до 1914. није показало све предности таквог система, који ни данас, добрим делом, није изгубио од своје актуелности. Права обнова Народног позоришта уследиће тек по завршетку прве светске катаклизме у којој је Србија доживела страховита разарања и огромне губитке у људству.

Грол ће доцније открити веома значајан детаљ, о несумњиво његовој иницијативи, да се у Краљевини Србији пред Први светски рат студиозније приђе трајном решавању статуса путујућих позоришта, о којима се бринула и Уредба о Народном позоришту 1911. године:

„Министар просвете у пролеће 1914. проучавао је већ пројекат о подизању сталних позорница у главним средишним местима. Пројекат је био везан за једну ширу идеју — о подизању Народних домова средствима три улагача: државе, округа и општина. Тако би дошле под свој кров све важније културно-националне установе које сад у свима местима просе милост паланачких механџија, и добијају просторије за јавне часове, предавања, концерте или друштвене седнице само под условом да се за то време попије сразмерна количина алкохола".[10]

Идеја за ту акцију, можда рођена током посете сеоском популистичком позоришту у Бисану (а показала се блиском Малроовом концепту изградње домова културе широм Француске после Другог светског рата), указује на трајан значај Гролових визионарских идеја, које временом добијају на вредности. У периоду између два светска рата нису се могле створити друштвене околности које би покренуле реализацију те преко потребне и вишеструко корисне идеје. Кафеџије су и надаље наставиле да воде главну реч и биле „културни менаџери" свим путујућим позориштима у Краљевини Југославији.

Једно је очито: Гролово дуго, студиозно и свестрано изучавање европских искустава у области позоришног законодавства се исплатило. А његов уметнички „апсолутизам" био је заснован на најбољим традицијама управљања позориштима у Француској и Немачкој, двема европским позоришним велесилама с почетка XX века.

---

[10] М. Грол, *Позориште у Југославији.* — Просветни гласник, бр. 3, 1920, 138.

Позоришни погледи Гролови заснивали су се на: 1) строжим мерилима при избору позоришних комада (у чему ће имати помоћ Милана Предића, школованог на Сорбони); 2) подстицању и стимулисању развоја домаће драмске књижевности (расписивањем свакогодишњих драмских конкурса за нова драмска дела); 3) неповлаћивању нижем укусу публике; 4) тражењу јединственог стила у глуми; 5) озбиљнијим захватима режије и довођењу професионалних и школованих редитеља (ангажује редитеље Александра Андрејева из Москве и Милутина Чекића, првог домаћег редитеља школованог у иностранству, и првог професионалног сценографа Владимира Балузека) и 6) бризи о глумачком подмлатку (оснивањем двеју глумачких школа).

* * *

После стварања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918, усвојен је Гролов предлог (допис министру просвете бр. 2170 од 29. августа 1919) да као основ уређења позоришне делатности буде узет Закон о НП из 1911, с тим што би била извршена нова категоризација позоришта и то на следећи начин: „1. три државна народна (национална) позоришта: Београд, Загреб, Љубљана; 2. пет субвенционисаних обласних народних позоришта: Скопље, Нови Сад, Сарајево, Сплит и Осијек; 3. потребан број повлашћених градских позоришта, која би вршила у исто време и улогу путујућих позоришта. За сад као таква пројектују се: Ниш и Крагујевац у Србији; Битољско позориште било би филијала НП у Скопљу; НП у Новом Саду (које би играло уз то у Сомбору и Суботици) имало би филијалу за источну Војводину у Вршцу. У Хрватској за сад пројектују се градска и путујућа позоришта у Вараждину, у Словенији у Марибору”. Предлог је усвојен и Министарски савет одлуком од 1. октобра 1919. донео је решење о новом устројству позоришне организације у Краљевини.

* * *

Али ускоро је Министарство просвете одредило комисију за израду пројекта новог закона о Народном позоришту, у коју су именовани Милан Грол, Душан Ђокић, адвокат, и Сава Тодоровић, стални члан.

Истовремено, Уметничко одељење Министарства просвете именовало је комисију за израду закона о позориштима у Краљевини и затражило од Удружења глумаца да стави своје примедбе. Четири дана, од 21. до 24. марта 1921, делегати Удружења (који су представљали 795 редовних и 34 почасна члана) у Уметничком одељењу, под председништвом начелника Бранислава Нушића, расправљали су и усвојили *Законски пројекат у новој редакцији*.[11] Тим Законским пројектом ништа битно ново није предвиђено а што се већ није налазило и у Закону о НП из 1911. Истина, категоризација позоришта је извршена по новом принципу, и

[11] Закон је публикован у часопису *Глума*, бр. 1—2, 1921.

то на државна, државно-повлашћена и приватна позоришта. Тим последњим, приватним, стављани су бројни услови како би била „чисто позоришна" и да не би реметила рад државних и повлашћених позоришта. Разврставање глумаца остало је исто, на три категорије: привремени, редовни и стални. Новина је то што је предложено формирање Позоришног одсека при Уметничком одељењу Министарства просвете.

Милутин Чекић (1882—1964), искусни позоришни стручњак, као инспектор Министарства просвете, са др Николом Андрићем, помоћником министра просвете, добио је задатак 1925. године да поднесе извештај о целокупном стању у државним позориштима. На основу поднетог реферата и после расправа свих позоришних управника крајем 1925, Чекић је добио налог министра просвете да изради предлог новог закона о позориштима. Тај нови пројекат такође се базирао на Закону о Народном позоришту у Београду из 1911. и његовим изменама и допунама од 8. марта 1922. и 15. јула 1925, затим поменутом *Пројекту закона о позориштима* из 1921, као и извесним одредбама Закона о чиновницима.[12]

Пројекат Закона о позориштима имао је 13 чланова и задржавао је основне поставке Гроловог Закона о Народном позоришту, као и оног из 1921, дакле, садржавао је три врсте позоришта: државна (средишња и обласна), државна повлашћена (градска и путничка) и приватна. Понављао је већ устаљену категоризацију глумаца на привремене, редовне и сталне. Битна новина је што ће „редовни чланови средишњих и обласних позоришта, као и чланови повлашћених и сталних приватних позоришта, примати пензију из позоришног пензионог фонда, који се има основати, а за који ће министар Просвете прописати у Уредби нарочита правила". Овај 6. члан Пројекта представљао је камен спотицања, јер је изискивао велике издатке које је било тешко покрити предвиђеним мерама. Ни овај пројекат није дошао до законске процедуре.

Расправе о новим законским решењима трајале су кроз читаво међуратно раздобље, све до марта 1941. када је др Михо Крек, министар просвете, одредио комисију за израду *Уредбе о народним позориштима са законском снагом*, у најкраћем року. У образложењу одлуке истицано је да се допунама Закона о Народном позоришту из 1911. одговарајућим одредбама Закона о чиновницима, као и Закона о Главној контроли и Државном рачуноводству, „одузимају редовном раду у позориштима једно од његових најважнијих својстава: еластичност". Још већи проблем је био слаб материјални положај старијих и пензионисаних чланова, као и највећег дела техничког особља у позориштима. Држава је издвајала све мања средства и није била у стању да новим законским решењима прими нове материјалне издатке. Издвајање Бановине Хрватске 1940. из позоришног система Краљевине Југославије додатно је компликовало доношење новог законског решења, а избијањем Априлског рата 1941. све је пало у заборав.

---

[12] Чекићев пројекат објављен је у његовој књизи *Позоришно питање*, Нови Сад, 1926.

II

Две глумачке школе у Београду (1909, 1921)

Током студијског боравка у Паризу (1900—1902), Милан Грол у своје белешке о виђеним представама, на више места, уноси опаске о недостатку глумачких снага за одређене улоге у београдском глумачком ансамблу.

„У Београду нема *жене*. Једна од најобичнијих али најтачнијих фраза Јанковићевих", подсећа се Грол гледајући раскошне таленте младих француских глумица. Затим размишља: „Колико би се у Београду могло учинити са више памети и разумевања, и рада, рада, рада". Поводом извођења једног Молијеровог дела у Француској комедији, записује: „Свакако, рад у Народном позоришту још врло недовољан, нарочито интелигентан рад. Само, разуме се, *школа*, довољан број и паметан распоред у репертоару". На то ће, другим поводом, додати: „Нека глумац научи (у доброј, разуме се) школи чак до шаблона, али нека буде заљубљен у своју уметност, нека буде интелигентан да разуме шта може и шта треба да дâ, и нека буде имао доста талента и темперамента, и из најкопиранијег, најбаналнијег шаблона изићи ће таленат, оригиналност, снага". Ту као да је садржан постулат који ће Грола водити у свим будућим акцијама по повратку у Београд у погледу школовања будућих глумаца и усавршавања примљених почетника. Њега посебно огорчава потцењивачки однос београдских глумаца према домаћем репертоару: „Они су још непрестано уверења да су високо над њим... Не знам ко је генијалнији, ни шта је на сцени мизерније!", радикалан је у својој љутњи млади критичар Грол.

А поводом извођења Бомаршеове *Фигарове женидбе* и тумачења Сузане, Грол се пита: „Ко би то у Београду био? Цоца (Ђорђевић) — не, мала Поповићева (Десанка) — гуска. Мушки сурови и за *Ђиду*".[13]

Зато ће једна од његових првих мера и првих иницијатива, по преузимању управничке дужности у Народном позоришту у Београду 17. јула 1909, бити оснивање Глумачке школе и слање глумаца на стручно усавршавање у иностранство да би се побољшало стање, а то пре свега значи подмлађивање и усавршавање глумачког ансамбла.

Глумачка школа (1909)

У јесен 1909, 21. новембра, отворена је Глумачка школа при Народном позоришту у Београду. Свечаности су присуствовали: Јован Жујовић, министар просвете, наставници, глумачки приправници, чланови Народног позоришта, представници штампе и гости.

Милан Грол је дао уводну реч у којој је истакао да је током обележавања четрдесетогодишњице рада уочено заостајање Народног позоришта у последњих петнаест-двадесет година и да оно, у часу значајне годишњице, није на висини својих славних почетних година:

---

[13] Милан Грол, *Le théâtre à Paris*. — Театрон, бр. 84/85/86, 1994, 10—14.

„На измаку четврте деценије живота Народног позоришта, а која је била продужење таворења прошлости, сваким даном уморног живота без одмене и обнове, јубиларни датум ми смо схватили не као дан који нам даје право на сујетне параде, но као дан неодложног покрета, као опомену и као последњи час за објаву новог програма и напора за обнову Народног позоришта. У програму тих покушаја и напора, прво место мора заузети рад на битној страни позоришног питања, рад на развијању глумачког подмлатка. Томе задатку има да служи отварање нарочите уметничке радионице, у којој ће се систематски, онако како се то данас свуда једино и образује добар позоришни подмладак, спремати нови радници, и, надајмо се, нови уметници Народном позоришту. Иако школа не ствара уметнике од људи без талента, јер, ако је тачно да школа не ствара геније од медиокритета, још тачније је од тога да таленат данас не постаје више уметник без систематског образовања у својој вештини. Не могући с улице ускочити у Шекспира и Ибзена и не могући се озбиљно развијати у дневном нервозном и претрпаном позоришном раду, глумачки подмладак може ту прву, озбиљну основу свога заната добити само у нарочитој установи, у којој је сав план упућен томе једном циљу."

Грол је истакао да се Глумачка школа оснива на иницијативу самог Народног позоришта и за његове потребе („у нашој кући и за нашу кућу"), јер „оно што млад почетник добије на позорници у две-три речи кратке, хитне, нервозне и једва образложене напомене од драматурга и редитеља, у школи ће добити у лаганом, смишљеном и сређеном излагању принципа и упутстава, и упоредо с њима, у практичном вежбању и извођењу текстова, монолога, улога и читавих комада, под руководством добрих глумаца, с много више времена и студије. Око тог основног програма развија се остала помоћна настава, са знањима и вештинама које су неизоставне допуне образовању глумца: добро познавање језика, чистоте изговора, нагласка; познавање књижевних облика и епоха, познавање историје драме и позоришта уопште, познавање догађаја и типова из историје политичке и културне у вези с драмом и позориштем, познавање историје глуме, инсценације, позоришне технике, костима, стилова у декору, намештају, вештине борења, играња, основних знања музике, с допуном посебних предавања о глумачкој вештини, каријери великих глумаца, разним инсценацијама истих дела, разним глумачким схватањима и творевинама истих улога: једном речи с читавом синтезом знања и умења која образује доброг гпумца".[14]

Предавања и вежбе у Глумачкој школи распоређена су у четири четворомесечна курса, у току две године. Предавања из општих предмета су за све полазнике — млађе чланове и приправнике, којих је на почетку било 24. Практичне вежбе одвијале су се под руководством три редитеља. „Награда за успех према резултатима испита, а по оцени комисије, састоји се у ангажовању и унапређењу у Народном позоришту и одашиљању најбољих питомаца на продужење студија у иностранство."

---

[14] Милан Грол, *Глумачка школа. Приступно предавање и програм.* — СКГ, књ. 23, бр. 12, 1909, 946—948.

Наставници Глумачке школе су били: Милан Предић и Драгутин Костић, драматурзи (анализа текста и уметнички говор), др Никола Вулић, проф. Универзитета (историја, класична драма), др Веселин Чајкановић, доцент Универзитета (грчка драма и позориште), др Војислав Ђорђевић, проф. анатомије у Занатско-уметничкој школи (гест и мимика), Ерб (борење, играње), Милорад Гавриловић, Илија Станојевић и Сава Тодоровић, редитељи (практична вежбања с израдом улога).

Један од глумачких приправника био је и Александар Златковић, а од млађих чланова школу су похађали: Александар Туцаковић, Божидар Шапоњић, Властимир Тасић, Драгољуб Сотировић, Ђорђе Белкић, Лепосава Стојановић, Никола Сланкаменац, Никола Томичић, Петар Христилић, Радмила Илићева, Софија Харитоновић, Теодора Боберић (потоња Арсеновић). Двојица полазника биће упућена на студијско усавршавање у иностранство — Божидар Шапоњић већ 4. марта 1910. одлази у Москву, а Иван Томичић се од 3. фебруара 1911. налази у Позоришној школи А. С. Суворина у Петрограду.[15] Софија Харитоновић, пак, биће почетком фебруара 1911. упућена на шестомесечне глумачке студије у Берлин.

Грол у приказу првих испитних представа Глумачке школе, одржаних 28. јуна 1910, није крио своје незадовољство слабим резултатима. Поред начелних примедаба о неадекватном раду редитеља с полазницима и приговора недовољном ангажману Предића у предавањима вештине читања и дикције, дакле, све стручним лицима из куће, Грол је повољно оценио залагање спољних сарадника и изразио наду да ће уочени недостаци бити временом отклоњени, јер „с оним што Глумачка школа може у овај час имати на расположењу у Београду, она није ни очекивана с илузијама да ће после неколико месеца бити Конзерваториум. С непоколебљивим уверењем о њеној корисности, треба је помагати и унапређивати. Напредак мора доћи”,[16] закључује Грол.

Пре краја сезоне 1909—1910, 31. марта 1910. Милан Грол, због начелних несугласица с министром просвете, подноси оставку, а затим то исто чине Милан Предић, драматург, и чланови Књижевно-уметничког одбора Драгомир Јанковић, Јован Скерлић и Стеван Мокрањац.

На дужност управника постављен је Милорад Гавриловић, који ће остати на тој дужности непуних годину дана јер је 1. јануара 1911. Грол враћен на дужност управника, на којој ће остати до 28. фебруара 1924. године, с прекидом током Првог светског рата када Народно позориште, као и остале културне установе у Србији, није радило.

Глумачко-балетска школа (1921)

После повратка из иностранства, где се налазио током рата као један од руководилаца Српског прес-бироа у Женеви, а потом у истом

[15] Нажалост, млади Томичић је 28. јуна 1912. извршио самоубиство у Борисоглебском, где се налазио на гостовању.

[16] М. Грол, *Глумачка школа. Испитне представе.* — СКГ, књ. 25, бр. 2, 1910, 147.

својству на Конференцији мира у Паризу, Грол 5. августа 1919. у Београду преузима дужност од Милутина Чекића, свог заменика (од 3. децембра 1918) и наставља рад на обнови Позоришта које је материјално и људски у ратном вихору знатно пострадало. Готово да се почињало испочетка.

Међу приоритетним и неодложним пословима било је обнављање стручног школовања глумачког подмлатка, тако неопходног ослабљеном и проређеном уметничком ансамблу Народног позоришта.

Иницијативом начелника Уметничког одељења Министарства просвете Бранислава Нушића и управника Милана Грола, 1. новембра 1921. отворена је Глумачко-балетска школа. Она не припада Народном позоришту, као глумачке школе из 1870. и 1909. године, него је замишљена као одсек Музичке школе односно будућег Конзерваторија.

„Програм за глумачки одсек обухватао је све што је потребно да се развију младе глумачке способности (дикцију, глуму, књижевност, историју позоришта, итд.), али није изведен у потпуности. У почетку су предавали: Милан Грол (читање наглас, анализа текста, дикција), Милан Богдановић (српски језик и књижевност), др Винко Витезица (историја драме: класична драма), г-ђа Клавдија Исаченко (пластичне игре), Милоје Милојевић (елементи музике), Никола Николић (француски језик), др Јован Максимовић (руски), др Витезица (немачки). Услед материјалних тешкоћа, с којима се требало борити због недовољне државне помоћи, многи часови морали су доцније бити обустављени, тако да је при крају првог течаја целокупан рад сведен само на часове дикције и глуме. Наставник за те часове био је Михаило Исајловић, редитељ и директор студија Глумачке школе, коме је у последње време био придодат као професор за српски језик Момчило Милошевић... Ученици глумачког одсека изашли су пред публику на дан своје испитне представе 28. јуна, када су изводили Молијеровог *Тврдицу*, поред неколико сцена из Шекспировог репертоара... Администратор је школе В. Живојиновић, редитељ Народног позоришта".[17]

Као прва поратна генерација, Драмски одсек с успехом су завршили Даринка Гњатић (потоња Милошевић), Лепосава Дугалић, Матеја (Мата) Милошевић, Мирко Кујачић, Милан Ајваз, Борислав Михаиловић и Душан Милосављевић. Последња двојица нису оставили готово никакав траг у позоришној уметности, за разлику од претходних петоро који представљају знаменита глумачка имена у српском позоришту.

* * *

Као и пре Првог светског рата, а затим током рата, Грол је помагао усавршавање глумаца у иностранству. На десетину глумаца је било упућено на допунско школовање у Беч, Минхен, Москву и Париз.

У Минхену код Јоце Савића, почасног редитеља Народног позоришта, краће или дуже, били су Добрица Милутиновић, Витомир — Циле Богић, Никола Б. Јовановић, Реља Поповић. У Минхену се 1912. усавр-

[17] *Глумачко-балетска школа*, у: *Позоришни годишњак 1918—1922*, Београд, 1922, 41.

шавала у драмско-музичкој школи Олга Стефановић. Драгољубу Сотировићу и Жанки Стокић одобрено је двомесечно школовање у иностранству јуна 1912. године, а наредне 1913. и Станиславу Биничком, капелнику.

У Бечу је, у више наврата, боравио Илија Станојевић (1909. и касније), а у истом граду 1911/12. на музичким студијама Драга Спасић.

У Русији су се школовали већ поменути глумци Шапоњић и Томичић, а у Берлину Софија Харитоновић. Милутин Чекић ће 1911. бити на стручном усавршавању у Немачкој, а глумац Драгутин Жабарац исте године на Позоришној академији у Хамбургу.

Током Првог светског рата у Француској, већином у Паризу, а неки у Ници и Марсељу, бораве Драга Милојевић, Ана Паранос (боравила три месеца 1911), Владета Драгутиновић, Славко Грданички, Србољуб Милојевић, Душан Бурза. Ношен ратним вихором, Михаило Ковачевић ће, као први српски глумац, завршити Париски конзерватоар 1922, а Тихомир Хаџић се усавршава у Марсељском конзерваторију 1919/20. године.

* * *

После рата наставиће се пракса слања чланова Народног позоришта на стручно усавршавање у иностранство. Већ крајем 1919. Александру Златковићу и Зори Тодоровић је одобрено шестомесечно усавршавање у Паризу. Олга Стефановић наставља 1920. усавршавање у иностранству, као и Драга Спасић. Године 1920. „Мирослав Крстић упућује се у Беч, Праг и Дрезден ради студија декора", бележи *Летопис* у *Годишњаку за 1918—1922.* Витомир Богић, редитељ, и Јован Бијелић, сликар, добијају маја 1920. тромесечно одсуство ради студија у иностранству.

Почетком октобра 1920. из Опере одлази на усавршавање Драгутин Петровић. Његов колега Јован Србуљ, такође одлази на школовање и враћа се са Конзерваторија из Прага октобра 1922.

Почетком наредне 1921. Божидар Митровић одлази на седам месеци усавршавања у Рим, а крајем сезоне, у јулу, одлазе на допунско школовање питомци Живојин Томић, Александар Трифуновић, Драгутин Петровић (1922. поново одлази на шест месеци), Божидар Митровић (такође наставља у Бечу усавршавање соло певања 1922).

Милорад Јовановић, после похађања Конзерваторија у Паризу, октобра 1921. постаје редован члан Опере, да би већ јануара 1922. био упућен у Париз на завршетак студија. Зорка Гордан септембра 1922. стиже у ангажман са школовања на Конзерваторију у Бечу. Велимир Живојиновић добија крајем фебруара 1923. шестомесечно одсуство ради студија режије у Немачкој, а јавља се на дужност крајем априла 1924. године. Нада Стајић, чланица Опере, добија 1923. шестомесечно одсуство ради усавршавања у Немачкој.

Као што се лако уочава, Управа Народног позоришта на челу са Гролом, није преферирала само једну одређену позоришну педагошку и естетску оријентацију, већ је слала чланове на различите стране више по склоностима самих уметника него по свом нахођењу. Таква пракса има-

ла је користи и одређене предности, али и своје слабости, јер није доприносила хомогенизацији уметничких ансамбала. Но, предности школовања у иностранству су биле више него очигледне. Стручним усавршавањем на страни уметници Народног позоришта стасавали су за најкомпликованије задатке и доприносили бржем расту и сазревању ратом (али и пензионисањем) проређеног ансамбла Драме и омогућавали, уз прилив школованих руских уметника — емиграната, формирању Опере и Балета.

Упорним настојањем систематског стручног усавршавања чланова Народног позоришта у земљи и иностранству, Грол је своје намере, до свог одласка из Народног позоришта са дужности управника фебруара 1924, у највећој мери реализовао и оставио сва три уметничка ансамбла бројно и кадровски стасала за све компликованије и веће естетске и техничке захтеве модерног европског позоришта.

III

Међународна сарадња Народног позоришта (1909—1924)

Трагом започете међународне позоришне сарадње Бранислава Нушића, у току кратке управе Народним позориштем (јул 1900 — јануар 1902), Грол ће, уз његову свесрдну помоћ, позоришне везе међу јужнословенским (или, како се већ тада говорило, југословенским) театарским кућама даље развијати и јачати.

Бранислав Нушић се посебно залагао за зближавање београдског позоришта с другим јужнословенским и словенским позориштима. С тим циљем путовао је у Хрватску, Пољску, Чешку и Русију. Као резултат тих успостављених веза доћи ће до учесталих гостовања истакнутих страних глумаца: кнеза Александра Ивановича Сумбатова-Јужина, члана императорских позоришта у Москви, почасног редитеља Народног позоришта, Марије Хоржиц Лаудове и Хане Квапилове, првакиња Чешког народног позоришта из Прага, Ирме Полак и Љерке Шрам, Мише и Миле Димитријевић, првака Хрватског земаљског казалишта из Загреба, Пере Добриновића, члана Српског народног позоришта из Новог Сада, и низа оперских солиста и инструменталиста из разних земаља.

Грол наставља том прокрченом стазом, развија и обогаћује сарадњу новим облицима, продубљује зближавање чешћим међусобним посетама, разменом појединаца и ансамбала између театара истог језичког идиома (Загреб, Осијек, Нови Сад, Цетиње, Београд).

* * *

Пре преузимања управничке функције 1909, Грол као стални рецензент *Српског књижевног гласника*, у огледу *Београдско и Загребачко позориште*, годину дана раније разматра разлоге који упућују оба позоришта на плоднију међусобну сарадњу и износи свој поглед на то витално питање:

„Независно од свих курсева политике и чак ма од каквих политичко-националних идеја, које ми овог пута такође искључујемо: на основи својих особених, чисто уметничких и професионалних интереса, два позоришта имала би разлога и потребе да одржавају што тешње међусобне везе.

Позната је ствар да ни једна установа, у овако малој средини као што је и ова у Београду и она у Загребу, нема услова за неко више и јаче развијање... Та скученост средине скоро исто толико притискује и смета напретку мале позорнице колико њене материјалне недаће. Јер, чак с потпуно обезбеђеним материјалним условима, у малом позоришту, у коме публика десетинама година без промене и одмора непрекидно слуша и гледа исте глумце, и глумци играју увек пред скоро непромењеним амфитеатром увек истих физиономија и лампи, не може бити довољно подстрека већим амбицијама и трајнијем полету."

Иако је учестала међусобна размена драмских текстова и превода између Загреба и Београда, Грол потенцира разлоге у интересу глумачких ансамбала и публике оба града:

„У незавидном стању у коме су данас — чини нам се — оба позоришта у погледу својих глумачких трупа и свога глумачког подмлатка, узајамност београдског и загребачког позоришта није само корисна но скоро и преко потребна. За отимање из апатије која данас изгледа влада обема кућама, за разбијање свих клишеа који годинама укоче сваку нову и смелију уметничку индивидуалност, за живљи и слободнији подстрек младим талентима, за буђење што ширег и живљег интересовања публике за позориште уопште, а нарочито за драму на матерњем језику пред инвазијом оперете и орфеума, за популарисање домаће драме у којој су глумци и у Загребу и у Београду дали својих оригиналних уметничких творевина, оних које српска и хрватска публика може чути и видети само од својих глумаца: укратко, за ширење хоризонта српској и хрватској уметности, за подстрек глумачкој уметности и за развијање интересовања у публици — од велике је користи што чешће јављање глумаца с једне позорнице на другој",[18] закључује Грол. Исте, 1908. поздравља размену гостовања — Нине Вавре у Београду и Добрице Милутиновића у Загребу.

А ускоро ће, у спрези с новим интендантом Загребачког казалишта Бранимиром Тресчецом Брањским (1870—1932), колегом по перу, отпочети призивану, неопходну праксу међусобне сарадње.

* * *

Уз Нушићеву помоћ, Грол, најпре организује прво иностранo гостовање Народног позоришта и води глумачки ансамбл на тродневни боравак (25—27. октобар 1909) у Скопље, тада под турском управом, са шест представа, а при повратку задржавају се један дан у Лесковцу.

---

[18] М. Грол, *Београдско и Загребачко позориште.* — СКГ, књ. 20, бр. 10, 1908, 777—778.

По повратку са те кратке иностране турнеје, одржава се 5. новембра 1909. „четрдесетогодишњица дома Народног позоришта". Та прилика је искоришћена да се позову у госте директори позоришта с којима се желело успоставити чвршћа сарадња.

„Прослави четрдесетогодишњице присуствовали су изасланици југословенских позоришта: г.г. Владимир пл. Трешчец Брањски, интендант Краљевског Хрватског Земаљског Казалишта у Загребу, Божин Ангелов, директор Народног Театра у Софији, Антоније Хаџић, начелник Друштва за Српско Народно Позориште у Новом Саду, Пера Добриновић, управитељ Срп. Нар. Позоришта; затим чланови Народног Позоришта из времена отварања данашњег дома, који су у исти мах били и суделовачи у првој представи на дан 30. октобра 1869. године: г.г. Димитрије Ружић, почасни управитељ Срп. Нар. Позоришта у Новом Саду и Ђорђе Пелеш.

Г. Адам Мандровић, интендант Хрв. Зем. Казалишта у пензији, г. Димитрије Дукић, директор у пензији и г-ђа Мара Ђорђевићка, такође чланови из године 1869, онемогућени личним слабостима да присуствују прослави, поздравили су је писмима и телеграмима".[19]

Београдски листови бележе да су директори четири позоришта (Загреб, Софија, Нови Сад и Београд) „одржали заједничку седницу на којој су утврдили извесне тачке међусобног споразума... Реч је о једној југословенској позоришној конвенцији од које ће бити осетних користи за сва југословенска позоришта. У споразуму су и позоришта у Љубљани и Осеку, чији су представници били спречени овог пута да присуствују прослави и конференцији директора".[20]

Исти лист јавља да су на опроштајној вечери у Гранд хотелу говорили Милан Грол, Тресчец Брањски, Бранислав Ђ. Нушић и Божан Ангелов, а међу присутнима се налазио и министар просвете Јован Жујовић. Лист *Словенски југ* истиче да је основна мисао скупа „што уже зближавање и наизменично помагање свију јужнословенских позорница" тако да би се досадашња спорадична гостовања „преобразила у турнеје читавих трупа и трајније позајмице појединих снага, па и систематском једнообразном руковању позорницом и репертоаром, тако да би се заједничком моралном и материјалном снагом успех сваког појединог позоришта потенцирао". Лист, такође, јавља да је „управник београдског позоришта ових дана отпутовао да узме иницијативу у овој ствари и спреми поље за прва гостовања. Није тешко предвидети корист оваквог предузећа за позоришну установу, а не мање за идеју јужнословенског јединства уопште".[21]

Милан Грол, као „вршилац дужности управитеља", упућује 23. новембра 1909. молбу министру просвете да му одобри десетодневно одсуство, јер „према решењу Књижевно-уметничког одбора Народног позо-

---

[19] *Позоришни годишњак, Године 1909—1910. и 1910—1911*, Београд, 1911, 24.

[20] Аноним, *Југословенска позоришна заједница*. — Дневни лист, бр. 306, 7. новембар 1909.

[21] Аноним, *Узајамност јужнословенских позоришта*. — Словенски југ, бр. 4, 15. децембар 1909.

ришта, од 19. овог месеца, ради утврђивања споразумног рада југословенских позоришта и ради ангажовања потребних глумаца и радника за позорницу (сликара и декоратера), потребно је да као управитељ Народног позоришта одем у Загреб, Љубљану, евентуално и у Праг". Као што се види, Грол је ефикасно деловао јер се „гвожђе кује док је врућe". Његове намере имале су, очигледно, подршку чланова Одбора (Драгомир Јанковић, Јован Скерлић, Бранислав Ђ. Нушић, Стеван Мокрањац), министра просвете и културне јавности.

* * *

До извесног застоја у реализацији тек започете замисли доћи ће због Гроловог повлачења с функције управника (од априла 1910. до јануара 1911). Истине ради ваља рећи да је Милорад Гавриловић, за своје краће управе, наставио Гроловим стопама и у лето 1910, с Илијом Станојевићем, путовао у Загреб, Беч, Минхен и Праг „ради споразума и договора за извесна потребна дужа и периодична гостовања појединих, нарочито женских чланова Чешког народног, Хрватског Земаљског позоришта у наступајућој сезони и евентуално гостовања целокупног ансамбла Хрватског Зем. позоришта", али уједно и за „веће преко потребне набавке костима и декора", као и за „студије потребног модернизовања позорнице у техничком погледу".[22]

* * *

Поновним избором за управника, Грол ће наставити реализацију и тих и својих започетих замисли, у чему ће особито имати пуну подршку и разумевање колеге Тресчеца из Загреба, с којим ће остати и касније у присном пријатељству (о чему сведочи сачувана преписка из 1914. и 1928). Сродност погледа у позоришним питањима, али и слични, ако не и истоветни, политички погледи на односе два народа, упућивали су их да изналазе могуће облике сарадње прихватљиве за обе државе, с том разликом што се на Тресчецеве иницијативе, које су водиле зближавању са Београдом, гледало из Пеште и Загреба с подозрењем. За неке иницијативе, као нпр. за већ уговорено друго гостовање Опере у Београду априла 1912, уследила је забрана Хрватске владе.

Идеја зближавања култура јужнословенских народа била је блиска кругу око *Српског књижевног гласника*, коме је и Грол припадао, а посебно од када је Јован Скерлић 1907. преузео функцију главног уредника. У духу југословенства *Гласник* је сарађивао с уредништвом загребачког *Савременика*, гласилом Друштва хрватских књижевника, од самог његовог покретања 1906. године.

Ваља се подсетити да су сликари били и прве ласте у том правцу. Поводом обележавања стогодишњице Првог српског устанка, 1904. организована је у Београду, на иницијативу Бранислава Нушића, групе културних прегалаца и сликара на челу са Надеждом Петровић, Прва ју-

[22] Архив Народног позоришта у Београду, акт бр. 2625 од 3. јула 1910.

гословенска сликарска изложба, а те 1908. одржава се већ трећа Јужнословенска уметничка изложба у Загребу. У та настојања српскохрватске културне сарадње спада и издавање *Српско-хрватског* односно *Хрватско-српског алманаха* за 1910. и 1911. годину, који је штампан као заједничко издање групе књижевника из Загреба и Београда.

У приказу *Алманаха* за 1911. годину Бранко Лазаревић ће нагласити да „сепаратизам никакве врсте није био користан, али је увек врло много штетио", те да су наше књижевности „две гране једног истот стабла", а да те две књижевности „међусобним утицајем и додиром, богате свој основни фонд, шире видокруг, имајући као своју књижевну домену нешто шире и разнородније, дубље осећају, и шире, и јаче". У том духу је и цео садржај *Алманаха*, „посвећен Доситеју Обрадовићу, који је први радио на народном јединству Срба и Хрвата".[23]

Данас би критичар таквих погледа био, са западних страна, оптужен за унитаризам, великосрпски хегемонизам и томе подобним атрибутима из политикантског речничког арсенала. Но, Лазаревићеви погледи су изречени пре деведесет година и, чини се, у основи носе ванвременску здраворазумску логику и трајну истинитост.

* * *

Међусобна размена појединачних глумачких гостовања између Загреба и Београда била је особито успешна у годинама 1910. и 1911, а њима се придружио и Нови Сад.

Тако на сцени Народног позоришта у Београду у сезони 1909/10. гостује Милица Михичић јануара 1910. у три представе (*Заза, Царство мрака, Разведимо се*) са запаженим успехом. Из Новог Сада гостује Милка Марковић у двема представама (*Голгота, Мадам Сан-Жен*), а ту су и угледни гости из Прага Ана Суханкова и Едуард Војан.

У наредној сезони 1910/11. из Загреба гостују Иво Раић, у три (*Авети, Младост, Морал г-ђе Дулске*) и Јосиф Штефанац у четири представе (*Госпођа с камелијама, Г-ђа Икс, Смрт мајке Југовића, Вихор*), такође са запаженим успехом.

Средином јуна 1912. на „Великом концерту", како је најављено, у Народном позоришту у Београду наступају Марко Вушковић, Љерка Кочонда и Оскар Долезана, чланови Хрватске опере.

Највећи културни догађај крајем сезоне било је петнаестодневно гостовање Загребачке опере (у мају и јуну 1911) „у српској пријестоници" са десет дела. Београдска публика је видела и слушала следећа оперска дела: *Мадам Батерфлај (3), Аида (3), Миљон (3), Камен, Продана невеста, Евгеније Оњегин, У долини, Повратак, Сузанина тајна и Барон Тренк*. Прве улоге у њима су певали Мира Корошец, Маја де Строци, Ирма Полак, Марта Велар, Мерцедес Валенти, Маринка Шимановска, Љубица Цар, Марко Вушковић, Станислав Јастребски, Богдан пл. Вулаковић, Фрањо Крампера, Ото Лубин, Звонимир Штрмац и др. Колики се значај придавао том гостовању, види се из чињенице да је у Београд стигла

[23] Бранко Лазаревић, *Импресије из књижевности*, 2, Геце Кон, Београд, 1924, 157.

комплетна управа Казалишта: поред интенданта Владимира Тресчеца Брањског, допутовали су Срећко Албини, директор Опере, Милан Зуне, први диригент, и Иван пл. Раић, редитељ.

Крајем сезоне, средином јуна 1912. С. В. Хаљутина-Андрејева, чланица Московског художественог театра, гостује као Ибзенова Нора.

* * *

С друге стране, Загреб је био гостољубив домаћин низу гостију из Београда у раздобљу пред Први светски рат (1911—1914). Током 1911. на загребачкој сцени гостују Љуба Станојевић (*Отело*), Витомир Богић (*Хамлет, Ревизор, Смрт мајке Југовића*), Сава Тодоровић (*Свет*), а из Осијека Жанка Стокић (у два наврата).

Српско народно позориште из Новог Сада гостује 1913. у Загребу с три представе (*Љубав* Потапенка, *О туђем хлебу* Тургењева и Шантићева *Хасанагиница*).

Хроничари бележе свечану представу Огризовићеве *Хасанагинице* 27. априла 1911, „у част гостију из Босне и Херцеговине и Србије", а већ 2. маја 1911. изводи се премијера Нушићеве комедије *Свет*, у којој ће ускоро гостовати Сава Тодоровић. На почетку наредне сезоне, 1. септембра 1912. у Загребу се даје још једно Нушићево дело — *Протекција*. Колико је Нушић био популаран у Загребу, сведочи податак да је већ 19. фебруара 1913. изведен *Народни посланик*, а 1. фебруара 1914. *Пут око света*, дакле сваке сезоне по једно дело нашег најпопуларнијег комедиографа виђено је у Загребу.

У пролеће, априла 1912. Грол је боравио три дана у Загребу ради преговора о поновном гостовању Опере у Београду и уједно се договорио и о изради елабората о облицима заједничке сарадње. А на тродневном гостовању Народног позоришта у Софији исте године (од 7. до 9. маја 1912), Грол је сигурно обавио консултације и са управником Бугарског народног театра.

Позоришни годишњак бележи да „18. августа 1912. Управа Народног позоришта у Београду шаље представку Загребачком и Софијском позоришту с предлозима за споразуман рад у већем стилу".[24]

Грол у преамбули меморандума износи разлоге сарадње: „Позоришта у малим народима у варошима мањим од 100.000 становника, без могућности за непрекидну уметничку обнову разменом с другим позорницама, с малом публиком, скромним глумачким снагама, скромним материјалним средствима, дилетантском критиком и уопште, још неразвијеном правом позоришном атмосфером — немају услова за развијање у већем стилу. У данашњем веку великог саобраћаја, страног утицаја интернационализма, наша позоришта су стално у том несрећном положају да су изнад публике коју још нису успели *подићи и привући себи*, у исти мах испод публике која је имала прилике да види боље. У том тешком положају, и у доба кад уз те особене тешкоће долази још конкуренција вештачких спектакала (биоскопа, итд.), мала јужнословенска позоришта

[24] *Позоришни годишњак 1912—1913*, Београд, 1913, 35.

дужна су предузети све што могу за интензивнији и рационалнији рад, за подизање уметничког нивоа, за поправљање материјалних услова за рад.”

Могуће облике међусобне сарадње Грол предлаже у десет тачака: 1. узајамна позајмица техничких средстава: костима, декора, реквизита; 2. утврђивање плана рада и репертоара за једну сезону; 3. заједничка поруџбина превода, заједнички конкурси за оригиналну драму (српску и хрватску); 4. заједничка заштита ауторских права националних писаца и коришћење успешнијих дела; 5. заједничка позоришна политика, слично позоришно законодавство, статути, правилници; 6. чешће и систематско међусобно гостовање уметника; 7. организовање крајем сезоне смотре „узор представа”, уз пратећу значајну изложбу; 8. једнообразна политика према страним гостима; 9. оснивање „уметничког конзерваторијума за образовање наших певачких и глумачких снага”, уз летње специјалистичке курсеве за младе глумце и певаче; 10. оснивање заједничког позоришног листа. Аутор елабората је уједно предлагао обједињавање свих сталних професионалних позоришта на словенском југу: Љубљане, Осијека, Новог Сада и Цетиња, поред Загреба, Софије и Београда.

Агилни и неуморни Грол, приликом боравка у Прагу, на премијери Војновићеве драме *Смрт мајке Југовића*, три месеца касније, крајем новембра 1912, шири сарадњу и предлаже оснивање Савеза словенских позоришта.

Историјски догађаји који ће уследити онемогући ће реализацију те идеје, коју ће Грол обновити после Првог светског рата и организовати Први конгрес словенских позоришта у Београду 17. јануара 1923. године.

Први балкански рат (октобар 1912 — мај 1913), а потом и Други (јун — јул 1913) омели су даље договоре, посебно између Софије и Београда, а потом и избијање Првог светског рата у лето 1914. прекида све позоришне активности и онемогућава било који облик сарадње.

Сарадник часописа *Бранково коло* коментарише писање чешке штампе о Гроловој иницијативи за оснивање Савеза словенских позоришта и додаје: „Засад у оваквим несрећеним приликама, не може доћи (до оснивања), али појачано и светло Словенство треба и овим делом да документира своју јакост и јединство. Ми се од срца радујемо томе догађају”.[25]

* * *

Ништа мању бригу није испољавао Грол ни према гостовањима позоришних ансамбала из већих европских центара. За његове управе читав низ угледних глумачких трупа и звучних имена, а посебно француских, прешао је преко београдске позорнице.

О томе сам Грол пише: „Живу пропаганду у корист француског репертоара на београдској сцени развијају турнеје француских трупа, врло честе и увек добро примљене у Београду. Од Коклена Старијег, па све до

[25] *Бранково коло*, св. 3, 1913, 96.

глумаца из ових последњих година (тј. Првог светског рата, прим. З. Т. Ј.), сви француски уметници допринели су тријумфу француског репертоара на српској сцени. Треба посебно подвући турнеје L'Oeuvre које уживају највећу репутацију и највећи успех. Захваљујући вешто изабраном репертоару и захваљујући такође доброј административној организацији установе, г. Лиње По и г-ђа Сузана Депре одржали су успех француских трупа у Србији. Треба рећи да су, поред турнеја италијанских и руских уметника, биле једине, на страном језику, које је прихватила београдска публика".[26]

Пођимо редом: у сезони 1909—1910. гостују две француске трупе: децембра 1909. Мадлена Доле, члан париског позоришта „Одеон" са својом трупом изводи три представе: *Модел* (*La femme nue*), *Франсина* и *Вихор*, а већ у фебруару 1910. долази Бланша Тутен са трупом париског позоришта „L'Oeuvre", такође с три представе: *Досадан свет, Љубав бди* и *Фру-фру*.

Наредне сезоне долазе такође две стране трупе: крајем децембра 1911. Рене Парни, са ансамблом позоришта „Сара Бернар" из Париза, изводи четири представе: *Госпођа с камелијама, Луда девојка, Друга опасност* и *Госпођа Икс*. У мају 1911. грчка трупа Атине Лорандо даје две представе *Галатеја* и *Тражи слугу*.

У сезони 1911—1912. у Београду гостују чак три француска ансамбла и Талијанска опера. Најпре, октобра 1911. гостује Сузана Депре са својим позориштем „L'Oeuvre" (Дело) и даје шест представа: *Рампа, Чергарски живот, Црвенко, Федра, Хеда Габлер* и *Жртва*. После три месеца, децембра 1911. брачни пар Силвен, чланови Француске комедије, са својом трупом дају четири представе: *Чика Лебонар, Електра, Гренгоар* и *Апостол*, а почетком јуна 1912, Жилијета Кларел са својом трупом наступа у комадима: *Буктиње, Самсон* и *Дора*. Крајем сезоне, последњих дана јуна 1912. Талијанска опера под управом Ђ. пл. Кастелана даје опере *Риголето, Севиљски берберин, Тоска, Травијата* (двапут) и *Чергарски живот*.

У сезони 1912—1913. није било гостовања ни једне стране трупе из разумљивих разлога: Србија је била у ратном стању. Али зато неће изостати појединачна гостовања: Михаило Исајловић гостује у двема представама (*Нарцис* и *Тајфун*), Ана Суханкова из Прага наступа у *Саломи* и *Марији* у насловним улогама. Два члана Словенског гледалишча из Љубљане биће поздрављена у Београду: Рудолф Фејфар (*Трубадур*) и Франц Бохуслав (*Љубав бди* и *Код Белог коња*).

Позоришни живот у послератном Београду карактерисала је живост. Публика се ужелела уметничких сензација, посебно позоришних догађања. Јануара 1920. ансамбл Народног позоришта, из неудобне сале хотела „Касина" улази у реновирану салу „Манежа" и остаје у њему, чиме постаје друга, драмска сцена. После обнове зграде код Кнежевог споменика почетком 1922. године настаје период интензивног рада и плодног позоришног догађања.

---

[26] М. Грол, *Француско позориште у Србији*. — Театрон, бр. 101, 1997, 52—53.

* * *

У полусезони (од фебруара до јула 1920) на сцени обновљеног „Манежа” било је двадесет гостујућих појединаца и ансамбала, најчешће руских уметника у емиграцији, који су кружили Југославијом и Европом (Греченинова-Верешчагин, Александар Верешчагин, Ада Пољакова, Шелков, Надежда Вирен-Рејмонова, руске уметничке групе „Гротеск”, Дејкарханове и Драмска трупа А. И. Сибирјакова и М. Ј. Муратова). Гостују чланови опера из Загреба, Осијека, Љубљане, ансамбл СНП-а из Новог Сада (крајем јуна 1920. даје *Хеду Габлер* с Маријом Вером у насловној улози). Ту је и серија од десетак концерата страних уметника — оперских солиста и инструменталиста (харфа, клавир, чело) и мешовитих хорова.

* * *

У сезони 1920—21. још увек се ради у „Манежу” и с још већим интензитетом. Посебно су била учестала гостовања појединаца (из Загреба, Варшаве, Новог Сада, Руса емиграната, бивших чланова угледних позоришних и оперских кућа у Москви, Петрограду, Кијеву, Одеси), али и драмских (СНП из Новог Сада) и балетских (трупа Маргарите Фроман) ансамбала.

Највећи позоришни догађај те сезоне чини четворомесечно гостовање чланова Московског художественог театра (од 8. децембра 1920. до 31. марта 1921) са девет драмских дела: *Вишњев сад, Кола мудрости, двоје лудости, Ујка Вања, Браћа Карамазови* (два дела), *На дну, Три сестре, Пред царским дверима, Потоп, Концерт*. Славни руски уметници: Качалов, Германова, Крижановска, Гречова, Масалитинов, Павлов, Бакшејев, Берсењев, Тарханов, Шаров и др.) оставили су неизбрисиве трагове и битно утицали на другачије поимање глумачке уметности у нас.

Велимир Живојиновић, редитељ Народног позоришта, пише: „Две су ствари које карактеришу ову уметност: савршенство детаља у савршенству целине, и склад тако одмерен међу деловима да се целина увек појављује као живи организам. Један проблем, тако тежак, решен је до те мере да оно што је најтеже изгледа тако лако. А то значи савршенство... Они су отишли, а ми остајемо под утиском да смо доживели нешто необично, нешто што се не заборавља. И још дуго ћемо, врло дуго, можда до последњих својих дана, бити принуђени у многој прилици да се сетимо многих појединости... као драго искуство”.[27]

* * *

Сезона 1922—23. била је јубиларна. Њоме је, у реновираној згради, обележена педесетогодишњица Народног позоришта, те су гостовања била сведена на минимум: у Драми тек четири појединачна гостовања

[27] В. Живојиновић, *Московски художествени театр. Поводом првог гостовања у Београду, 1921*, у: *Из књижевности и позоришта*, књ. 1, Београд, 1928, 108, 117.

чланова Народног казалишта из Загреба (Михаило Марковић, Вера Хржић, Злата Марковац и Анка Врбанић).

Међутим, гостовања у Опери била су бројна, чак осамнаест солиста са стране представило се београдским љубитељима оперске уметности (Зиновјев, А. Пољакова, Чалетова, Веселовски, Рајчев, Армини, др Наста, Валентинов, Душан Митровић, Приможић, Валборг Свердстрем, Цвијета Циндро, Твери Каучић, Поспишил, др Риго, Лидија Дуке, Краузова-Крешић, Арнолд Ђурђевски), уз неколико гостовања у Балету (Валерија Кратина, Маргарита и Максимилијан Фроман, Шарлота Вилке, Мага Магазиновић, К. Клеменчић).

У последњој Гроловој позоришној 1923—24. сезони, у Драми долази до више разноврсних појединачних гостовања (Мара Поповић, Михаило Ковачевић, Јосип Папић, Зора Вукшан-Барловић, Душан Раденковић, Мила Димитријевић, Јосип Маричић), а врхунац је поновно гостовање чланова Московског художественог театра (фебруар — април 1924) са богатим репертоаром: *Ујка Вања* и *Вишњев сад* Чехова, *Село Степанчиково* по роману Ф. Достојевског, *Екатерина Ивановна* Л. Андрејева, *Краљ Мрачне одаје* Р. Тагоре, *Битка живота* по роману Ч. Дикенса, *Госпођа с мора* Х. Ибзена.

Ово гостовање руских уметника, као и претходно, оставило је благотворан и видан утицај на формирање свести о другачијем поимању глумачке уметности у нас и бржем ослобађању од превазиђених и неуметничких шаблона и образаца у игри.

Летопис двадесетих година позоришног Београда очито сведочи да је југословенска престоница била саставни део велике европске позоришне породице. А у самом Народном позоришту дешавала су се битна уметничка превирања, подстакнута идејама Милана Грола с циљем што бржег уметничког раста сва три уметничка колектива, различита по структури и настанку, али обједињена истом идејом њиховог творца о што широј и упечатљивијој уметничкој афирмацији.

* * *

Можда је круна Гролових настојања за тешњу сарадњу Загреба и Београда било међусобно гостовање драмских ансамбала у сезони пред његов коначан одлазак из театра. Гостовање је било дуго припремано и добро осмишљено: извођена су само дела домаћих писаца тако да је то била истовремено „заједничка манифестација наше глуме и наше драмске књижевности".

Загрепчани се су београдској публици представили представама: *Дубравка* И. Гундулића, *Пожар страсти* Ј. Косора, *Вучјак* М. Крлеже и *Поноћ* Ј. Кулунџића, све у режији др Бранка Гавеле.

Београђани су у Загребу извели такође четири представе: *Ђидо* Ј. Веселиновића и Д. Брзака, *Народни посланик* Б. Нушића, обе у режији Д. Гинића, *Урошева женидба* М. Бојића, у режији М. Исајловића, и *Невероватни цилиндар Њ. В. Краља Кристиана* Ж. Вукадиновића, у режији Ј. Ракитина.

Загребачки и београдски глумци, пре поласка на гостовање, измењали су поздраве. Загрепчани су поручили:

„Одлучно остављамо за собом сва колебања наших несретних дана, све трзавице несрећених прилика, и душа наша је чиста кад говори преко рампе Ријеч Љубави. Први пружамо побједеле дланове и тражимо вјечно братство у умјетности и потпуно преточење наших осјећања. Нека нас повежу у вјечност и нека благослове вез наш на сва времена."

И Београђани су узвратили у сличном духу:

„Долазимо са срцима пуним радости и пуним поштовања према вашој неумрлој културној екстази, која за Југословенство значи и значиће камен темељац. Преносећи се данас у ту екстазу, и ми и ви заједно, искрено и дубоко осећамо колико смо скупа тек моћни и необориви у нашим идеалима... Ми вам враћамо посету да бисмо спојили на вечита времена наше душе и наша осећања, осећања једног великог покољења које је још увек позвано да бди над олтаром културе и љубави".[28]

„Уметнички успех био је велики и једног и другог гостовања", кратко бележи београдски службени „Позоришни годишњак".[29]

Интензивнији контакти између две позоришне средине, после Гроловог одласка из позоришта 1924, потрајаће још неколико година, да би од 1929. почели видно да се хладе, а формирањем Бановине Хрватске атмосфера за рад српских глумаца у Загребу постаје несносна због шовинистичких испада према њима. Страхиња Петровић и Љубиша Јовановић, дугогодишњи истакнути чланови Загребачког казалишта, из таквих разлога прелазе у Београд.

Током Другог светског рата десио се велики раскол између два словенска племена. Грол га је доживео и проживео у Лондону као члан Југословенске избегличке владе, о чему је оставио аутентично и веродостојно сведочанство у *Лондонском дневнику* (Београд, 1990).

* * *

У својој последњој књизи за живота штампаној (*Из позоришта предратне Србије*, СКЗ, Београд, 1952), Грол ће исписати историјски преглед наша три прва професионална позоришта — Новог Сада, Београда и Загреба, као „извора наше глуме", и истаћи плодоносно прожимање српске и хрватске позоришне културе. Биће то одавање дужног поштовања свим оним културним посленицима који су у духу сарадње балканских народа деловали у прошлости, у које и сâм Грол свакако спада.

У свеукупној бризи за стално јачање Народног позоришта у Београду у уметничком, кадровском, материјалном, техничком и организационом погледу, Грол је својим радом трајно обележио прве четири деценије двадесетог века.

---

[28] *Позоришни годишњак 1923—1924*, Београд, 1924, 40.
[29] *Исто*, 39.

* * *

Својом последњом књигом, аутор се враћа својој младости — преткумановској Србији: „Грол је често истицао, поред битне уметничке, и друштвену и националну функцију позоришта, доказујући своје тезе значајним историјским тренуцима. Преткумановско позориште, на пример, нарастало је уметнички напоредо са општом ренесансом српског народа: било је то у ствари потврђивање једног способног народа у историји и животу стваралачким полетом и културним вредностима".[30]

Дугогодишњи управник Народног позоришта дао је немали удео у стварању позоришне уметности не само преткумановске Србије него и Краљевине Југославије, а особито идејом и праксом сарадње свих словенских позоришта.

Животни и списатељски круг Милана Грола се завршио почетном одредницом — театром.

(Одломци из веће студије)

Zoran T. Jovanović

MILAN GROL — A THEATRICAL REFORMER

Summary

Milan Grol's (1876—1952) whole activity in the field of theatrical art belongs to the most significant individual contributions which decisively influenced the development of Serbian theatre in the 20th century. Grol actively entered the theatrical life at the very end of the 19th century, for a quarter of a century was an active professional (with shorter breaks) in The National Theatre in Belgrade; he significantly marked the first half of the 20th century with his extensive cultural and theatrical work in The Kingdom of Serbia and The Kingdom of Yugoslavia. Grol's contribution is mainly related to The National Theatre (1903—1914), to artistic and organizational reforms in the decisive decades for Serbia, immediately before World War I.

Milan Grol was in many ways included in the development and growth of The National Theatre in Belgrade: as a dramaturge and manager, as a translator of theatrical works, most of which were performed, as a theatrical critic, and finally as a theatrical reformer and legislator.

Three thematic units represent Grol's organizational, managerial, reformational and international activities in the theatrical life of Serbia and Yugoslavia.

The first unit discusses his theatrical specialization (Paris, 1900—1902) and his contribution to the passing of the law about The National Theatre in 1911, which established its modern organizational structure, determined the autonomous character of this institution, enabled free artistic initiative, full authority and responsibility of the manager, as well as the unlimited scale of the financial stimulation of artists — thus protecting the theatre from bureaucracy and allowing it to stimulate artistic endeavours of the ensemble.

---

[30] Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта*, Београд, 1979, 472.

The second chapter deals with the foundation of the Actor's School within The National Theatre (1909), one of Grol's first acts as a manager, as well as his constant care for professional specialization of actors in Belgrade and abroad. The new, much more ambitious, School for Actors and Ballet-Dancers was founded after World War I (1921), which was a predecessor of the future conservatory.

The third part of the paper discusses the development of international co-operation of The National Theatre (1909—1924), first with the theatres in the future Yugoslav regions (Zagreb, Osijek, Novi Sad, Ljubljana, Cetinje), and then with the Slavic countries (Bulgaria, Czech Republic, Poland, Russia), and finally with the French, Italian and Greek theatres. Grol initiated the agreement between the theatres in the Slavic south (1912) and organized The First Congress of Slavic Theatres (1923) in Belgrade.

UDC 783.6.087.684
78.071.1(497.11) Hristić

Богдан Ђаковић

МАЛО ПОЗНАТА ЛИТУРГИЈА СТЕВАНА К. ХРИСТИЋА ЗА МУШКИ ХОР

САЖЕТАК: У првом делу рада означени су тренутак и околности настанка дела с обзиром на потенцијалне утицаје боравка Стевана Христића у Русији (1910), као и раније створен ауторов опус — *Опело у b-molu* (1915), односно услове премијерног извођења композиције од стране хора студената Православног богословског факултета из Београда са диригентом Војиславом Илићем. Други део текста доноси анализу појединих ставова, те покушај стилског дефинисања ове литургијске композиције за мушки хор која представља једно од најзначајнијих написаних дела православне хорске музике до Другог светског рата.

1

За разлику од *Опела у b-molu* за мешовити хор из 1915. године које се као веома популарно дело често може чути на концертном подијуму, *Литургију св. Јована Златоустог* за мушки хор Стевана Христића написану пуних двадесет и једну годину касније не прати слична судбина. Посвећена тадашњем српском патријарху Варнави, по речима аутора настала је као плод инспирације самим текстом литургије као и архитектуром и фрескама српских манастира.[1] Премијерно изведена 5. априла 1937. године у дворани Коларчеве задужбине у Београду од стране Хора студената Православног богословског факултета са диригентом Војиславом Илићем,[2] доживела је потом још неколико извођења.[3] Дело није до

[1] Димитрије Стефановић, *Црквена музика Стевана Христића*, у: *Живот и дело Стевана Христића*, САНУ, Београд, 1991, 90.

[2] Овај мушки хорски ансамбл основан је 1931. године на иницијативу студената Теолошког факултета у Београду. Први диригент био је студент теологије и музичке школе, потоњи вршачки ђакон, Иван Котов, док је први председник био професор Универзитета Тихомир Радовановић, потоњи епископ мостарски. Године 1932. за хоровођу долази Војислав Илић који после краћег прекида и рада Миленка Живковића, постаје дефинитивни уметнички руководилац хора. Исте 1932. године, председник хора постао је проф. др Душан Глумац; в. Аноним, *Концерт Хора студената православног теолошког факултета у Београду.* — Дан, Нови Сад, 28. мај 1937.

[3] По казивању проф. В. Илића (1912—1999), дело је убрзо после премијере било изведено и у Саборној цркви у Београду. Помињемо и извођење од 29. маја исте године у Спомен-дому краља Александра у Новом Саду; в. Аноним, *Концерт Хора студената православног теолошког факултета у Београду.* — Дан, Нови Сад, 28. мај 1937.

сада штампано[4] ни снимљено у целини, нити се ко од данашњих мушких хорова за њу озбиљније заинтересовао.[5]

Број написаних текстова о *Литургији* Стевана Христића такође је знатно мањи у односу на оне посвећене *Опелу*. Поред новинских критика које су биле објављене одмах по премијерном извођењу — текстови Милоја Милојевића,[6] Светомира Настасијевића,[7] Војислава Илића,[8] свега су два музиколошка рада посвећена једној од последње написаних композиција на литургијски текст у српској музици до Другог светског рата. То је прилог Димитрија Стефановића[9] и студентски рад Радмиле Микић[10].

Избором компонованих литургијских ставова Христић углавном наставља концепцију већ до тада утврђену у овом жанру српске музике, пре свега истоименим делом Стевана Мокрањца.[11] Ипак, он уноси и неке новине: пише молитву Господњу — *Оче наш*,[12] даје различиту музику

---

[4] Само је став *Јако да царја* штампан у: Стеван К. Христић, *Хорови* (избор и редакција Милан Бајшански), Просвета, Београд 1964, 45—48. Преостали део композиције анализираћемо према копији рукописа фолио формата који се налази у Патријаршијској библиотеци у Београду, Рс 450. Ову копију љубазно нам је за потребе рада уступила др Даница Петровић.

[5] Пре неколико година понудили смо Христићеву композицију младом зрењанинском мушком певачком друштву „Преподобни Рафаило Банатски". Изузев два става дела — *Свјати Боже* и *Херувимске песме*, преостали део партитуре овај ансамбл није никада научио. Захваљујући тој сарадњи поседујемо један уживо снимљени запис овог хора са поменуте две нумере (Певачко друштво „Преподобни Рафаило Банатски" / Снимак концерта у Кракову 3. априла 1998). Напомињемо да једно друго зрењанинско мушко певачко друштво — октет „Св. Серафим Саровски", изводи прву и последњу нумеру из ове литургије — *Тон Деспотин*, приликом учешћа на архијерејским литургијама које најчешће служи епископ банатски г. Хризостом.

[6] *Литургија за мушки збор од Стевана Христића.* — Политика, 7. април 1937, 8; (исти текст прештампан) *Литургија од Стевана Христића.* — Наша истина, IV, 5, Београд, 160—164.

[7] *Литургија од г. Стевана Христића.* — Правда, 8. април 1937.

[8] *Литургија Стевана К. Христића.* — Хришћанска мисао, бр. 6—7, 102—103.

[9] Димитрије Стефановић, *Црквена музика Стевана Христића*, у: *Живот и дело Стевана Христића*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, Београд, 1991, 87—93.

[10] Радмила Микић, *Синтеза наслеђеног и новог у стварању специфичног стила духовне музике Стевана Христића*, у: *Стеван Христић и његово доба.* — Зборник радова студената музикологије Факултета музичке уметности, Београд, 1985, 121—139.

[11] Посвећена патријарху српском Варнави, ова *Литургија* предвиђена је да се изводи на архијерејским литургијама, што подразумева одређена проширења везана за обред који води епископ: Тон деспотин / Велика јектенија / Први антифон — део 102. псалма / Мала јектенија / Други антифон — Јединородни сине / Мала јектенија/ Приидите поклонимсја / Сјати Боже / Алилуја / И духови твојему — Слава тебје Господи — *Испола ети деспота* / Сугуба јектенија / Велико Господи помилуј / Херувимска песма / Испола ети деспота / Прозбена јектенија / Амин — И духови твојему — Оца и Сина / Милост мира — И со духом твојим — Имами ко Господу — Достојно и праведно јест — Свјат — Амин — Амин — Тебе појем / Достојно јест јаково истину / И всјех и всја — *И о всјех и за всја* / Прозбена јектенија / Оче наш / И духовим твојему — Тебје Господи — Амин / Један свјат / Хвалите / Благословен градиј во имја Господње / Видјехом свјет истини /Амин — Да испољатсја / Господи помилуј — Тебје Господи — Амин — О имени Господњи / Амин — Буди имај Господње / Спаси Христе Боже / Тон деспотин.

[12] Као пример наводим „судбину" ове нумере у литургијама Јосифа Маринковића и Станислава Биничког, где је накнадно уврштена у интегрални ток композиције: код Ма-

за сваки одговор на јектенију, најзад, на крају дела вероватно под руским утицајем уноси поздрав актуелном световном суверену и патријарху[13] *Спаси Христе Боже и помилуј.*

Време које је Стеван Христић провео у Москви (1910), сусрети са ауторима и делима руске духовне музике свакако су оставили утисак на нашег композитора. Под тим могућим „руским" утицајима подразумевамо окружење московске Синодалне школе и композитора Александра Кастаљског, односно атмосферу која је пратила премијерно извођење *Литургије св. Јована Златоустог* Сергеја Рахмањинова, негде пред зиму те 1910. године.

Александар Кастаљски (1856—1926), диригент, син протојереја Димитрија, по сопственим речима, прилично неочекивано је постао црквени композитор, па и више од тога: оснивач и утемељивач покрета за повратак руске духовне музике својим музичким коренима путем коришћења традиционалних црквених напева.[14] Управо 1910. године изабран је са места професора на дужност директора московског Синодалног института.[15] После краћег времена Кастаљски ту позицију препушта диригенту Николају Михајловичу Данилину (1878—1945), који ће премијерно извести *Литургију св. Јована Златоустог* Сергеја Рахмањинова,[16] као и *Свенощно бденије* истог аутора четири године касније.[17] Мада Стеван Христић у своје две сачуване црквене композиције[18] није до краја усвојио принципе „нове руске духовне школе", који се пре свега огледају у високом степену обраде *увек присутног* традиционалног напева, принцип тзв. хоморитмичне полифоније,[19] верујемо да је добар део стваралачке личности Кастаљског допринео формирању особеног стила нашег аутора. То је била јединствено остварена комбинација објективног уметничког израза и високо оригиналне технике. Негирајући екстравагантан

ринковића је по ауторовој смрти то учинио Коста П. Манојловић 1935. године, а исти став код Биничког настао је као самостална композиција 1906. године, пуних 17 година раније у односу на преостали део Литургије из 1923. године.

[13] Краљу Петру II Карађорђевићу и патријарху Варнави.

[14] Занимљиво је да су неке од његових првих духовних композиција настале управо по српском традиционалном напеву: *Милост мира* и *Достојно јест* из 1896. године; в. опширније: Aleksandar Kastalsky, *My musical Career and Thoughts on Church Music*. — Musical Quaterly, 1925, 234.

[15] Вреди напоменути да су већ неколико деценија пре тога (1883) на чело до тада конзервативне Императорске капеле у Петрограду ступили Балакирјев и Римски-Корсаков (1883), док је московска Синодална школа црквеног певања под вођством Степана Васиљевича Смоленског (1848—1909) и диригента Василија Сергејевича Орлова (1856—1907) прерастајући оквире само извођачког ансамбла постала предводник обнове руске националне духовне музике.

[16] Прво извођење је било 25. новембра 1910. године.

[17] Прво извођење је било 10. марта 1915. године.

[18] Постојала је и трећа црквена хорска композиција овог аутора, *Опело у e-molu*, која је изгубљена за време Првог светског рата, в. Димитрије Стефановић, *Н. д.*, 87. Иначе, Коста Манојловић износи претпоставку да је написана у Риму, и тврди да се у њој „осећа утицај католичког стила", в. Коста П. Манојловић, *О црквеној музици код Срба*. — Весник српске цркве, XVII, 1921, 122.

[19] В. Богдан Ђаковић, *Милојевићева Свечана литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50*, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт, САНУ, Београд, 1998, 113.

и у основи православној естетици стран приступ негован кроз више од две стотине година владавине западњачког полифоног стила у жанру руске духовне музике, Кастаљски је успео да кроз своја дела изазове осећање својеврсног „еха стваралаштва читавог руског народа"[20] на нов начин преносећи унутрашњу суштину старог појања. За развој српске духовне хорске музике у „пост-мокрањчевом времену", Стеван Христић је на сличан начин дао непроцењив, вероватно најдубљи уметнички допринос у правцу оригиналног стваралаштва, по духу увек толико блиском традиционалном доживљају црквене музике.[21]

Не постоје конкретни подаци о томе да ли је наш композитор присуствовао неким од првих извођења *Литургије* Сергеја Рахмањинова. Већ по избору мешовитог хорског састава, а потом и по употребљеним лествично-тоналним и хармонским елементима, закључујемо да је Христић у *Опелу* био генерално ближи „руском" звуку, него у *Литургији*. Са друге стране, он се у зениту стваралаштва управо кроз реализацију ове најзначајније форме православног богослужбеног обреда на неки начин „вратио" традиционалном поступку (макар и спорадично) коришћењем мелодијских елемената српског традиционалног појања. Зато литургије двојице композитора са композиционо-стилског гледишта имају пропорционално обрнут значај за своје ауторе. Хронолошки старија *Литургија св. Јована Златоустог* Рахмањинова не поседује онај степен стилског јединства који ће аутор достићи касније у своме *Свенођном Бденију*.[22] Тадашња руска критика се по премијери неповољно изразила о делу: „Као композиција црквене музике, погодила нас је степеном субјективности, ни најмање *црквена* у свом звучању... Или се композитор још недовољно упознао и сродио са формом Литургије, или се његове емоције једноставно не дају изразити кроз ову форму..."[23]

Сасвим је могуће да је Стеван Христић присуствовао српској премијери *Литургије* Рахмањинова у Београду, 8. априла 1928. године, када је ово дело извео руски београдски хор „Глинка" са диригентом Илијом

---

[20] Према Иван Липаев (приказ концерта), *Руска а музикална а газета*, 4, 1898, 400, у: Vladimir Morosan, *Liturgical Singing or Sacred Music*. — Christianity and the Arts in Russia, ed. by W. C. Brumfield and M. Velimirovic, Cambridge University Press, 1991, 128.

[21] Светомир Настасијевић је у тексту написаном поводом премијере Христићеве композиције, поредећи Христићев допринос, овоме жанру у односу на савременике Милоја Милојевића и Косту П. Манојловића прилично отворено, чак грубо, но више него тачно написао: „Не поседујући тако изразити композиторски таленат, што га има г. Христић, ни г. Милоје Милојевић ни Коста Манојловић нису могли у својим црквеним делима да достигну ни приближан ниво који је постигао г. Стеван Христић. Г. Милојевић је запао у извештачене и профане драмске ефекте, који имају мало везе и са религијом и са црквеним текстом; отуда је његова црквена музика неубедљива и скроз промашена. Г. Коста Манојловић истражује интелектуално контрапунтска и полифона решавања у нашој црквеној музици, за шта он нема ни инспирације ни довољно инвентивне снаге. Зато су његова црквена дела развучена, бледа и неизразита"; Светомир Настасијевић, *Литургија од г. Стевана Христића*. — Правда, 8. април 1937.

[22] Јурије Келдиш, *Рахманинов и његово време*, Москва, 1973, 385.

[23] Д., *Хоровоје и регентско дело* 12, Москва, 1910, 310—311, према: *Sergei Rachmaninov / The Complette Sacred Choral Works*, Monumentes of Russian Sacred Music, ed. by Vladimir Morosan, IX, Vol. 1/2, Madison, Connecticut, 1994, li.

Слатином.[24] Оновремена српска критика, такође је негативно оценила дело руског неоромантичара: „Рахмањинов пише Литургију стилом безбојним, еклектичним, најгоре могућим. Има ту и монотоног рецитовања и тражења једне више, побожне експресије. Али ми смо чули досада и сретнијих рецитатива и успелијих лирских делова. Не руска, и наша црквена литература има интересантнијих Литургија од ове."[25] Већ наведена чињеница да ће се у својој истоименој композицији осам година касније Стеван Христић начелно инспирисати напевима нашег традиционалног појања, говори у прилог томе да му ово дело православне духовне музике у идеолошком смислу није представљало значајнији узор.

Драматична промена у историји Руске цркве, па и црквене уметности до које је у овој православној земљи дошло после 1917. године, одразила се и на продукцију обимнијих духовних хорских композиција.[26] У времену настанка Христићеве *Литургије* само су тројица аутора у емиграцији писала већа дела овога жанра: Александар Гречанинов, Николај Черепин и Константин Шведов.[27] Први, 1927. године у Паризу штампа (Breitkof & Hartel) нову верзију своје *Литургије доместике* из 1917. године, односно издаје четврту по реду *Литургију* оп. 177 (са поднасловом *Нови Обиход*), која као контраст његовом дотадашњем опусу представља скромну партитуру намењену малим емигрантским хорским ансамблима.[28] Николај Черепин који је тридесетих година деловао у Београду, где је изводио своју духовну музику,[29] по доласку у Париз, наставља да пише у духу „нове руске хорске школе". Овим готово усамљеним примерима може се додати *Литургија* за мушки хор Константина Шведова из 1935. године, настала у Сједињеним Америчким Државама, намењена тада чувеном ансамблу „Донски козаци" и диригенту Сергеју Жарову.[30]

С обзиром на то да се ни у бугарској црквеној хорској музици ништа значајно није догодило после *Литургије* Добри Христова (1875—1941) из 1925. године, која је писана у духу класичног, „мокрањчевског" рада са традиционалним напевом, може се закључити како Христићева *Литургија* за мушки хор из 1936. године представља једно од последњих

---

[24] Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду, 1840—1941*, Музеј позоришне уметности, Београд, 1994, 124.

[25] Петар Бингулац, *Музички живот у Београду*. — Мисао, св. 7/8, април 1928, 486.

[26] Од значајнијих аутора овог жанра у Русији су поред Кастаљског остали још само Виктор Калиников (1870—1927), Александар Никољски (1874—1943) и Павел Чесноков (1877—1944). Поред музичара светског реномеа — Сергеја Рахмањинова, Александра Глазунова и Игора Стравинског, спас ван родне земље потражили су и до тада водећи аутори у области духовне хорске музике: Александар Архангелски (1846—1924), Александар Гречанинов (1864—1956), Константин Шведов (1886—1954), Николај Черепин (1873—1945), Александар Чесноков (1880—1941), наведено према: Vladimir Morosan, *Russian Choral Music of the Russian Emigration: 1917—1988*. — International Choral Bulletin, 1998, 6.

[27] *Н. д.*, 6.

[28] *Исто.*

[29] Руски уједињени хор са диригентима Н. Черепином и А. Н. Кузменком извео је током 1933. године фрагменте из *Свенодног Бдења* Черепина и његове две *Литургије св. Јована Златоустог* из 1903. и 1907. године, према: Слободан Турлаков, *Н. д.*, 156, 158.

[30] Занимљиво да је ово дело тек 1994. године доживело свој премијерни снимак, в. Vladimir Morosan, *Н. д.*, 7.

већих црквених композиција словенске православне хорске музике пре Другог светског рата.[31]

Мушки хор Теолошког факултета из Београда био је први ансамбл који је извео ово дело Стевана Христића. Пролазећи кроз искуство премијерног репродуковања једне духовне композиције домаћег аутора — *Литургије* у B-duru Милоја Милојевића, током ускршњег поста 1933. године, тада још недовољно искусан хорски састав показао је, ипак, потребну вештину у тумачењу нових остварења у овој области: „Млади хор студената теолошког факултета, још потпуно неуједначен у звуку, са изврсним гласовним материалом у првим и другим басима, био је предани и одушевљени интерпретатор Литургије г. Милојевића."[32] Хор је очигледно напредовао до тренутка извођења Христићеве *Литургије*, када се по премијери критика једнодушно сложила око убедљивости њихове интерпретације: „Хор студената православног теолошког факултета извео је дело са свом потребном студијом и доказао, да је певачко тело на које смемо и треба да рачунамо у нашој акцији за обнављање наше православне црквене музичке литературе."[33] „Хор студената теолошког факултета поред тога што звучи уједначено, младалачки, снажно и полетно, одликује се и тиме, што православну црквену музику пева са разумевањем и религиозним осећањем."[34]

2

Свакако да су ограничене могућности које је наметао избор мушког хорског састава у доброј мери одредиле крајњи музички садржај овог дела. То се пре свега односи на изразито упрошћену фактуру појединих ставова: паралелне удвојене терце у октавама, паралелне секстакорде или унисоно читавог хора.

Степен контрастних хармонских решења — сукоби модалних и хроматских поступака — мањи је у односу на поступке у *Опелу*, због тога што у *Литургији* изнад свега доминира „тврда" дурска дијатоника. За разлику од Марка Тајчевића који у својој *Литургији* (1931) негује готово искључиво модалан звук, односно Милоја Милојевића који у истоименој композицији за мешовити хор оп. 50 (1937) инсистира на хроматско-то-

---

[31] Извођења дела модерне српске духовне хорске музике у Београду крајем тридесетих година нису била честа појава. Бележимо нека од најзначајнијих: Академско певачко друштво „Обилић" са диригентом Бранком Драгутиновићем премијерно је 13. маја 1935. године извело *Опело у g-molu*, оп. 38 (1934) Милоја Милојевића; Југословенско певачко друштво из Земуна са диригентом Миленком Живковићем извело је на Цвети 1936. године *Литургију* (1931) Марка Тајчевића; Прво београдско певачко друштво са Предрагом Милошевићем извело је делове (*Свјати Боже* и *Херувимску песму*) Милојевићеве *Свечане литургије за мешовити хор и сола* оп. 50 (1937) на Духовном концерту маја месеца 1939. године.

[32] Бранко Драгутиновић, *Музика у Београду*. — Звук, бр. 7, мај 1933, 261.

[33] Милоје Милојевић, *Литургија за мушки збор од Стевана Христића*. — Политика, 7. април 1937, 8.

[34] Светомир Настасијевић, *Литургија од г. Стевана Христића*. — Правда, 8. април 1937.

налним сукобима као основном изражајном средству, Стеван Христић слободним третманом згуснутог модулационог тока тежи архаичном звуку. Тражење „новог познатим средствима” аутор најчешће гради преко терцних веза са приметним инсистирањем на осамостаљењу акордâ споредних ступњева. Претходно у *Опелу* већ испробан као ефектан поступак, појава модално стабилне области акордâ сниженог VII ступња, схваћена и као афирмација миксолидијске лествичне области, доприноси поменутој архаичности партитуре. Пресудан разлог за употребљену „модалност на дурским основама”, лежи у лакшем праћењу латентне хармоније мелодија у духу традиционалних напева.[35] Има међутим и таквих одсека партитуре — став *Свјати Боже* — где уступак Христићевој модерности путем коришћења модулација преко хроматске терцне сродности „укида” било какву везу са потенцијалним хармонским фоном нашег појања. Својеврсно замагљивање тоналног центра и инсистирање на архаичности per se, чини ову музику, за разлику од ауторовог *Опела*, мање словенском, српском и сасвим условно речено, православном.

Употребу пентатонске мелодике у ставу *Свјати*, страну националном музичком идиому, а стилски блиску елементима импресионизма, схватамо као још један од ауторових покушаја остваривања „црквеног” звука универзалне оријентације. Спроведени полифони поступак резултира текстуалном полифонијом која тече паралелно са музичком и доводи до извесног степена њеног неразумевања. За разлику од тога, принцип на коме је инсистирао „отац” обнове руске духовне музике Степан Васиљевич Смоленски (1848—1909), а композиционо га увео у праксу Александар Кастаљаски — *подголосошнаја полифонија*, базира се на контрапункту раног руског вишегласја и вишегласне народне песме, и доноси мелодијску имитацију кроз све гласове, при чему се текст изговара истовремено.[36] Оваква врста необичног контрапункта, извесно „слаби” степен уобичајеног полифоног рада, али доприноси разумевању текста као свакако примарног чиниоца једне обредно функционалне композиције.[37] Превасходно музичар западноевропског усмерења Стеван Христић није усвојио ову тековину руске духовне музике са почетка XX века, већ је кроз сопствени изражајни језик успешно профилисао одређене стилске елементе са обе стране европског континента.

У вези са деликатним проблемом Христићеве употребе литургијских напева, односно начином њиховог цитирања, сматрамо да је најпрецизније констатовати „повремено и делимично”[38] ауторово ослањање на мелодијске карактеристике традиционалног српског појања. Не бисмо се сложили са мишљењем Војислава Илића да се у овом делу препознају

---

[35] Радмила Микић, *Н. д.*, 136.

[36] *Sergei Rachmaninov / The Complete Sacred Choral Works*, Monumentes of Russian Sacred Music, ed. by Vladimir Morosan, IX, Volumes 1/2, Madison, Connecticut, 1994, 1xiii.

[37] Пример оваквог поступка је у ставу *Свјете тихи* из *Свенощног бдења* Сергеја Рахмањинова, где се истоимена мелодија кијевског напева провлачи у горњим гласовима кроз различито спроведене хомофоне ситуације, док гласови доњег регистра путем једноставне педалне мелодије доносе текст у имитацији; *Н. д.*, lxiii.

[38] Димитрије Стефановић, *Н. д.*, 90.

елементи I и V гласа,[39] јер поред сасвим краткотрајне и „лабаве” асоцијације на мелодију *Херувимске песме* I гласа у деоници другог тенора на почетку ове песме (такт 60—64), нигде се не налазе елементи овог изузетно карактеристичног и препознатљивог напева V гласа. Изузев квартног скока на почетку мелодије „малог” *Достојно јест* VIII гласа,[40] који се може уочити код Христића, нема примера доследније примене мотива VIII гласа. Христићев поступак делимичног цитирања или, боље речено повременог ослушкивања мелодијског пулса мелодија општег појања, креће се од употребе карактеристичног почетног мотива (квартни скок у *Јединородни сине, Достојно јест*), па до уочавања нешто дужих целина (*Оца и Сина* или *Достојно и праведно јест*).

Пример бр. 1

Избегавајући правило да сваки компоновани став буде базиран на одређеној црквеној мелодији, Христић се блиско поступцима једног Александра Тихоновича Гречанинова (1864—1956), користи фрагментима ових напева као слободним тематским материјалом.[41] Другим речима, постоје хорски одсеци у којима аутор просто не може да „избегне” окретање опште познатом напеву и они представљају традиционалан слој дела. Овакви одломци условљени степеном ауторове стилске „неодлучности” симболишу тај полукорак између уобичајене обраде напева и недовршеног експеримента израде оригиналне звучне материје, онемогућавајући самој

[39] Војислав Илић, *Литургија Стевана К. Христића.* — Хришћанска мисао, бр. 6—7, 102.

[40] Стеван Ст. Мокрањац, *Опште и пригодно појање*, у: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца*, Духовна музика V, књига 8а, уредник др Даница Петровић, Београд, 1997, 130.

[41] Гречанинов за разлику од прве *Литургије* оп. 13 из 1898. године која је рађена по узору на истоимено дело П. И. Чајковског, без цитирања напева, у другој *Литургији* „открива” могућност рада са црквеним мелодијама: преузима основне ритмичке и мелодијске карактеристике и слободно ствара хорске нумере; в. Vladimir Morosan, *Н. д.*, 242.

музици да се „отисне” даље од већ виђене, свакако певљиве четворогласне „дијатоничности”.

Са друге стране, музички занимљивије нумере — *Херувимска песма, Оче наш* и *Хвалите* рађене су далеко слободније, са појачаним контрапунктским радом као кључном композиционо-техничком „заменом” за одсуство обраде традиционалних напева.

Што се тиче одсека који повезује поједине дуже целине овог дела — реплике хора „Господи помилуј” на возгласе свештеника, тзв. *јектенија* (велика, мала, сугуба/трострука, прозбена),[42] они степеном своје разноврсности представљају осетну новину у овом жанру српске музике. За разлику од поступка у *Опелу*, где је аутор на два места поновио структуру тзв. „Мртвачке јектеније”,[43] у *Литургији* не постоји ниједна идентична нумера. Приметним одсуством мотивског повезивања ставова,[44] дело поприма изглед прокомпоноване композиције намењене богослужбеном извођењу.

У овом случају блиско поступку Рахмањинова у његовој *Литургији*, Христић даје обиље различитих решења која заједно карактерише прилично нестабилна хармонска основа: махом су то комбинације терцних веза,[45] истоимених тоналитета различитог рода, модулација до другог квинтног сродства, једном речју, интонативно релативно непогодних веза између наступа солисте/свештеника. У случају тзв. великог „Господи помилуј” Христић даје две варијанте: прву, једном поновљену (број 51, испред *Херувимске песме*), која својим молским карактером и плагалном каденцом подсећа на хармонска решења у ауторовом *Опелу* и другу, дурску (број 62, испред *Оца и Сина*), једноставног звука уз разрађен покрет свакога гласа, као својеврсни прототип црквене музике. На сличан начин је компонован кратки став *Алилуја* који настаје путем уланчавања паралелних терци тенора и бас-баритона, уз максималну редукцију осталих изражајних средстава.

Херувимска песма доноси најзначајнију употребу полифоног музичког језика у читавој композицији. Као и већина других аутора, Стеван Христић управо у овој литургијској нумери даје изразиту слободу свом оригиналном изразу. За разлику од многобројних претходника у српској музици, он не прати неки од знаних образаца махом наслеђених из богате руске праксе, већ даје несиметричну прокомпоновану форму саста-

---

[42] У зависности од места у литургији, односно врсте молитве коју изговара свештенослужитељ.

[43] Нумера број 11 (страна 55) пред став *Њест свјат* и нумера број 36 (страна 74) пред завршни одсек *Вјечнаја памјат*, према издању: Стеван К. Христић, *Хорови* (избор и редакција Милан Бајшански), Просвета, Београд, 1964.

[44] Као супротан случај наводимо мотивску повезаност првог и последњег става Мокрањчевог *Опела* (Јектенија и Вјечнаја памјат), везу између појединих нумера из *Опела* самог Стевана Христића (на пример, мало Господи помилуј, број 8 и Њест свјат) или уочљиве мелодијско-формалне сличности између делова Херувимске и Причасне песме из *Литургије* (1931) Марка Тајчевића.

[45] На пример, у малој јектенији пре става Приидите (број 24), јавља се веза доминантине доминанте са акордом седмог природног ступња — први ступањ (d-fis-a / b-d-f / c-e-g).

вљену од три музички потпуно различита дела. За потпуни доживљај ове нумере неопходно је разумети литургијско значење тренутка певања *Херувимске песме*,[46] која прати неколико радњи свештенослужитеља: од кађења и читања молитви, преко формирања процесије за Велики ход, и коначно, самог Великог хода током којег се часни дарови из олтарског простора церемонијално износе кроз северне двери до часне трапезе.[47] Први и други одсек (а/ *Иже херувими тајно образујушче*, b/ *И животворјашчеј тројице*), Христић реализује кроз музички ток једнаке дужине (23 такта), при чему се за разлику од хармонски стабилног првог одсека у b-molu, други креће у фригијској области (Ces-dur/Fes-dur), да би на самом крају тоналним скоком (умањене кварте у басу) Ces-dur/Es-dur нагло каденцирао у основном тоналитету b-mola. Несразмерно краћи трећи одсек с/ *Всјакоје ниње отложим попеченије* (14 тактова), углавном хомофоно конципиран, завршава први део *Херувимске песме* у основном тоналитету. Овако изразит хармонски след другог дела песме налази смисао у специфичној промени тоналне боје. Стиче се утисак да су чисто музички разлози различитог тонског валера, превагнули над потенцијалним програмским. Знатно заоштренији поступак који ће зрачити „немачко-штраусовским" звуком, а не Христићевим „меким" хармонским преливима француске провенијенције, остариће годину дана касније Милоје Милојевић у својој *Херувимској песми*, унутар већ помињане *Свечане литургије* оп. 50.[48] Карактеристични за читаво стваралаштво Стевана Христића, хармонско-колористични импресионистички елементи део су његове оригиналности и у жанру духовне хорске музике.

Стилски потпуно различит од првог дела *Херувимске песме*, други део *Јако да царја* одудара и од читаве композиције својим готово инструменталним карактером. У Allegro темпу (облика a-b-a-c-d) овај став доноси висок степен контрапунктског рада,[49] означавајући тиме један уметнички трансформисан корак даље од препознатљиве мелизматике традиционалног православног појања.[50] Својеврсну равнотежу између упо-

---

[46] Ова химна увртена у византијску литургију између 573—574. године за време цара Јустинијана, била је оригинално додати рефрен за постојећи антифон на псаламски текст 23 /24/: 7—10 који је већ имао рефрен. Временом псаламски стихови су нестали, а остали су само ова химна и додатак алилуја. Некада се читава химна певали три пута, од чега је до данас остало само троструко алилуја на њеном крају; према: Paul Meyendorff, *Russian Liturgical Worship*, у: *Peter Tchaikovsky / The Complerte Sacred Choral Works*, ed. Vladimir Morosan, 1996, xxxii.

[47] *Sergei Rachmaninov / The Complete Sacred Choral Works*, Monumentes of Russian Sacred Music, ed. by Vladimir Morosan, IX, Vol. 1/2, Madison, Connecticut, 1994, lv.

[48] То се пре свега односи на нагли тонални скок d-mol/As-dur на почетку другог стиха (*И животворјашчеј*), да би се потом преко b-mola стигло у светао A-dur (*припјевајушче*); в. Богдан Ђаковић, *Милојевићева Свечана литургија св. Јована Златоустог за соло гласове и велики мешовити хор оп. 50*, у: *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Музиколошки институт САНУ, 107—108.

[49] Карактеристичан је кратак *одсек б* (5 тактова) у коме басовска деоница доноси тему попут почетног мотива каквог фугата, али се убрзо улива у поновљени *одсек а*, без икаквог „одговора" у другим деоницама.

[50] У том смислу, као да најављује преинструментализовани поступак Марка Тајчевића у композицији *Сеј дењ* (пс. 118) насталој пуних тридесет и две године касније, за који излази из оквира традиционалног писања за вокални ансамбл.

требљених изражајних елемената (структурна и хармонска основа) Христић остварује јединственим тоналним планом става — F-dur, при чему се на самом крају појављује миксолидијска верзија основног тоналитета, као и плагална каденца: VI—IV—I ступањ.

Певање универзалне хришћанске молитве — *Оче наш*, на самом богослужењу има пуни евхаристијски значај: верни се припремају да убрзо реално окусе „хљеб наш насушни". Христићева верзија ове песме дата је кроз практично само једну хорску ситуацију: испод хомофоног трогласа (I, II тенори, баритони) са правилно постављеним акцентима, басовска деоница уз сталну ритмичку фигуру и кроз наниже усмерен мелодијски трихорд понавља текст са почетка молитве.

Пример бр. 2

Степен мирноће тоналног плана (Es-dur/c-mol/As-dur/c-mol-Es-dur) одговара потребном карактеру става.

Причасна песма се на литургији изводи за време причешћивања свештенства у олтару, које непосредно претходи причешћивању верних.[51] У руској традицији се убрзо после појаве чисто полифоних композиција, прешло на праксу кратког речитативног извођења типиком одређеног текста, да би потом уследило извођење сложене форме „духовног концерта", композиције мотетског стила са јасним утицајима барокне инструменталне традиције. Христићева причасна песма *Хвалите* управо носи одлике оваквог ефектног, концертног дела. Мелодијски гледано,

[51] Историјски гледано, причасна песма састојала се од псаламског текста који се изводио стих по стих, док је један изабрани стих служио као рефрен. Временом псаламски стихови су се свели на само један уз *алилуја*. Псалам 148; 1 стих представља тај уобичајени текст за недељну причасну песму. У византијској и словенској традицији на овом месту су се развиле дуге мелизматичне мелодије; према: Paul Meyendorff, *Russian Liturgical Worship*, у: *Peter Tchaikovsky / The Complete Sacred Choral Works*, Musica Russica, ed. Vladimir Morosan, 1996, xxxii.

овај став нема сличности ни са једном верзијом или напевом причасне песме у традиционалном српском црквеном појању.[52] Карактеристичан скок чисте кварте на почетку близак је онима у претходним ставовима са традиционалним напевима (*Јединородни сине, Достојно јест...*), односно почетку песме — *Један свјат*.[53] Овај мелодијски мотив латентно плагалног хармонског значења, композитор је одабрао као својеврсни интонациони симбол за развијену модулациону схему путем терцно сродних тоналитета. Занимљив след модулација из дурског акорда у прекомерни обележава крај првог одсека.[54]

Пример бр. 3

Формално организован као *а-а1-а-а2 + секвентно Алилуја*, овај став у одсеку а2 доноси чак значајан степен класичног мотивског рада: фрагментаран рад са мотивом чисте кварте (g-c, c-f, g-c, d-g, a-d, e-a...) доводи до одсека секвентне структуре на текст *Алилуја* (почетак терцно сродан, светао A-dur!) и коначне каденце у основном C-duru: VII снижени/IV молски/V/I.

Крај *Литургије*, у коме се још једном исказује захвалност верника Спаситељу (Благословен грјади во имја Господње, Видјехом свјет истини; Да испољатсја уста наша) Христић реализује хомофоном структуром уз пораст драмске тензије путем хармонско-тоналног просветљења: G-dur/D-dur/A-dur. У ставу *Буди имја Господње*, још једном се јавља изра-

---

[52] У одељку Причасне песме у књизи број 8а Опште и пригодно појање Стевана Мокрањца, на текст 148. псалама налазе се напеви 1, 3, 7, 8 (две верзије) гласа, као и *Трстенско хвалите, Корнелијево, По Корнелију, београдски напев, На Тон деспотин*, 3. гласа, в. Стеван Ст. Мокрањац, *Опште и пригодно појање*, у: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца*, Духовна музика V, књига 8а, Београд, 1997, 135—152.

[53] Код Мокрањца ова мелодија записана је in b, па према томе поменути скок је f-b; *Н. д.*, 134.

[54] (G-dur/g-h-d = g-h-dis — за C-dur/c-e-g = c-e-gis — за F-dur/f-a-c = f-a-cis — за B-dur + As-dur као субмедијанта основног C-dura).

зита хармонска веза терцно сродних тоналитета (C-dur/E-dur), да би завршно *Спаси Христе Боже*, као и поновљено *Тон Деспотин* са почетка дела (улазак и излазак архијереја) свој достојанствени ефекат остварило путем увођења дурских акордâ на сниженом VII и III ступњу.

Христићева *Литургија* за мушки хор представља типичан пример оригиналног приступа жанру духовне хорске музике после доминације „класичног" Мокрањчевог начина рада на традиционалном напеву. Избијање Другог светског рата и нове околности после 1945. године, прекинуле су потенцијални развој духовне музике у смеру већег броја различитих индивидуалних решења која су управо средином 30-их година започели аутори Христићеве генерације: Милоје Милојевић, Миленко Живковић, Миливоје Црвчанин... Тако је изузетно занимљив однос два супротстављена елемената — *чисто естетског* и *утилитарно-функционалног* унутар једне специфичне врсте црквене уметности, остао тек назначен у неколико опуса и без јасно утврђених конструктивних и стилских премиса. Остајући довољно везан за традиционалне вредности овог жанра — уз разрађене нове елементе, Стеван Христић је написао дело које би, верујемо, и данас имало задовољавајућу богослужбену и концертну примену.

Став критичара Хермана Лароша, изречен у вези са *Литургијом св. Јована Златоустог* П. И. Чајковског, да „то је дело компетентног и концентрисаног уметника у коме се осећа искусна рука, истанчан укус, те изнад свега прави осећај за прикладно, а свакако мање моћна инспирација",[55] на одличан начин осликава меру уметничког раста Стевана Христића у тренутку настанка анализиране композиције, написане пуне две деценије иза непоновљивог *Опела* у b-molu.

Bogdan Đaković

STEVAN K. HRISTIĆ'S LITTLE-KNOWN LITURGY FOR A MALE CHOIR

Summary

This paper discusses Stevan K. Hristić's second spiritual choral composition, written after *The Requiem* for a mixed choir (1915). The discussion is divided into two parts: the first places *The Liturgy of St. John Chrysostom* for a male choir (1936) in a wider context of this genre at the end of the 1930s, comparing it primarily with the work of Russian authors. Stevan K. Hristić stayed in Russia in 1910, at the time of the first ever performance of Sergei Rachmaninov's *Liturgy of St. John Chrysostom*; there he met Aleksandar Kastalski and the circle of musicians around the Moscow Synod Institute, and the meeting was of great importance for him. The paper underlines the activities of the student choir of The Orthodox Religious Faculty in Belgrade and the conductor Vojislav Ilić, who performed Hristić's composition for the first time ever. The

[55] Према: Антонин Преображенски, *Труди П. И. Чајковског в области тсерковног пенија.* — Екатеринославские епаркхалније ведомости 23, 24, 1894, 598, у: Vladimir Morosan, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Michigan, 1986, lxxxviii.

second part of the text analyzes the most important sections, as well as applied compositional solutions, particularly in comparison with the author's contemporaries engaged in this genre (Marko Tajčević, Miloje Milojević…), trying to define the composition stylistically and determine its place in the development of this genre of Serbian music. Application of tonally unstable harmonic basis, with relatively frequent modulations (the dominant relation being between the thirds) and interesting polyphonous solutions on the one hand, and retaining certain traditional techniques (partly relying on the melodic characteristics of Serbian chanting, or associating some movements with the "spiritual concert") on the other, classifies *The Liturgy of St. John Chrysostom* for a male choir among the most modernly conceived orthodox choral compositions till World War II.

UDC 821.163.41-2.09 Mihajlović-Mihiz
821.163.41-95

Милица Аничић

САМА СВОЈ ГОСПОДАР

Проучавајући мит, народну епску песму и драме о Бановић Страхињи, интерпретатори су своју пажњу усредсредили на личност јунака, величину његовог подвига и мотив опроштаја, увек истичући тајну која лебди над овом причом о ратнику који праштa неверство жени. Иако у Михајловићевој драми паралелно постоје два плана или тока радње: национални и интимни, који се у драми додирују, преплићу и сукобљавају, интерпретаторе је занимао готово искључиво национални ток и, у оквиру њега, сукоб Бановић Страхиње са светом око себе. У том контексту расветљавана је и тајна Страхињиног опроштаја, док је интимни план приче у анализама остао запостављен. Уколико је пажња критичара и задржавана на интимном сижејном току, она је била усредсређена на личност и мотивацију јунака Страхиње, а тајна Жене и њене личности остала је нетакнута радозналошћу интерпретатора. Овај рад је покушај да ову интригантну драму видимо у светлу тајне неверне љубе.

Промишљајући лик Жене у Михизовој драми *Бановић Страхиња* критика је најчешће истицала тајну која ју обавија, као и немотивисаност њених поступака. Управо у грађењу лика Жене, Ласло Вегел уочава Михизове пропусте: „Мотиве жениних поступака, њених опредељења, понашања, Михајловић уистину не уме да образложи. Понајвише због тога што је ова форма понашања у датом времену била добрим делом непозната. Овај тип жене, са својим суптилним интелектуализмом, већом слободом жеља, сасвим модерном ирационалношћу егзистира у овоме свету без икаких мотива. Она је апсолутно ван света. Она нема историјски алиби, историјску аутентичност, она у овој драми наликује на какву мистичку, егзистенционалистичку јунакињу."[1] Јован Ћирилов, међутим, управо у тој мистичности и тајни уочава вредност драме: „У потрази за разлозима неверстава Страхињине љубе и опроштаја Бановић Страхиње готово и да је исто тако заметно трагати у народној песми, као и у драми Борислава Михајловића. Та сличности између изворишта и драмске утоке једна је од основних вредности и једног и другог дела. У епици обе тајне трају као тамни вилајети древног мита, а у драми те две тајне произилазе из пуноће ликова, изненадности људских поступака које ниједна конзистентна психолошка школа не може да подведе под сво-

[1] Laslo Vegel, *Apsurdni izdajnici*, из књиге *Abrahamov nož*, Cekade, Zagreb, 1987, 47.

је формуле."[2] Студиозно проучавајући лик Жене, Петар Марјановић је закључио: „... реч је о жени с тајном коју вероватно ни сама не зна и стално је изнова ствара; то је чини особом рођеном за жртву, злочинца и саучесника у исти мах".[3] Следећи, између осталих, и наведена тумачења покушаћемо да предочимо на који начин Михајловић осмишљава и чува тајну која постоји у Страхињиној жени, а која је гони на чудновате поступке, односно преступе са тачке гледишта феудалног система вредности.

Бановић Страхиња је ратник који „оно што мора, он то и хоће". То је његова дефиниција из које делује, остварује подвиге и у складу са којом доноси одлуке. Одлука да опрости жени, његов највећи подвиг, изазвала је бројна тумачења. Од Селенићеве тезе о Страхињи као побуњенику, затим Вегеловог становишта о Страхињи као претечи ренесансних идеја о слободи, до става Петра Марјановића о Бановићевој лојалности цару и држави заснованог превасходно у реплици: „Рат је наш посао, мушки. Важније нас ствари чекају него да судимо женама. За који дан судићемо се са судбином. Гинућемо тамо у крви и мукама, па нека бар људска прича остане за нама."[4] Прецизнијим и утемељенијим сматрамо закључак позоришног критичара Ивана Меденице: „Дубинска анализа утврђује да места адресанта и адресата у драми *Бановић Страхиња* не остају празна: на месту адресанта појављују се феудалне вредности, а на месту адресата (циљ, сврха, последица) сам Бановић Страхиња, али не у смислу емотивног самоостварења (што је карактеристика љубавних прича), већ у смислу потврђивања аутономије личности — заправо у смислу освајања слободе!"[5]

За разлику од витеза Бановића Страхиње, Жена нема своје место, своје одређење, нити аутентично остварење у феудалном окружењу. Личност жене у таквом друштву одређена је искључиво у односу на њеног мужа (господара). Подсетимо да Страхињина љуба ни у народној песми, ни у Михизовој драми нема властито име — она је тек *жена*. Положајем у друштву, дакле, жени није дата могућност да оствари слободу своје личности. Страхиња, дефинисан као ратник, у могућности је да оствари властиту слободу (у Михизовој драми у односу на Политику) и да у складу са својим одлукама сноси последице. Михизов поступак осмишљавања лика Бановићеве жене упућује управо на закључак о непрестаној тежњи Жене да оствари своју личност као независну, односно да постане *сама свој господар* на личном, чак најинтимнијем плану.

Страхињина мајка дефинисана је у односу на господара дома, свог сина Страхињу, а док је стари Бан био жив, била је одана жена господара за кога се удала. И царица Милица (која се, додуше, само помиње у

---

[2] Јован Ћирилов, *Михизове чудне издајице*, из књиге Борислава Михајловића Михиза *Издајице*, БИГЗ, Београд, 1986, 389.

[3] Петар Марјановић, *Нешко беше Страхињину Бане*, из књиге *Српски драмски писци 20. столећа*, Матица српска, Нови Сад, 1997, 171.

[4] Борислав Михајловић Михиз, *Бановић Страхиња*, из књиге *Издајице*, БИГЗ, Београд, 1986, 118.

[5] Иван Меденица, *Ко је убио Мајку Југовића*. — Зборник радова Факултета драмских уметности, ФДУ, Београд, 1997, 11.

драми) успела је своју амбицију да оствари на општем плану — да управља другима, али није постала аутономна личност; она је дефинисана улогом мајке деветорице ратника. Жена Бановић Страхиње, како текст драме упућује, има свест о изузетности коју јој је улила њена амбициозна мајка, али за разлику од осталих чланова њене породице који своје амбиције остварују (веома успешно!) у политици, „она је хтела нешто друго, а ни сама није знала шта". Покушаћемо коначно да се суочимо са ликом Жене, односно кренемо у потрагу за потврдом тезе о жени с тајном, коју непрестано гони жудња за самоостварењем.

У првој слици првог чина драме, кроз разговор Страхиње и његове мајке (поред информација које добијамо о приликама у царству) припрема се улазак Жене на сцену. Незадовољство поремећеним односима у дому изражава мајка и приписује кривицу својој снахи: она („гуја") неће да јој роди унуче, а ситуација је утолико гора јер је Страхиња последњи у реду. Страхиња се према својој жени односи са поштовањем, чак страхопоштовањем: не дозвољава да је узнемиравају док спава, а спава дуго — изјутра последња у дому устаје, што мајка цинично објашњава дајући нам драгоцену информацију да је „опет целу ноћ читала латинске књижурине". Страхињин однос према Жени (већ је наговештено да то није обична жена, већ по нечему изузетна), у супротности је са устаљеним, општеприхваћеним односима мужа-господара и жене у феудалном друштвеном поретку на балканском подручју. Мајка Страхињина, која је до краја следбеник старих феудалних односа и вредности, не разуме ову Жену која као да је „од другог света, тако одсутна, тако далека". Страхиња је једини у драми који покушава да је разуме. Покушава мајци (али и себи) да оправда Женино држање и понашање: „Сасвим добро видим и осећам да она има неку своју муку у животу, неко своје морање које јој не да другачије. Сва је у магли некој, неким горким и тајним пламеном гори... удариш ли силом на жену, ако је од леда — истопиће се, ако је од гвожђа — саломиће се, ако је од ватре — прегореће. А она је, чини ми се, и од леда, и од гвожђа, и од ватре. Ништа она зло не чини, просто је таква каква јесте." Страхиња нам потом открива појединости везане за њено порекло, у којима наслућује узроке Жениног понашања: „Десето је, претпоследње дете у тој чудној кући. Сестра, прворођена Милица, постаде царица, деветоро браће, сви некако једнаки и за подвиг неки далеки рођени, а над њима та тешка, крупна, црна, амбициозна мајка од малих ногу им уливала свест о изузетности. А она расла косо, побочке, усамљена, зачитала се и свој подвиг никако да нађе. Њих све ухвати политика и држава, којој су се нашли крај кормила, а она своје нешто хтела у животу, а не знала шта." Улазак Жене на сцену пореметило је почетну равнотежу и, како Петар Марјановић запажа, донео „прво сценско делотворно узбуђење". При том је важно задржати пажњу на опису физичког изгледа Жене, чији детаљи указују на поједине психолошке особености наше јунакиње: „очију крупних и грозничавих", „рука у студираном гесту лежи најчешће преко груди као да нешто брани или нешто крије", „охоло дигнута глава", „једва приметни тик горње усне који нарушава супериорност и сигурност. Жена с тајном коју, вероватно, ни

сама не зна и стално је изнова ствара, жена незадовољна собом и свим око себе". Писац, дакле, јасно истиче постојање тајне у Жени, а наговештава да се управо у тајни („коју чак ни сама не зна") крије мотив за остварење њеног циља. Њена амбиција јесте да досегне свој подвиг, који никако да нађе. Поред тајне и тежње за властитим подвигом, примећујемо и указујемо на једну значајну појединост која би требало да уклони погрешно тумачење лика Жене. И поред понашања и поступака који се косе са традиционалним понашањем феудалне жене у патријархалној заједници, ова Жена, према Страхињиним речима, „не чини зло". У драми је више пута наглашено да она држи своју реч, да поштује Страхињу, његову мајку, спасава икону св. Јована из руку Турчина... Михиз нам даје сазнање о високој моралној вредности Жене како би прељуба коју чини била кобнија, мрачнија, загонетнија.

Када је реч о подвигу, односно циљу делања Страхињине жене, већ смо напоменули да је њена тежња усмерена на самоостварење, односно да је покреће амбиција да оствари властиту аутономију у односу на положај и статус који јој намеће друштвени поредак. Подсетићемо се поступака — преступа — подвига Жене који иду у правцу њених унутрашњих хтења да оствари независност своје личности. Сви њени поступци су исхитрени, нису испланирани нити срачунати, већ вођени интуицијом, жељом, жудњом, тајном. Ипак, реч је о интелигентној жени која уме да предвиди последице својих одлука.

Први у низу њених „подвига" потиче још из најранијег детињства. Реч је о поступаоници, прастаром женском, врачарском обичају када се пред женско дете постављају различити предмети: јабука, огледало, кључеви, плетиво и сл., и ишчекује за шта ће девојчица да се маши, што би требало да наговести њене склоности. Наша јунакиња, према сећању њеног оца Југ Богдана, „тек проходала, стисла је десну песницу преко груди и не отвара је. Онда, одједном, трже простирку на којој је све то лежало и сручи све на под. Лош је то знак био." Јасно је да писац на нивоу фабуле и у нарацији користи поступак: предосећање — испуњење, будући да Југовићева заиста није показала склоност ни за једну од понуђених јој женских атрибута. Она је трагала за неким својим путем чији је правац и циљ само наслућивала, а који је за околину остао непрозиран, те и непожељан. Њен отац о томе каже: „Чим неко стане да измишља себе, прочепркај само мало боље, мораћеш наићи на амбицију... А видиш, код те моје ћерке никако не могу да предвидим у шта ће је та матица њене амбиције занети."

Када јој је дошло време за удају, њена „амбиција" налаже јој да организује турнир чијем победнику обећава своју руку. Овим поступком, она постиже да буде у положају (иако посредно, преко турнира) да *сама бира себи* мушкарца. Страхиња, када у драми први пут помиње овај турнир (у првој сцени првог чина), каже: „Бацила је свој живот на коцку..." Међутим, турнир и њено обећање били су једина могућност да оствари своју тезу: „Жена се не узима, жена се даје" (коју ће експлицитно изрећи Влах-Алији у сцени прељубе). Она је, дакле, та која „даје", али само своју руку, те се у браку са Страхињом (победником турнира) понаша

тек у складу са својим обећањем. У вези са овим турниром Страхиња износи претпоставку, којом покушава да објасни женино држање у браку, да је она прижељкивала да на турниру победи Иван Косанчић. Међутим, сматрамо да Михиз уводи ову претпоставку да би је одмах негирао и одагнао сумњу да је у Жени постојала нека тајна љубав која би објаснила њено пркосно понашање (није, дакле, реч о тајној љубави попут оне између Хасанагинице и Имотског кадије која попут слутње лебди над драмом Љубомира Симовића). Жена изричито тврди: „Ја се нисам обрекла Ивану Косанчићу и ја држим своју реч." Примећујемо да Женин мотив за организовање турнира који ће јој донети мужа није љубав, већ потреба да потврди себе као господара своје судбине. Кад размишља о браку, она, дакле, не размишља о мушкарцу нити о љубави, већ искључиво о себи и свом положају. Али ни Страхињин мотив да учествује на турниру и победом освоји младу Југову кћер, сматрамо, такође није љубав. Није ни интерес да се приближи породици блиској цару, јер нам је познат Страхињин став о „великој причи века". Страхињин главни (чак једини!) spiritus movens јесте витештво чију потврду уочавамо и у следећој појединости: да је знао да се Жена обрекла Косанчићу, како сам каже, поклонио би јој се, положио јој пред ноге јабуку и нестао у Бањској. Ништа друго до витешко повлачење.

Браком, у којем се Жена упорно држи тек своје дате речи, а Страхиња витешки толерише њено „особењаштво", нико није задовољан. Али, док се Страхиња држи максиме да „љубав није нешто што се хоће или неће, љубав се или мора или не може", Жена се припрема на нови „подвиг" — одлучује да напусти све и оде у манастир. Своју одлуку саопштава писмом мајци, које најпре намерава да прочита у дому Бановића, али садржај писма у целини сазнајемо тек у сцени суђења (трећи чин). У том смислу, кључна би била реченица: „Власна сам од свог живота, с којим ћу увек да учиним оно што хоћу." Приликом саопштавања своје одлуке да одлази у манастир, Жена се ограђује од побожности и наглашава да ни Страхиња са овом одлуком нема никакве везе. Овај поступак такође, потврда је њене неугасиве потребе да сама одлучује о свом животу у којем се непрестано изнова тражи. Михиз нам и овом приликом ставља до знања да није реч о каприциозној жени која гази преко свега. Она своју одлуку одлаже поштујући Страхињину молбу и даје му реч да ће га сачекати док се не врати из рата.

Одложивши своју одлуку да оде у манастир, док чека Страхињу да се врати из Крушевца, Жена непрестано чита књигу. Петар Марјановић посвећује пажњу овим „латинским књижуринама" и открива да је реч о *Љетопису попа Дукљанина*. На основу одломка који је Михиз одабрао да цитира у драми, а који Жена гласно чита, Марјановић закључује да „ова лектира посредно указује на женине одређене, стицајем околности, потиснуте тежње ка властољубљу... и њену незадовољену чулност у браку у којем живи без љубави".[6] Управо у тренуцима док посматра своје тело и пита се да ли је добро грађено (чудећи се при том како се о телу жене

[6] Петар Марјановић, *Нетко беше Стахињићу Бане*, из књиге *Српски драмски писци 20. столећа*, Матица српска, Нови Сад, 1997, 181.

може говорити као о цркви), у кућу провађује силни Влах-Алија. Следи сцена у којој се Жена одлучује на свој највећи „подвиг” — прељубу. За остале Женине поступке у драми сазнајемо или посредно, кроз разговор (поступаоница, турнир), или писмом (одлазак у манастир); једино је прељуба предочена у развијеној сцени у којој је Жена у акцији, у дуелу у којем она постаје „жртва, злочинац и саучесник у исти мах”. Иако ју је најпре страх, она тера инат, горда је, супротставља се Турчину. Пошто јој Влах-Алија на њено инсистирање (чак заповест!) казује ко је, она се њему представља, не у односу на свога мужа, већ речима: „Господар сам ја сама себи.” Ипак, она хвали Страхињу и уздиже његово јунаштво. Видевши да пред њим није обична жена, Влах-Алија насрће на њу, наређује јој да открије своје тело. Међутим, Жена се докопала мача и упире га ка Турчину хотећи да се и физички одбрани од насилника, а пошто схвати да је њен покушај сулуд, окреће врх мача ка себи. Прети да ће се убити — али чини нам се да то већ постаје део њене игре, јер закључује да Влах-Алија (као љубитељ жена, али и као јунак) неће дозволити да Жена, која му се очевидно допала, дигне руку на себе. Жена се и даље опире, неће да дозволи да постане лак плен (она уосталом упорно настоји да не постане ничији плен). Схвата да задобија Влах-Алијине симпатије: „Све ми се више свиђаш”. Сада Жена креће у напад: „Ти си копиле турско и штене, а не јунак. Над женама се јуначиш.” Он почиње да схвата да више не влада овом Женом, на шта упућује пишчева дидаскалија: „Влах-Алија је пушта и гледа је чудно.” Не преостаје му ништа него да прети силом: „Дочепао сам те се и узећу те.” Али Жена има свој адут: „Жена се не узима, будало, жена се даје. Зар ни то не знаш?” Следи опет важна дидаскалија: „Већ назире његове слабе тачке и своју моћ” која наговештава да ова игра почиње да се претвара у игру моћи мушкарца насилника и промућурне Жене која користи своје најјаче оружје — завођење. Она обезвређује његову мушкост, назива га ситном битангом што се јунаци над сељанчурама и наглашава да га права жена сигурно није ни погледала у животу. Жена постаје господар ситуације, изазива све јаче, а Влах-Алија „стоји укопан и потмуло стење”. Сада она посматра његово тело (као што је до малочас он посматрао њено), додирује му лице, наређује му: „Покажи руке, кажем.” Наступио је, дакле, потпуни обрт у њиховом односу. Силни Турчин сада је потпуно инфериоран, и он то зна: „Не играј се са мном, жено!” Влах-Алија, на Женину заповест, пружа руке према њој, она их разгледа... освојен је, побеђен. Међутим, чувши глас Страхињине мајке коју су напали људи из Алијине банде, Жена користи своју предност у „игри” и наређује му да не дирају старицу. Влах-Алија, пошто је осетио могућност да задобије предност, наставља игру: „А шта ако нећу.” Жена моли и открива да је сестра српске царице. Влах-Алија услиши молбу, али: „Сада је он поново господар ситуације”. Опет се оружа својом насилничком моћи — прети да ће убити старицу, али Жена га зауставља: „Ту жену нећеш убити”. Одлуком да спаси Страхињину мајку она чини пресудан потез којим поново задобија превласт — обећава Турчину да ће поћи са њим, и то: „Знам да можеш да ме однесеш везану на седлу. Али ја ћу поћи од своје воље, слободно. Зато што тако хоћу”. Искористивши свој последњи, најјачи адут, она

опет неприкосновено влада. До краја сцене све се дешава према њеној вољи: спасава мајку, не дозвољава да убију слугу Милутина, спречава пљачку, спасава икону и захтева спектакуларни одлазак: „Рекао си да ћеш ме на рукама носити.”

Доказ о Жениној моралности и поштовању породичних и друштвених вредности, Борислав Михајловић у овој сцени најуверљивије показује, до те мере да пружа могућност тумачења како је Жена учинила прељубу да би спасила кућу и укућане. Иако она скупо плаћа ослобођење мајке и слуге (губи предност у „игри” са Турчином и ставља свој живот на коцку), спасавање других није њен основни циљ. Михиз овим Жениним жртвовањем за друге, које је равно витешком подвигу, жели да њен преступ добије веће, кобније, страсније димензије. Прељубу, дакле, чини интелигентна, образована жена високог морала, која поштује феудалне вредности. Стога преступ (одлука да учини прељубу) добија димензије подвига, на шта упућују и следеће реплике:

ЈУГ: Никада ја не бих био способан да тако нешто учиним.

БОШКО: Ви још мало па ћете то за подвиг прогласити.

У самој драми открива се и могућност да је Жена прељубу учинила из љубави, на шта помишља и сам Страхиња. Иако Жена Страхињи одрично одговара на његову сумњу, она изговара и једно убојито „*мада*” које бисмо могли схватити као Женин покушај да се и са Страхињом поигра. Страхиња, међутим, само погледом прекида њену игру. Критичари и интерпретатори су пронашли елементе који сасвим извесно указују на љубав (пре потребу за задовољењем чулности), као покретач Женине одлуке да пође са Турчином. Према запажању Петра Марјановића, на то указује литература коју Жена чита, као и њено дивљење Влах-Алијиним мишицама. Међутим, иако је силни Влах-Алија неоспорно привлачна јуначина, сматрамо да је једна Михизова дидаскалија довољна да оспори могућност да се прељуба десила из љубави:

ЖЕНА: Одлазим са овим (горак осмех) човеком.

У овој сцени читамо дословно њену намеру: „Господар сам ја сама себи”, „Жена се не узима, жена се даје”, „Ја ћу поћи од своје воље слободно. Зато што тако хоћу.” Надметање са Влах-Алијом и њен кобни поступак на крају, имали су за циљ освајање слободе, тј. положаја да одлучује у своје име и поступа према властитој вољи, односно да се коначно избори да постане господар своје судбине. У сцени са Влах-Алијом уочљива је и њена тежња ка властољубљу, затим за егзибиционизмом и спектакуларношћу, али не као циљ њеног делања, већ само као форма у оквиру које ће се остварити њена одлука. Дакле, схвативши да једино напуштањем Страхиње може да стекне позицију да себе оствари као личност, она одлучује да то учини на рукама укроћеног Турчина, јер тако је, како сама каже, „црње, дубље и неповратније”, него што би био одлазак у манастир.

Женино друго неверство и издаја, односно рањавање Страхиње у двобоју са Влах-Алијом, показује истрајност њене одлуке и појачава ефекат. Она тим поступком као да брани „стечену” слободу своје воље.

Поменућемо и Женино ћутање у сцени суђења као својеврстан подвиг или преступ. У тој сцени, у трећем чину, Жену у центар пажње по-

ставља већ и мизансцен који писац сугерише. Ћутањем, Жена се супротставља Југовићима, њиховим правилима игре, њиховим законима... Свака њена реч значила би признавање свог подређеног положаја. Она једино на овај начин остварује своју аутономност, чак супериорност. Отац је у једном моменту чак моли да говори. Жена је одлазећи са Влах-Алијом била свесна последица свог чина. Али, не прихватајући мерила према којима суде њене судије, она је спремна да осуду поднесе. Једино на шта не рачуна и на шта није спремна јесте опроштај, што Страхиња управо чини. Страхиња овим поступком (којим остварује слободу своје личности у односу на Политику) укида подвиг Жене и потчињава је опет својој вољи, те она губу слободу за коју се жртвовала. На Страхињин опроштај Жена овако реагује: „Сада ће ме они осудити, тешко, до дна, како само Југовићи знају. То могу да поднесем. Оно што не могу да издржим — то је да и ви нисте с њима. Ви који једини имате право да будете судија", и после: „Зашто ме не презрете, зашто ме не пљунете у лице, зашто ме не ударите? Какав сте ви то немогућ човек... А знате ли ви, човече доброг срца, да је суровије то што ви са мном радите него оно што ми они спремају." Кажњавање жене било би, заправо, признавање њеног преступа — подвига. Страхиња опроштајем укида сукоб и супротстављену страну, тј. независну Жену, и поставља је поново у своју сенку. Жена је, „игром" са Влах-Алијом и ћутањем пред Југовићима, изборила победу или барем свој аутономан статус, свој принцип. Страхиња, међутим, не прихвата такву игру, не бори се са женама, нити им суди, и следећи витешке идеале Жену чини беспомоћном, без могућности да својевољно дела. Зато је Жени неподношљив живот са овим „немогућим човеком доброг срца". Мотив Страхињиног опроштаја, како нам је предочио Иван Меденица, у драми није љубав, већ витешко поступање у складу са најстаријим феудалним вредностима. Он тиме остварује слободу своје личности, али не и емотивно испуњење. Жена у драми Борислава Михајловића, у датим околностима, није у могућности да оствари своју личност. Анализирајући пишчев поступак осмишљавања лика Жене, потврђујемо закључак Петра Марјановића да је она у драми, заправо „протагонист у сенци" који својим узалудним подухватима да оствари сопствену независност постаје издајник, побуњеник и жртва у исти мах.

Драма за собом оставља питање да ли ће се и како развијати однос Страхиње и Жене и како ће она, па и Страхиња, подносити овај брак који никако не успева. Ово отворено питање уочава Павле Стефановић: „Песник не говори ништа о сивим јесењим кишама, о зимским сметовима на обновљеним и закрпљеним замком и браком, о времену које наилази, да тече у ћутању унутарњег мучења или о грозничавим препиркама које ће се вртети у круг, бескрајно, до смрти или до заборава, до инвалидског исцељења (или зацељења) повређене гордости, таштине, себичности, љубави, чега ли."[7]

---

[7] Павле Стефановић, *И Бановић Страхиња дочекује Нову годину*, из књиге *Есеји*, Нолит, Београд, 1982, 57.

* * *

Једно радикално ново тумачење Михизове драме остварено је у представи *Бановић Страхиња* Будва-град театра, у адаптацији и режији Никите Миливојевића. Оно што је за нашу тему нарочито занимљиво јесте то да је редитељ Миливојевић као мотив Страхињиног опроштаја увео Ерос. Љубав, у представи наговештена прецизним знацима, учинила је значајан помак у односима наших јунака. Подсетићемо се неколико детаља из представе који јасно указују на битно другачији однос Страхиње и Жене. Најпре, уочавамо да се један другом од самог почетка представе обраћају са „ти", док су се у драми са „ти" ословили у свега две до три реплике у јединој заједничкој сцени, док ишчекују пресуду. Страхињину дефиницију љубави: „Љубав није нешто што се хоће или неће, љубав се или мора или не може", у представи изговара Страхињина мајка, а Страхиња о љубави „мисли нешто своје". Дакле, Страхиња у овој инсценацији Михизове драме не посматра љубав искључиво као ратник, већ и као човек коме је љубав потребна и чини све да је оствари — он одлази да освоји Жену из руку Турчина зато што му је стало до ње саме, а не тек до витешких идеала и феудалних вредности (мада им је и у представи изражено одан). Примећујемо да је и Влах-Алија у представи изразито еротизован, зато реплика „мада" уноси уверљиву сумњу да је Жена прељубу учинила из љубави. У представи Страхиња и Жена имају чак четири заједничке самосталне сцене и у свакој постижу извесну блискост, али њихова љубав никако не успева да се оствари. Будући да је Страхињин мотив опроштаја, поред оних датих у драми, и љубав, јунак постиже и своје емотивно остварење. Иван Меденица исправно запажа: „За интелектуалца Борислава Михајловића Михиза човек се у потпуности остварује као личност уколико се избори да буде „сам своја слобода". За уметника Никиту Миливојевића ово самоостварење није потпуно ако му се не дода и — љубав."[8] Опроштај из љубави поставља Жену у радикално нов положај. У представи, она опроштај прихвата и сукоб се изглађује, не повратком на старо као у драми, већ самоостварењем и Страхиње и Жене, овога пута на емотивном плану. Прихватањем опроштаја, Жена спроводи и своју тезу: „Жена се даје". Она коначно постаје сама свој господар, а Страхиња потврђује себе као мушкарца, не више само као ратника. Исход представе (односно судбине Страхиње и Жене) дат је у завршној сцени, коју веома уверљиво оцењује Иван Меденица: „Њихова завршна заједничка сцена један је од најузбудљивијих и најпотреснијих призора целе представе: остављени од свих, издани и од пријатеља и од непријатеља, Страхиња и његова Жена се заувек спајају у једном снажном, грчевитом плесу, плесу без лакоће и грациозности, у коме се Светозар Цветковић (као Страхиња) и Варја Ђукић (као Жена), онако танки и високи, не преломе, али плесу који храбро настављају упркос свима."[9]

---

[8] Иван Меденица, *Ко је убио Мајку Југовића*. — Зборник радова Факултета драмских уметности, ФДУ, Београд, 1997, 115.

[9] *Исто*, 116—117.

UDC 929:792.021/.024(497.11) Mandukić

Вера Обрадовић

СМИЉАНА МАНДУКИЋ

Личност Српкиње из Беча

Постоје личности о којима је тешко говорити и писати. Блиско познавање њиховог друштвеног и интимног бића призива из сећања следове различитих анегдотских памћења. Та врста успомена сачињена је од различитих чињеница које носталгично бију по нашем властитом сећању. Значајан део мојих успомена на драгу професорицу, на „Госпођу" како смо је ми, њени тадашњи ученици, вазда називали, припадају тројном, битно различитом кругу сећања. Успомене навиру из различитих исходишта. Пре свега, реч је о далеким, помало замагљеним сећањима девојчице у одрастању, девојчице која припада оном раздобљу које се крајње условно назива најтеже. Та прва сећања припадају кругу успомена девојчице у природном трагању за властитим идентитетом и за личностима које у томе нужном животном лутању могу да упуте у одређеним смеровима. Друга моја сећања везујем за веома свесни период своје личности, када сам критички, са одушевљењем или осудом прихватала или негирала сугестије свога узора. Треће моје искуство припада годинама када сам се и сама нашла у истој улози, тј. када су полазници моје школе и остваривачи мојих замисли у мени видели приближно исто оно што сам ја гледала у свом уметничком и животном узору. О Смиљани Мандукић пишем и као дугогодишњи члан њене балетске групе, као активни учесник у остваривању њених безбројних уметничких преобликовања звука у смисаони и сагласни говор тела. Била сам и сведок природних уметничких разочарења ствараоца који је лично, у себи и за себе, био дубоко свестан да није успео да искаже ону (за њега самог) једину уметничку истину — идеално и потпуно претакање чувеног и доживљеног звука у „једино исправни артикулисани" говор тела. Напослетку, о Смиљани Мандукић размишљам и говорим и као неко ко скромно верује да је наставио корачање стазом коју је у свету модерне уметничке игре пратила управо госпођа Мандукић. Ове полазишне чињенице неминовно одређују у овом тренутку карактер овог саопштења.

Смиљана Мандукић ме није увела само у свет чаролија сценске игре и уметности кореографије. Учинила је много више од тога. Била ми је први и једини учитељ модерне игре у најделикатнијем животном добу. Мој лични животни пут, опредељења и ставови извесно би били потпу-

но другачији да се у петнаестој години нисам обрела у балетском студију Смиљане Мандукић. Свакојако је била чудесна особа. Када би се судило само по годинама — она, дама која је добро закоралича у осму деценију — могла би се означити као „изузетна старија госпођа". Међутим, у разговорима, у бритким дијалозима, у брилијантним репликама — исијавала је животну енергију. Њена размишљања о стваралачком чину, о инвентивним уметничким трагањима и разрешењима откривала су младу, маштовиту, веома асоцијативну особу и, што је посебно необично, особу која је вазда била убеђена да постоји и боље уметничко решење, штавише да је оно надохват руке. У тренуцима одмора и опуштања умела је природно да се преточи у нашу вршњакињу и другарицу која има бескрајно разумевања за многе наше мале, па и велике глупости. Тада је надахнуто причала сличне епизоде из своје младости и кроз причу, дискретно, уз пуно поштовање наше личности указивала својим грешкама на могућа поузданија, перспективнија решења.

Присутнима није преносила искључиво играчка знања и упутства. То је био скромнији делић онога што је несебично давала својим следбеницима. Часове није наплаћивала. То су били њени дарови. Заузврат је тражила да заједнички с њом безрезервно суделујемо у остваривању њених кореографија. Будући да је у свему била перфекциониста, захтевала је много вежбања, много проба, много понављања свих сцена када јој се чинило да „прихватљиво савршенство" није достигнуто. За представе смо добијали одговарајуће хонораре. Такорећи, стицали смо знања и још за то били новчано награђивани. На пробама, поред нових покрета, свесно, а много чешће несвесно, прихватали смо њене уметничке, али и животне ставове. Педагошко и стваралачко деловање Смиљане Мандукић било је, уистину, вишеструко и вишеслојно.

Део ове приче о Смиљани Мандукић задржаће се и на њеној особеној подељености између Беча и Београда. Школована у Бечу (где је дипломирала 1930. године), определила се да уметнички рад настави у Београду. Прелазак из некадашње аустроугарске културне средине у српску, балканско-оријенталну — морао је за Смиљану Мандукић представљати шок. Међутим, она је поседовала не само изузетну духовну снагу и позитивну животну енергију, већ и изванредну способност прилагођавања, утакања у новонастале животне услове. У томе се понашала крајње особено! Наизглед би се вешто, чак спонтано, природно прилагодила, а онда неочекивано, испољила изразиту спремност да мења, да себи, својим животним и уметничким схватањима прилагођава властити околиш. Опредељујући се између културне средине какву је штедро нудио Беч и патријархално-оријенталних одлика родитељске груде, Смиљана Мандукић је одабрала да живот настави у постојбини родитеља али под условом да одабрану животну средину прилагоди властитим културним, друштвеним и уметничким назорима. Срцем, душом и телом придружује се настојањима Маге Магазиновић да се модерна балетска игра уведе у балканске просторе. Рано еманципована Мага Магазиновић годинама је крчила стазе модерној плесној уметности. Зачудо, прва играчка школа на Балкану није била школа за класичан балет, већ школа модерне игре

коју је основала и успешно водила Мага Магазиновић. Другу београдску школу, под сличним именом, покренуће 1931. године Смиљана Мандукић. Тако су почетком четврте деценије двадесетог века београдска и српска култура биле богатије за две школе модерне игре, за две школе које су неговале културу покрета. Школу коју је Магазиновићева основала 1910. године, тзв. Школа за ритмику и пластику одобрило је Министарство просвете, односно тадашњи министар Јаша Продановић. Трајала је до 1935. године. Друштвено-историјске околности те давне 1910. године, у предвечерје балканских ратова, а у освит Првог светског рата, свакако нису биле светлије од данашњих, али су одговорни културни челници имали слуха за нужност уметничке едукације, посебно за неопходност уметничке едукације жена. На списку ученика школе Маге Магазиновић појављује се и име Смиљане Мандукић. Међутим, мора се нагласити да је Мандукићева властито играчко знање и образовање превасходно стекла у Бечу. У уској, па и скученој београдској средини сарадња и додир две изузетне и авангардне уметнице морао је бити неизбежан.

Управо на дан 17. децембра 1939. године одржан је *Матине Студија ритмичних игара Смиљане Мандукић*, у позоришту на Врачару. Грешком тај матине Смиљине школе наведен је у Хронологији сценских наступа „Школе за ритмику и пластику" Маге Магазиновић. Грешка је очигледна: школа Магазиновићеве трајала је до 1935, а поменути наступ одржан је 1939. године. Блискост њихових кореографско-играчких поетика и естетика навела је на начињену непрецизност.

Одзив заинтересованих за приватну школу „за ритмику и пластичне игре" Смиљани Мандукић није био довољан да покрије све нужне трошкове одржавања уметничке егзистенције. Била је потпуно свесна да су у коначном успеху школе на особеном тесту њена довитљивост, предузимљивост и уметничка индивидуалност. Рекламе за рад школе пролазиле су готово незапажено.

Затекавши се у ситуацији да јој један посао није довољан, одлази на радио са предлогом да у раним јутарњим часовима предаје гимнастику женској популацији. Часопис *Женски свет* из 1933. године бележи: „Жена чије речи, савете преко радија слушају хиљаде наших жена, зове се г-ца Смиљана Мандукић. Два пута недељно преко радија говори г-ца Мандукић о телесној култури, о благодетима гимнастике. Слушају је жене целе земље. Заједно са својом непознатом учитељицом, за њеним гласом изводе различите вежбе." Њена идеја да делује кроз етар доноси јој нову врсту популарности, али и повећава број уписаних у школу. Многи су тек тада по први пут чули за Смиљу Мандукић, многи погрешно веровали да је у питању гимнастичарка. Рана јутарња радио-гимнастика толико улази у моду да се о њој пише, црта, говори. У радио-редакцију свакодневно су стизала писма верних слушалаца, а понека су била илустрована и фотографијом као својеврсним показатељем њезиног утицаја. Врстан карикатуриста Пјер Крижанић нацртао је вежбаче Смиље Мандукић који су се у заносу вежбања заплели. Уз цртеж је ишао и пропратни текст с политичком конотацијом: „Молим расплет ситуаци-

је”. Бета Вукановић је, пак, нацртала школу Мандукићеве са двоја врата — на улазним вратима стоје пуначке даме, а на излазу се појављују као сасвим витке.

Касније, у време пред Други светски рат, током самог рата а и после, она свој педагошки и уметнички рад све више шири. У првом бомбардовању Београда, 6. априла 1941. године, изгубила је све материјално што је имала. Дан у којем је изгорео њен стан и школа описивала је речима: „остала сам слободна као птица на грани”. У то ратно време њене стазе и осећајни живот били су испреплетани са животом признатог стваралаца и интелектуалца Момчила Милошевића. За стари Београд дугогодишња неозакоњена веза Смиљане Мандукић и двадесет три године старијег Момчила Милошевића морала је деловати екстравагантно и шокантно. А они су живели у дивном складу и срећи. Везу су озаконили у временима чудним и злим, и на начин на који су она изискивала. Смиљана Мандукић замислила је да свечани тренутак буде симболично исказан једном вазом коју је у излогу видела, а у машти испунила цвећем. Постојала је могућност да жељену драгоценост добије у замену за џак брашна. Није имала овај џак па је изненађеном продавцу у замену понудила костим који је носила на себи. Кући је стигла у мантилу преко неглижеа и вазом у руци. Очигледно, била је авангардна не само по своме стваралаштву већ и по начину и промишљању живота.

Момчило Милошевић у сећањима је остао као неко ко „је вазда на путу на неку свечаност”. Исто тако и госпођа Мандукић.

Не да се заборавити њен долазак на пробу и њен изглед након саобраћајне несреће. Имала је поломљена ребра и подливе по глави. Знали смо шта се догодило, а свима је застао дах када је ушла у балетску салу дотерана и лепа. Уметнички вешто, прикрила је трагове мучног догађаја. Колико су је морала болети поломљена ребра при сваком начињеном покрету, ниједног трена није показала. Сматрала је непристојним показивање и приказивање околини властите психичке или физичке боли. „Наши болови никога не интересују”, говорила је.

Дубоко је веровала „да је покрет живот и да човек није стар док је покретан”. У болничкој соби геријатријског одељења организовала је све болеснице да вежбају. Будући да су многима такве телесне активности биле контраиндиковане опоравку, Смиљана Мандукић одлуком лекара враћена је на кућну негу. Смрти се није плашила. Веровала је у вечито кружење. Када би се повео какав разговор о животу и ономе што долази након њега, заговарала би филозофско виђење ствари. И данас ме неретко савладава дубока носталгија за временом и личношћу Смиљане Мандукић.

UDC 78.071.1 Stojanović

Романа Рибић

СТВАРАЛАЧКА РИЗНИЦА ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА (1877—1957)

Петар Стојановић, композитор, виолиниста, педагог, рођен је у Будимпешти 7. септембра 1877. године. Његов отац Евгеније Стојановић (1837—1903), био је музичар аматер. Након дугогодишњег шегртовања по различитим градовима Аустријске царевине, као трговац настанио се са породицом у Табану, српском делу Будима.[1] Са супругом и своја два сина редовно је у кући музицирао. Водио је црквени хор у Будиму, писао минијатуре и хорске обраде црквених песама, био близак пријатељ и ученик Корнелија Станковића.[2]

Подаци о најранијем школовању Петра Стојановића нису познати. Претпостављамо да је прве поуке из музике добио од оца који је без сумње утицао на синовљево све интензивније интересовање за музику. Студије виолине је прво завршио код Јене Хубаја[3] на Конзерваторију у Будимпешти 1895/96. школске године. Исте године студије је наставио на Конзерваторију у Бечу, где је до 1904. године стекао три дипломе: за виолину код J. Грина (J. Grün), за општу композицију код Роберта Фукса[4] и драмску композицију код Рихарда Хојбергера.[5]

Не само као извођач, већ и као композитор, Стојановић несумњиво заузима једно од првих места у српској музичкој култури прве половине XX века, а неки аутори су мишљења да је био први српски музичар који је постигао међународни реноме.[6] Ако као извођач и није био први, онда је свакако био међу првима, поред Јованке Стојковић, Жарка Савића, Султане Цијукове, Стевице Стојановића, Руже Винавер и низа других.[7] Сви су они били школовани у европским музичким центрима, где су и наступали, да би крајем XIX и почетком XX века дошли у Краљевину

---

[1] Уп. Стана Ђурић-Клајн, *Акорди прошлости*, Просвета, Београд, 1981, 255.

[2] Биографију Евгенија Стојановића саставила је његова кћи Станка. Чува се у Архиву Музиколошког института САНУ у Београду под сигнатуром MI XVII, бр. 814. Уп. Даница Петровић, *Будим и Пешта у историји српске музике* (у штампи).

[3] Jenö Eugen Hubay, 1858—1937.

[4] Robert Fucks, 1847—1927.

[5] Richard Franz Joseph Heuberger, 1850—1914.

[6] Уп. Властимир Перичић, *Музички стваралаци у Србији*, Београд, 1969, 520.

[7] Пијанисткиње — Јованка Стојковић (1855—1892), Ружа Винавер (1871—1942); оперски певачи — Жарко Савић (1861—1930), Султана Цијукова (1871—1935); виолиниста Стевица Стојановић (/).

Србију, где су несебично радили на ширењу и подизању музичке културе.

Петар Стојановић је четвртину свог животног и стваралачког века провео у Аустроугарској царевини — у родном Будиму и у Бечу. Већ у двадесетој години (1897) наступао је на концертима као виолиниста — и као солиста и као члан камерних састава. Свирао је и у камерном ансамблу са познатим аустријским пијанистом Паулом Вајнгартеном (Paul Weingarten, 1886—1948). То своје искуство камерног музичара, наслеђено од оца, пренеће касније и у београдску музичку средину, наступајући са домаћим камерним ансамблима, који су неретко били формирани ad hoc, само за одређену прилику.

Већ 1901. године одржао је у Панчеву солистички концерт уз клавирску пратњу хоровође Српског црквеног певачког друштва Емануела Пихерта. Тада је „начинио велики утисак изванредном техником и вештином у владању гудалом". На репертоару су били став из Менделсоновог виолинског концерта, Вијетанова *Балада* и *Полонеза*, Хубајева трећа *Сцена чардаша* и Стојановићеве композиције *Глас срца* и *Српски одјеци*.[8] Критика је била изванредна: „... целина је била величанствена. Не зна човек ком од ове двојице да се већма диви. И један и други чинили су дивну хармонични целину... Српство у њему добија вештака који ће имену му служити само на дику и понос...".[9]

Када је на концерту Академског певачког друштва „Обилић" у Београду 1904. године извео своје *Песме без речи* и *Полонезу* за виолину и клавир,[10] оцењен је као „најсјанија тачка вечери и тада је поред већ запажених особина, показао пријатан и крепак тон".[11]

Стојановићев опус се може поделити на два периода: а) „бечки" од 1904. до 1925. године и б) „београдски" од 1925. године до смрти.

У Бечу је стекао велики углед и као стваралац и као извођач. Наступао је првенствено као камерни музичар, а његове композиције биле су извођене у Бечу, Будимпешти и Прагу. У том периоду је био изузетно плодан као композитор. Настала су тада прва два виолинска концерта, Сонатина и две Сонате за виолину и клавир, најважнија камерна дела (Квинтет ор. 9 це-мол, Квартет ор. 15 Д-дур, Трио ор. 16 Це-дур, Квартет ор. 17 Ес-дур), симфонијска поема *Смрт јунака* ор. 33, комади за виолину и клавир, али и главна вокално-инструментална дела — комична опера *Тиґар* и оперете *Орлић* и *Девојка на мансарди*. Опера *Тиґар* је први пут изведена у Будимпешти, а оперете су извођене у Бечу. Свака оперета је имала близу две стотине извођења![12]

---

[8] Извор не помиње који је Менделсонов концерт у питању. Нису познате ни наведене Стојановићеве композиције. Уп. Роксанда Пејовић, *Српска музика 19. века*, ФМУ, Београд, 2001, 184.

[9] Уп. Л. Н-ћ, *Српско уметничко вече у Панчеву*. — Застава, 36, 1901, 68, 3, цитирано према Р. Пејовић, *Најстарија ґенерација виолиниста и виолончелиста у беоґрадском музичком животу између два рата*. — Музика кроз мисао, зборник радова, ФМУ, Београд, 2002, 12.

[10] *Полонеза* нам је непозната.

[11] Уп. Цветко Манојловић, *Југословенско вече*. — Српски књижевни гласник, 13/2, Београд, 1904, 139—140, цитирано према Р. Пејовић, *Српска музика*..., 184.

[12] Уп. Дејан Медаковић, *Срби у Бечу*, Нови Сад, 1998, 293.

У међувремену је често концертирао по различитим градовима, најпре у Краљевини Србији (Београд), а потом и у градовима Аустроугарске, касније Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца односно Краљевине Југославије (Загреб, Сарајево, Осијек, Љубљана, Вуковар).

Добио је тада врло позитивне критике, нарочито од Милоја Милојевића, композитора и музиколога, актуелног музичког критичара свога доба, који је овако окарактерисао појаву Петра Стојановића на српској музичкој сцени почетком XX века: „Никада се још до сада нисам налазио у расположењу у коме сам овога тренутка, реферишући о једном концерту. Никада се још овако нисам осећао пишући о музицирању једног уметника. Не зато, можда, што је музицирање било без сравњења и на висини коју је тешко достићи, него због тога што је музицирао један Србин који нам је готово непознат...".[13]

Међутим, те 1914. године, тридесетседмогодишњи Стојановић није био сасвим непознат широј музичкој јавности, посебно оној изван Београда. У истом тексту Милојевић га је прогласио за „уметника Србина који није раскошних виолинских способности, пошто је више музичар који свира него свирач који музицира, али је достојан да у младој српској музичкој уметности заузме једно од првих места".[14]

Остаје нејасно зашто је Милојевић био тако строг критичар и зашто су након 1914. године све његове примедбе упућене Стојановићу биле негативне.[15] Да ли је стварно Стојановић већ 1922. почео да „опада као виолиниста и композитор" и да ли је заиста 1928. постао „технички неусавршен"?[16]

Како је могуће да је Стојановић, као врсни бечки ђак, стварао тако „неукусне пастише без стида и музикалне логике"?[17]

Када је 1928. са Емилом Хајеком (1886—1974) приредио вече соната у организацији концертног одсека дружине „Станковић" (Београд, 6. XII), више није био „на врхунцу своје уметности". Његова кантилена је била „крута, динамика несигурна", али је ритам остао „изванредно сигуран".[18]

У марту 1929. учествује у извођењу Бетовеновог *Септета* оп. 20 у Ес-дуру. Том приликом, међутим, критика је реаговала сасвим другачије: „Интерпрети Бетовеновог септета вођени г. Стојановићем, одличним познаваоцем бечке класике, показали су сваки за себе добре особине по-

---

[13] Уп. Милоје Милојевић, *Концерт г. Пере Стојановића у Народном позоришту.* — Српски књижевни гласник, 32/10, Београд, 1914, 773—776, цитирано према Р. Пејовић, *Српска музика...*, 248.

[14] *Н. д.*

[15] Стојановић му је одговорио чланком *На Милојевићеве нападе.* — Епоха, 3/1920, 373, Епоха — бесплатан забавник, 2/1920, 42, 3.

[16] Уп. М. Милојевић, *Концерт Пере Стојановића.* — Политика, 19/1922, 5229, 7 и *Вече соната гг. Стојановића и Хајека.* — Политика, 25/1928, 7403, 9 цитирано према Р. Пејовић, *Српско музичко извођаштво (1831—1941).* — Pro musica, посебно издање, Београд, децембар 1984, 17.

[17] *Исто.*

[18] Уп. Бранко Драгутиновић, текст без наслова. — Музика, 1928, 11, 358—360, цитирано према Р. Пејовић, *Најстарија генерација...*, 14.

требне за камерно музицирање... Г. Стојановић и тоном и темпераментним замахом понео је цео ансамбл који је с њиме заједно искрено музицирао. У каденци је г. Стојановић показао да су му виолина и гудало још увек део душе и срца."[19]

Седам година после Првог светског рата и распада Аустроугарске царевине Стојановић је одлучио да се настани у Краљевини Југославији. Своју бечку адресу[20] заменио је београдском.[21] У новој средини он наставља плодан период стваралачког и репродуктивног рада, али и започиње период интензивног педагошког ангажовања.

Стваралаштво

Стојановићев опус је изузетно богат и разноврстан. Према аутографима, преписима и штампаним издањима сачуваним у заоставштини уметника, која се налази у Архиву Библиотеке Факултета музичке уметности у Београду (мањи део је сачуван у Архиву Музиколошког института САНУ), он обухвата готово све жанрове: *вокално-инструментални композиције* — музику за сцену (музичку драму, оперу, оперете, балете) и соло песме (за глас са клавиром и са оркестром); *вокалне хорске композиције; инструментални композиције* — музику за оркестар — програмска дела, композиције за један инструмент са оркестром (виолина, виола, флаута), композиције за два инструмента са оркестром (виолина, виола), концерте за солистички инструмент са оркестром (за виолину, виолу, виолончело, контрабас, флауту, фагот, алт саксофон, хорну) и „двоструке" концерте (за две виолине и оркестар, за виолину, клавир и оркестар); камерна дела — трија, квартете, квинтете; композиције за два солистичка инструмента (за виолину и клавир, за виолу и клавир, за виолончело и клавир, за флауту и клавир, за кларинет и клавир, за фагот и клавир, за харфу и обоу, за харфу и виолину); композиције за један солистички инструмент (за клавир, за флауту, за виолину); *инструктивна дела* — школе за виолину; *написе о музици*.[22]

Највећи број дела остао је у рукопису (аутограф и преписи), а само је неколико штампано. Постоји велики број сачуваних аутографа. Нотни рукопис је углавном читак, прав или искошен. Композиције су писане плавим или чешће црним мастилом, а понекад и графитном оловком. Примедбе су забележене мање читким рукописом.[23]

---

[19] *Музички гласник*, 1929/3, цитирано према Р. Пејовић, *Српско музичко извођаштво*..., 17.

[20] Адреса — Wien XIX/5 Frields. 45 (аутограф) — уписана је на деоници клавира комада *Walzerweisen* op. 37 за виолину и клавир (1919).

[21] Адреса — Београд IV, Саве Ковачевића 27а, тел.: 41-688 (аутограф) — уписана је на *Сонати/Свити* оп. 58 /бр. 1/ и Сонатини у Д-дуру, обе за клавир /1938—40/.

[22] Види прилог.

[23] У доњој маргини на стр. 12 у четвртој песми *Ноћна свирка* из op. 48, Стојановић је плавим мастилом записао: „Виолиниста се постави иза клавира, а не поред певача." Наиме, једино је ова песма из циклуса писана за тенор, виолину и клавир и постоји као самостална обрада у још три примера. Види прилог, соло песме, сигнатуре Н-183, Н-184, Н-222.

Стојановић је неретко посвећивао своја дела драгим и блиским особама. Тако на пример, *Честитка* за виолину и клавир носи посвету: „мојој драгој ученици Надежди Јанковићевој за рођендан 1926", а *Романса*, такође за виолину и клавир: „Моме драгоме сестрићу Милошу Димитријевићу за рођендан 1945. Петар Стојановић".

Стојановић је понекад бележио датум и доба дана када је завршио одређено дело, као на пример у „дуплом" концерту за виолину, клавир и оркестар ор. 110 А-дур: први став — „Београд 13/IX 1950 ујутру"; други став — „свршио 5/X 1950. увече".

Неколико композиција постоји и у различитим обрадама, као на пример *Соната* за виолончело и клавир ор. 55 /бр. 1/ са поднасловом „Свита у старом стилу". Аутор је сонату прво аранжирао за виолину и клавир (1938), да би потом ту верзију поништио и поново је у још два наврата прерадио за виолончело и клавир (1938, 1943).[24]

Већина дела обележена је бројевима. Последњи број је 138. Међутим, многи бројеви опуса недостају, што би значило да или неке композиције нису нумерисане или ти опуси постоје, али ми нисмо имали увид у њих.[25]

Стојановић је био посебно наклоњен инструменталној, концертантној музици. Написао је концерте за чак *осам* солистичких инструмената са оркестром (за виолину, виолу, виолончело, контрабас, флауту, фагот, алт саксофон и хорну). Већина концерата су пионирски радови, јер пре Стојановића углавном нема таквих примера у српској музичкој литератури.[26] Посебно су интересантна два „двострука" концерта — за две виолине и оркестар и за виолину, клавир и оркестар.[27]

Стојановић је оставио обиман корпус камерних дела.[28] Писао је сонате за соло инструмент уз пратњу клавира: шест соната и две свите за виолину и клавир, једну сонатину за виолину и клавир, две сонате за

---

[24] „Ово издање не важи, откад сам /.../ поново прерадио ову свиту и преместио у де-мол."

[25] Неколико композиција је споменуто у литератури: *Глас срца* и *Српски одјеци* (изведено 1901, Панчево), *Полонеза* (изв. 1904, Београд), *Руска фантазија* и *Bal champétre* (изв. 1922, Београд) — све за виолину и клавир; комади за клавир — *Лутка плаче* и *Музичка кутија* (изв. 1952, Београд); *Symphonie concertante* (1955) за виолину, виолу и оркестар и *Дувачки квинтет* (б.г).

[26] Прва два Стојановићева концерта за виолину настала су 1904, односно 1916. године. Осталих седам потичу из периода од 1936. до 1955. године. У српској музици концерте за виолину су у том периоду поред Стојановића писали: Б. Јоксимовић (1930), С. Настасијевић (1932), П. Коњовић (*Јадрански капричо*, 1937), М. Ристић (1944), С. Рајичић (три концерта — 1941, 1946, 1953), Ј. Бандур (1954) и М. Логар (1954). Концерт за виолончело, пре Стојановића (као обрада концерта за фагот, 1956), написао је С. Рајичић (1949), а потом и М. Логар (1971). Настасијевићев концерт за флауту потиче из 1927, а Стојановићев је вероватно настао 1940—42. године. Концерт за фагот написали су само Стојановић (1955) и С. Рајичић (1969).

[27] „Двоструке" концерте су, поред Стојановића (оп. 77, 1943; оп. 110, 1950), написали само С. Настасијевић (за две флауте и оркестар, 1956) и М. Логар (за кларинет, хорну и оркестар, 1967).

[28] Поред Стојановића, камерну музику су писали и други његови савременици: Ј. Бандур, Б. Јоксимовић, С. Настасијевић, П. Коњовић, К. Манојловић, М. Милојевић, Ј. Славенски, М. Ристић, С. Рајичић, М. Логар, Д. Чолић, Љ. Марић и М. Вукдраговић.

виолу и клавир (оп. 97 је прерада сонате за виолу и оркестар) и две сонате за виолончело и клавир.[29] Стојановић такође има и две сонате за виолину соло, док његов савременик Милоје Милојевић има сонату за соло виолу.

Стојановићеве композиције за глас и оркестар — *Шпањолска романса* и *Осам мађарских песама*, настале су: прва 1940—42, а друга 1956. године.[30] На подручју сценске музике, Стојановићевим оперетама *Орлић* и *Девојка на мансарди*, претходи Јенкова *Врачара* (1882). Пре његових балета *Краљевић и Мирјана* (1942) и *Девет чирака* (1944),[31] значајне балете у српској музици већ су написали М. Милојевић, Миленко Живковић и Стеван Христић.[32]

Тежиште Стојановићевог стварања била је инструментална музика, у којој је најбоље могао да испољи своју наклоност ка „течној, ведрој и допадљивој, па ипак оригиналној мелодици".[33] Ретко се обраћао фолклору, али се зато радо враћао у барокне оквире.[34] У његовим делима готово да нема цитата,[35] осим стилизованих елемената народне мелодике (*Горењска свита* ор. 128 за оркестар, *Концерт* за виолончело и оркестар ор. 135, *Описна музика са народним мотивом — Пејсаж, лепота наше земље, пејсаж са овцама итд* за оркестар и *Стилизована српска народна песма са варијацијама*, такође за оркестар), и понекад елемената џеза (*Концерт* за виолину, клавир и оркестар ор. 110). Више је био окренут романтичарском музичком језику Чајковског, Шуберта и Штрауса, а поседовао је одличну композициону технику и спретност у реализацији класичне форме. Нарочито је био вешт у оркестрацији. „Волим полете", говорио је Петар Стојановић Стани Ђурић-Клајн, „а њих највише налазим код Чајковског; њега од свих композитора највише ценим, не само због полета, него и због усхићујућих мелодија које је изумео". Наглашена осећајност и фина музичка култура била су и „битна својства која су красила стваралачке напоре овог српског мајстора".[36]

---

[29] *Соната* ор. 55 постоји у верзији за виолину и клавир и за виолончело и клавир, а *Сонатина* оп. 95 у верзији за виолину и клавир и за харфу и обоу. У нашој литератури сонате за виолину и клавир писали су тада и П. Коњовић, М. Милојевић, Ј. Славенски, М. Ристић и С. Рајичић.

[30] Соло песме уз пратњу оркестра писали су и Н. Херцигоња, Ј. Славенски, С. Рајичић и М. Ристић.

[31] За *Балетску свиту* нема података о времену настанка.

[32] Милојевићева гротескна опера-балет *Собарева метла* је из 1923, Живковићеви балети *У долини Мораве* и *Драган и Милена* су из 1926. и 1927. године, а Христићева *Охридска легенда* из 1933.

[33] С. Ђурић-Клајн, *Н. д.*, 256—257.

[34] Свита *Четири игре из старих времена* за оркестар (*Tambourin et Musette, Menuett, Bourée solenelle, Polonaise*); *Соната/Свита у старом стилу* ор. 55 за виолончело и клавир; *Свите* ор. 58 бр. 1 и 2 за клавир; *Свита* ор. 98 за виолину и клавир (*Preludium, Menuetto, Gavotte-Rondo, Air, Finale*).

[35] Цитате грађанских и народних мелодија користио је у *Основној школи за виолину* ор. 47 — на пример *Тамо далеко* у четвртој свесци. Исту мелодију, у виду цитата и стилизованог мотива употребио је у истоименом комаду за виолину и клавир (Банат, 1919).

[36] С. Ђурић-Клајн, *Н. д.*

Репродуктивни рад

По доласку у Београд 1925. године, Стојановић је наступао као солиста, члан камерних ансамбала, концертмајстор Београдске опере и члан Београдске филхармоније. Свирао је најчешће у различитим камерним ансамблима у организацији Музичког друштва „Станковић" и у сарадњи са Руским народним универзитетом и Руским музичким друштвом. Изводили су углавном камерну музику Хајдна, Моцарта, Бетовена, Шуберта, Шумана и Брамса.

Музичко друштво „Станковић" на челу са Стојановићем, Музичка школа, Народни конзерваторијум „Цвијета Зузорић", хор Collegium musicum, хор Руског музичког друштва „Глинка", уз гостовање Академске филхармоније из Прага и Хора моравских учитеља, приређивали су током 1929. године концертна извођења познатих опера.[37] Том приликом изведене су Пучинијева *Тоска*, Маснеов *Манон*, Вердијева *Травијата* и Сметанина *Продана невеста*.

У мају исте године Стојановић је у Сомбору свирао у клавирском трију заједно са Емилом Хајеком (клавир) и Јованом Мокрањцем (виолончело). Извели су Моцартов *Трио* у Б-дуру K. V. 502, Бетовенову *Кројцер сонату* op. 47 и Дворжаков *Думки трио* op. 90. Исте године, наступао је на концерту у корист подизања централне јавне књижнице у Београду, а изведена су дела Дворжака, Логара и Стојановића.

Од 1928. године са својим ученицима у школи „Станковић" приређује концерте под називом „концерти директора Стојановића". Тако је 1930. одржан концерт оркестра ученика са диригентом Стојановићем, на којем су изведена дела Дебисија, Шимановског, Регера, Малера, Казеле, Бартока, Мусоргског и Сука. Сукова дела су поново извели 1936. године. Вече Бетовенових соната, поново са Хајеком и Мокрањцем, приређено је октобра 1931.

По Стојановићевом доласку у Београд 1925. године, премијерно су извођена или на Радио Београду емитована многа његова дела:[38] *Клавирски квартет* op. 15 (28. III 1926); *Смрт јунака* (Београдска филхармонија, дириговао аутор, 5. XII 1926); на Радио Београду (1933) емитоване су композиције: *Сава* (Београдска филхармонија под управом аутора; претходно награђена на конкурсу пријатеља уметности „Цвијета Зузорић", 16. IV 1935); *Сава* и *Капричо* (Београдска филхармонија, 1937);[39] триде-

---

[37] Б. Драгутиновић, *Музички живот у Београду*. — Летопис Матице српске, 103/1929, 319/1, 94—102, цитирано према *Библиографија расправа и чланака. Музика*, књ. 13 и 14, уред. Марија Кунтарић, Загреб, 1986, 10489.

[38] Премијерна извођења пре 1925: *Глас срца* и *Српски одјеци* за виолину и клавир (Панчево, 1901); *Концерт* за виолину и оркестар оп. 1 бр. 1 (извео Стојановић у Бечу 1904); *Полонеза* за виолину и клавир (Београд, 1904); опера *Тигар* (Будимпешта, 14. XI 1905); *Соната* оп. 3 бр. 1 за виолину и клавир и *Квинтет* оп. 9 (Беч, 1906); оперета *Орлић* (Беч, 1912); *Концерти* за виолину и оркестар оп. 1 бр. 1 и оп. 30 бр. 2 (Праг, 1916; солиста Јан Кубелик); оперета *Девојка на мансарди* (Беч, 1917; Осијек, 1918); *Руска фантазија* и *Bal champétre* за виолину и клавир (Београд, 1922).

[39] Позната су нам само три *Каприча* за виолину соло из 1945. године (бр. 4, 5 и 9). Уп. Р. Пејовић, *Педесет година Београдске филхармоније*, у: *Београдска филхармонија (1923—1973)*, Београд, 1977, 78.

сет година уметничког и педагошког рада обележио је концертом у Коларчевој задужбини (24. II 1938) на којем су извођени: *Rondo brilliant* op. 53, хорови, концерт за виолину (солиста Серђо Пазини);[40] одломци из музичке драме *Блаженкина заклетва* изведени су у оквиру вечери драмских аутора у Народном позоришту у Београду (16. II 1940); *Концерт* за виолу и оркестар op. 76 (на студијском концерту у Радио Београду, солиста Димитрије Доријан, дириговао аутор, 1947); *Соната* за виолу и оркестар op. 97 (у верзији за виолу и клавир; Ђусто Капони и Павел Шивиц, 25. III 1949); *Концерт* за виолину и оркестар op. 78 бр. 5 (Оркестар Министарства железница, солиста Бранко Пајевић, диригент Жељко Страка, 9. X 1949); *Концерт* за флауту и оркестар op. 71 (у аргентинском граду Мендози, 1951); *Серенада* op. 112 (Радио Београд, 19. IV 1951).

Априла 1952. године одржана је прослава поводом 75. годишњице композитора у школи „Станковић". *О личности Петра Стојановића у нашем музичком животу* говорио је проф. Драгомир Папандопулос, а потом су изведене композиције: *Дечји кутак* op. 43, *Лутка плаче, Музичка кутија* и *Сонатина* op. 94 Д-дур — све за клавир; *Песме без речи* за виолину и клавир и *Серенада* op. 112 Г-дур за флауту и гудачки оркестар.[41] Композиторова годишњица обележена је и наредне године концертом Београдске филхармоније у Коларчевој задужбини (солисти Б. Пајевић и Лазар Марјановић, виолине; Милица Марјановић, клавир, 26. март). На програму су биле: *Три игре из минулих времена* /sic!/,[42] *Концерт* за виолину и оркестар op. 78 бр. 5, *Концерт* за виолину, клавир и оркестар op. 110 и симфонијска поема *Смрт јунака* op. 33.[43]

Непосредно пре београдске премијере, изведен је у Новом Саду „двоструки" концерт op. 110 (Радио Нови Сад, Великим радио оркестром дириговао је Миливој Ивановић, солисти Лазар и Милица Марјановић, 10. март).[44] Концерт је репризиран у Нишу (16. марта) са истим солистима, а Градским симфонијским оркестром дириговао је Стојан Андрић. Исте 1953. године, снимљена је на Радио Ријеци Стојановићева *Свита* за виолину и клавир op. 54. Наредне године поново је изведена симфонијска поема *Сава* у два наврата (са диригентом Ђуром Јакшићем 16. и 21. новембра), а непосредно пред смрт композитора 1957. године, на концерту Београдске филхармоније (27. јануара) изведен је и један од Стојановићевих концерата за виолину и оркестар, са солистом Бранком Пајевићем и диригентом Драгољубом Ерићем.[45]

---

[40] Није наведен број концерта. Уп. Р. Пејовић, *Најстарија генерација*..., 15.

[41] Уп. Гордана Крајачић, *„Станковић" 1831—1981*, Музичка школа „Станковић", Београд, 1981, 66.

[42] Реч је о свити *Четири игре из старих времена* за оркестар (партитура и деонице, препис, б.г). На деоници великог бубња графитном оловком је уписано „/?/ Савић 26. III-53." (претпостављамо да је то примедба преписивача), као и податак да је концерт одржан у сали Коларчеве задужбине поводом прославе рођендана аутора.

[43] Уп. Р. Пејовић, *Педесет година*..., 87—88.

[44] Податак је преузет са партитуре (аутограф).

[45] Није наведен број концерта. Уп. Р. Пејовић, *Педесет година*..., 95.

Педагошки рад

У периоду 1925—37. године Петар Стојановић је био професор у музичкој школи „Станковић" и њен четврти по реду директор (1925—29), а 1937—45. године предавао је као редовни професор виолине на Музичкој академији, учествујући у њеном оснивању.

Приликом ступања на дужност (1925), одржао је у школи „Станковић" предавање о *Важности и практичној вредности музичког васпитања*. Наредне године, на његову иницијативу, основан је оперско-драмски одсек школе на челу са професорком Ростовцевом. Тиме је поставио камен темељац оперског одсека и основе за каснија успешна извођења оперске класе.[46] Одржан је и први концерт са аријама из познатијих опера, а уз суделовање хора и оркестра школе изведен је Менделсонов ораторијум *Паулус* (25. III 1928). Увео је и предмет камерна музика за редовне и приватне ученике. Руководио је предметом и новооснованим ученичким оркестром. Организовао је вечерњу наставу и хорске часове, а основао је и засебно одељење ове школе у Земуну.[47]

Приредио је четири школе за виолину (в. Прилог): *Виолинска школа за темељно увежбавање III позиције и мењање са нижим позицијама* (б.г.), *Школа за седам позиција виолине* (б.г.), *Школа технике скала* (б.г.) и *Основна школа за виолину* у четири свеске op. 47 /1937—38/.[48]

Основна школа за виолину op. 47 намењена је двогодишњем школовању у музичким школама и трогодишњем у учитељским. Подељена је у четири свеске. Свака свеска садржи краћи уводни теоријски део и обимнији практични.

У првој свесци Стојановић објашњава грађу и технику инструмента. Акценат ставља на тумачење линијског система, виолинског кључа, повисилица, снизилица, пауза, дијатонске лествице и вредности нота, са вежбама за сваки прст понаособ. Вежбе су углавном исписане у два линијска система: горњи је за ученика, а доњи за професора.

У преостале три свеске Стојановић тумачи компликованије начине хватања тонова на виолини (двохвате и трохвате, свирање техником мартеле и спикато), укључујући и разматрање о свим осталим типовима лествица поред дијатонске. Вежбања су овде захтевнија него у првој свесци. Један од примера је и његова *Идила у двоје* уз пратњу клавира са различитим динамичким нијансирањима (2. свеска). Поред сопствених композиција (*Српска игра* и *Баркарола* из 4. свеске), Стојановић бележи и мелодије других аутора (из *Зулумћара* Петра Крстића, св. 3; *Ода радо-*

---

[46] Међу најуспешнијим и најпосећенијим културним догађајима у Београду 1931. године била су матинеа која је приређивала оперска класа друштва „Станковић", са хором и оркестром гарде у Народном позоришту. Касније је оперска класа прешла на самостално извођење целовечерњих програма.

[47] Г. Крајачић, *Н. д.*, 51—54.

[48] Пре Стојановића школе за виолину су код нас објавили: Аксентије Максимовић, *Изучавање виолине помоћу народних песама за постепено учење*, I, Нови Сад, 1870; *Приправа за учење нотног појања и свирања на виолини. Покушај како би најлакше науку о музици у народу распространили...*, Панчево, 1871; Владимир Ђорђевић, *Школа за виолину, израдио за средње школе...*, Јагодина, 1899; Јосиф Свобода, *Школа за виолину*, Београд 1914.

сти из Бетовенове девете симфоније, св. 2), као и народне напеве из различитих крајева Србије, Славоније и Хрватске.

Школа је темељно и зналачки осмишљена и уз обиље нотних примера представља вредан практикум. Ипак, није нам познато да ли је и у којој мери била коришћена у виолинској настави.

Стојановић је објавио и неколико прилога у дневним листовима и часописима (*Епоха, Застава, Дан, Време, Музика, Гласник Музичког друштва Станковић*). Поред већ поменутог одговора на Милојевићеве нападе, у овим прилозима се бавио виолинском педагогијом, извештајима и плановима Музичке академије, у време када је био њен професор.[49]

Нажалост, веома је мало Стојановићевих снимљених композиција. То су: *Концерти* за виолину бр. 2 и 5, *Концерт* за виолину, клавир и оркестар оп. 110, симфонијска поема *Сава* оп. 41 и *Клавирски квинтет* оп. 9.[50]

Прилог

ПОПИС ДЕЛА КОМПОЗИТОРА ПЕТРА СТОЈАНОВИЋА

Садржај:

А) ВОКАЛНО-ИНСТРУМЕНТАЛНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

I Музика за сцену
- Балети
- Музичка драма
- Опера
- Оперете

II Соло песме
- а) за глас и клавир
- б) за глас и оркестар

Б) ВОКАЛНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ
- Хорови

В) ИНСТРУМЕНТАЛНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

I Музика за оркестар
1. Програмска дела
2. Композиције за један инструмент са оркестром
   - а) за виолину и оркестар
   - б) за виолу и оркестар
   - в) за флауту и гудачки оркестар
3. Композиција за два инструмента са оркестром
4. Концерти
   - а) за виолину и оркестар
   - б) за виолу и оркестар

[49] В. Прилог.

[50] Налазе се у Фонотеци Библиотеке ФМУ под сигнатурама: Sn. 94, 95, 70 (E-718), 71, 69.

в) за виолончело и оркестар
г) за контрабас и оркестар
д) за флауту и оркестар
ђ) за алт саксофон и оркестар
е) за фагот и оркестар
ж) за хорну и оркестар
„Двоструки" концерти
з) за две виолине и оркестар
и) за виолину, клавир и оркестар

II Камерна музика
— Трија
— Квартети
— Квинтети

III Композиције за два инструмента
а) за виолину и клавир
б) за виолу и клавир
в) за виолончело и клавир
г) за флауту и клавир
д) за кларинет и клавир
ђ) за фагот и клавир
е) за харфу и обоу
ж) за харфу и виолину

IV Композиције за солистичке инструменте
а) за клавир
б) за виолину соло
в) за флауту соло

Г) ИНСТРУКТИВНА ДЕЛА

Д) ЧЛАНЦИ О МУЗИЦИ
— Скраћенице

А) ВОКАЛНО-ИНСТРУМЕНТАЛНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

I МУЗИКА ЗА СЦЕНУ

БАЛЕТИ

— *Краљевић и Мирјана* (1942), у четири чина, инструменталне деонице, аутограф и препис, N-283 (ФМУ)

— *Девет чирака* оп. 86, у четири слике:

а) клавирски извод, 122 стр., аутограф (7. X 1944), N-124 /„Желећи да са готовим делом дочекам нашу Ослободилачку војску, форсираним радом свршио сам ово дело у Београду 7-ог октобра 1944. у 12 часова (усред топовске паљбе) Петар Стојановић"/

б) партитура, аутограф (недостаје 1. игра), N-235

в) клавирски извод, 121 стр., препис, N-297

— *Балетска свита*, партитура, 27 стр., препис, N-348

МУЗИЧКА ДРАМА

— *Блаженкина заклетва = Der Schwur* (на либрето Мирка Јелушића и Мате Милошевића), у три чина и четири слике, на немачком језику:

а) клавирски извод (Београд, 28. II 1933. у 12h), I чин 131 стр., II и III чин 114 стр., аутограф, N-287

б) партитура, I чин 280 стр. (13. IV 1934), II чин (1. XII 1933) 176 стр., III чин 110 стр.; либрето 16 стр. писаћа машина; аутограф, N-238

/одломци су изведени 16. II 1940. у оквиру Вечери драмских аутора у београдском Народном позоришту; ВП, 522/

ОПЕРА

— *Тиґар = Der Tiger*, комична опера у једном чину (на либрето Рихарда фон Пергера, према комедији Бризбара и Марк Мишела), на немачком језику:

а) клавирски извод, Wien, Ludvig Doblinger, 1906, литографисано, 111 стр., N-120

б) партитура, 354 стр., препис, N-288

/премијера у Будимпешти под управом аутора 14. XI 1905; ВП, 521/

ОПЕРЕТЕ

— *Девојка на мансарди* (Беч, 1917), у два чина, клавирски извод, либрето на немачком језику:

а) Leipzig, L. Doblinger, 1917, 55 стр., MI—XIII An-650 (САНУ)

б) Leipzig, L. Doblinger, 1917, 96 стр., STOJA. P-1 78.089.7 (ФМУ) /доживела је у Бечу преко 180 извођења; ДМ, 293/

— *Орлић или Војвода од Рајхшташа = Der Herzog von Reichstadt* (на либрето Виктора Леона), клавирски извод, на немачком језику, Wien, L. Doblinger, 1912, 62 стр., MI—XIII An-651 /изведена је у Бечу преко 200 пута; ДМ, 293; у Осијеку 1918/

II СОЛО ПЕСМЕ

а) ЗА ГЛАС И КЛАВИР

— *An seine Spröde* оп. 10 (Johann Wolfgang Goethe), /1906—09/, 3 стр., препис, N-187

— *Циґанине свирај* (Зора Топаловић), за мецоспоран, 5 стр., аутограф, N-225

— Циклус песама на поезију Драгутина Домјанића оп. 66 /1940—42/, (Липа, Купине, Фигурице, Жеља, Шпањолска романса), вокална деоница, 7 стр., препис, N-180 /5. песма постоји у верзији са оркестром, N-269/

— *Фиґурице* (из циклуса Д. Домјанића), за сопран или тенор, 5 стр., препис, N-182

— *Из карланшке казнионе* (Антун Фарчић: „у Грацу у Казниони, на Ускрс 1916") оп. 65, за баритон:

а) аутограф, 6 стр., 3. V 1940, N-221

б) препис, 6 стр., „Угласбио за баритон Петар Стојановић на православни Ускрс 1940", без сигнатуре (ФМУ)

— *Јадна драґа* (Бранко Радичевић), оп. 28 /1915—16/, 8 стр., препис, N-188

/постоји и у верзији за мецосопран и оркестар, N-268/, /постоји и у верзији за мешовити хор, N-243/

— *Лаж* (Петар Стојановић), за баритон:

а) 3 стр., аутограф, N-224

б) *Die Lüge*, на српском и на немачком језику, деоница клавира 3 стр., вокална деоница 1 стр., препис, N-185

— *Mein Thal* (Vincenz Zusner), 7 стр., препис (Беч, 1903), N-193

— *Nixenrache — Ballade*, 4 стр., препис, N-349

— *Ој Љубо, Љубо* (арија Максима из Јенковог *Ђида*), 3 стр., аутограф, N-220

— *Разни осећаји, разне љубави*, четири песме за тенор оп. 48 /1937—38/, 28 стр., препис (12. стр. је аутограф), N-186 /види још и: камерна музика — трија N-183, N-184, N-222/

— *Spruch* (Cäsar Flaischlen), на немачком језику, вокална деоница 1 стр., деоница клавира 2 стр., препис, N-181

— *Српске дечје песме* (посветио школској омладини), аутограф, N-223

— *Уродиле жуте крушке* и *Киша иде*, за сопран или тенор, вокална деоница 3 стр., деоница клавира 6 стр., препис, N-192

б) ЗА ГЛАС И ОРКЕСТАР

— *Игра коло на ливади (народна песма)*, за женски и мушки глас, партитура, 8 стр., аутограф, N-270

— *Јадна драга* (Б. Радичевић) оп. 28, за мецосопран, прерада (1940), партитура, 14 стр., аутограф, N-268

/у оригиналу је за глас и клавир, N-188/, /постоји и у верзији за мешовити хор, N-243/

— *Шпањолска романса* (из циклуса Д. Домјанића оп. 66), /1940—42/, за мецосопран или баритон ad libitum и мешовити хор, партитура, 9 стр., аутограф, N-269 /у оригиналу је за глас и клавир, N-180/

— *Осам мађарских песама* (14. II 1956), партитура, препис, N-321

1. *Réce ruca Közbehalvan*
   (2 кларинета in B, гудачи; 3 стр.)
2. *Már megmondtam, büs gerlice* (за алт или бас)
   (2 кларинета in B, клавир, гудачи; 4 стр.)
3. *Tudod egyszer Kis angyalom* (за баритон)
   (флаута, 2 кларинета in B, фагот, клавир, гудачи; 4 стр.)
4. *Ihatnám én, de nincs mit* (за баритон)
   (2 кларинета in B, клавир, гудачи; 4 стр.)
5. *Egy szem szőllőt megehetnék* (за баритон)
   (флаута, 2 кларинета in B, фагот, клавир, гудачи; 4 стр.)
6. *Meleg a cin Kanál nyele* (за баритон)
   (флаута, 2 кларинета in B, фагот, клавир, гудачи; 3 стр.)
7. *Rozmaringszál Fölsiet az égfelé* (за сопран и тенор соло, мушки и мешовити хор)
   (2 флауте, 2 кларинета in A, 2 фагота, 2 хорне, цимбало, гудачи; 8 стр.)
8. *Bort iszik a legény* (за сопран и тенор соло, мушки и мешовити хор)
   (2 флауте, 2 кларинета in B, 2 фагота, 2 хорне, цимбало, клавир, гудачи; 12 стр.)

Б) ВОКАЛНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

ХОРОВИ

— *Анђео мира* (Војислав Илић), за женски хор и алт соло:
  а) аутограф, 3 стр., N-242
  б) литографисано, 4 стр., N-177

— *Болна лежи* (Јован Јовановић Змај), за мешовити хор, 15 стр.:
  а) аутограф (16. VI 1952), N-230
  б) литографисано, Београд, Радио хор, STOJA.P-3 784.089.63

— *Где станак мој (по чешком)* (Б. Радичевић), за мешовити хор, литографисано, 4 стр., STOJA.P-2 784.089.63

— *И молио сам очи* (J. J. Змај), за мешовити хор, Југословенски певачки савез, Београд, 1934, литографисано, 4 стр., N-178

— *Јадна драга* (Б. Радичевић) оп. 28 за мешовити хор, 6 стр., препис, N-243

/постоји у верзији за глас и клавир N-188 и за глас и оркестар N-268/

— *Љиљана* (Милош Матовић) оп. 40 /1926—34/:

а) за двогласни дечји хор, 3 стр., аутограф, N-226

б) за трогласни или четворогласни дечји хор, аутограф (графитна оловка), N-241 /шифра: Пионир 123/

в) за трогласни или четворогласни дечји хор, 4 стр., препис, N-176

— *Мила* (Ђура Јакшић), за мушки хор, 4 стр., аутограф, N-232

— *Народ Београда*, за мешовити хор, 3 стр., аутограф, N-227

— *Октобар 1944*, за мушки хор, 8 стр., препис, N-179

— *Остајте овдје* (Алекса Шантић), за мешовити хор:

а) аутограф (графитна оловка), N-229

б) препис, 8 стр., N-175

— *Свет* (J. J. Змај), за трогласни дечји хор, 2 стр., аутограф N-228

— *У троје* (Милан Ђурчин), за мешовити хор:

а) аутограф, 5 стр., N-231

б) препис, 8 стр., N-174

В) ИНСТРУМЕНТАЛНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ

I МУЗИКА ЗА ОРКЕСТАР

1) ПРОГРАМСКА ДЕЛА

— *Ballabrile*, партитура, 7 стр., аутограф, N-258

— *Дечје јасле*, партитура, 10 стр., аутограф, N-247

— *Erwin und Elmire*, партитура 39 стр., деонице 110 стр., препис, N-280

— *Горењска свита* оп. 128:

а) партитура, 30 стр., аутограф (25. VII 1955), N-254

б) партитура 85 стр., деонице 254 стр., препис, N-278

— *Хумореска* (4. III 1955), партитура, 27 стр., аутограф, N-253

— *Игра* оп. 121 (1953), партитура, 19 стр., аутограф, N-262

— *Изложба ликовне уметности*, партитура, 5 стр., аутограф, N-252

— *Кориолан* оп. 46 /1934—37/, партитура, аутограф, N-234

— *Мађарска игра*, партитура:

а) 22 стр., аутограф (24. XI 1948), N-261

б) 22 стр., препис, N-317

— *Описна музика са народним мотивом (Пејсаж, лепота наше земље, пејсаж са овцама итд.)*, партитура, 8 стр., аутограф, N-250

— *Посмртна свечаност у част палих бораца југословенске армије* оп. 104 (11. XI 1948), партитура, 30 стр., аутограф, N-260

— *Пријем иностраног амбасадора у Народној скупштини* (1948), партитура, аутограф, N-246

— *Радна музика*, партитура, 14 стр., аутограф, N-251 /шифра: Жарко Зрењанин/

— *Радничко одмаралиште (Природа — забава безбрижних трудбеника)*, партитура, 12 стр., аутограф, N-244 (шифра: 54321)

— *Rondo brilliant* оп. 53 /1937—38; ME, 462/

— *Сава: река уједињених Југословена*, симфонијска поема оп. 41:

а) партитура, 71 стр., аутограф (31. XII 1934), N-276

б) деонице, 546 стр., препис, N-286

/премијера са Београдском филхармонијом под управом аутора 16. IV 1935; претходно награђена на конкурсу Друштва пријатеља уметности „Цвијета Зузорић"; ВП, 524/

— *Серенада бр. 2*, партитура, 56 стр.:

а) аутограф, N-263

б) препис, N-319

— *Симфонијско коло* оп. 100 /1948—50/, партитура, 44 стр., препис, N-362

— *Смрт јунака*, симфонијска поема оп. 33 /1918—26/:

а) партитура (*посвећена свим палим херојима Првог светског рата*), 65 стр., аутограф, N-255

б) деонице, 308 стр., препис, N-277

/премијера у Београду 5. XII 1926/

— *Соколски марш*, партитура, 8 стр., препис, N-347

— *Стилизована народна песма са варијацијама*, партитура, 7 стр., аутограф, N-265

— *Свечана музика*, партитура, 9 стр., аутограф, N-249

— *Свита: Четири игре из старих времена* (*Tambourin et Musette, Menuett, Bourée solenelle, Polonaise*), партитура 75 стр., деонице 144 стр., препис (1939), N-282

/на деоници великог бубња графитном оловком је уписано: /?/ Савић 26. III-53; концерт је одржан на Коларцу поводом прославе 75 година живота аутора; наступала је Београдска филхармонија, прим. Р. Р./

— *Шпанска игра*, партитура:

а) 22 стр., аутограф, N-256

б) 24 стр., препис, N-318

— *Тешки рад*, партитура, 12 стр., аутограф, N-24

— *Трио за соколски марш*, партитура, 4 стр., аутограф (графитна оловка), N-259 /шифра: „Државно јединство"/

— *Војвода од Рајхштата — Потпури* (15. V 1941), партитура, 19 стр., аутограф, N-237

2) КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА ЈЕДАН ИНСТРУМЕНТ СА ОРКЕСТРОМ

а) за виолину и оркестар

— *Интродукција и рондо* оп. 130:

а) клавирски извод 20 стр. (27. I 1955) и партитура 40 стр. (19. II 1955), аутограф, N-274

б) партитура, 40 стр., препис, N-338

/у преради за виолину и клавир, N-190/

— *Југословенски рондо* оп. 113 (1951), партитура, 18 стр., препис, N-339 /у преради за виолину и клавир N-162, N-311 и за флауту и клавир N-357/

— *Корелијева соната*, прерада за виолину и гудачки оркестар, партитура, 23 стр., препис, N-197

— *Културна изложба (Визија)*, партитура, 8 стр., аутограф, N-245

— *Романса*, деонице, 10 стр., препис, N-342 /у преради за виолину и клавир, N-355/

б) за виолу и оркестар

— *Соната* оп. 97 Ц-дур (21. VIII — 10. XI 1947), партитура, 76 стр., аутограф, N-264

/у верзији за виолу и клавир извели су Ђусто Капони и Павел Шивиц у Београду 25. III 1949; ВП, 533/

в) за флауту и гудачки оркестар

— *Серенада* оп. 112 Ц-дур (1950):

а) партитура, 61 стр., препис, N-320

б) партитура 36 стр., деонице 204 стр., препис, N-279

/премијера у Радио Београду 19. IV 1951; ВП, 529; изведена такође и на концерту школе „Станковић" 7. IV 1952. поводом 75 година од рођења аутора, ГК, 66/

3) КОМПОЗИЦИЈА ЗА ДВА ИНСТРУМЕНТА СА ОРКЕСТРОМ

а) за виолину, виолу и оркестар

— *Symphonie concertante* (1955) /МЕ, 462/

4) КОНЦЕРТИ

а) за виолину и оркестар

— Оп. 1 бр. 1 д-мол:

а) партитура 156 стр., деонице 465 стр., препис (28. III 1904), N-284

б) Wien, L. Doblinger, 1904, деоница виолине 11 стр., деоница клавира 39 стр., STOJA.P-1 787.1 и MI—XIII An-652

в) Рондо, 26 деоница дувачких инструмената, 65 стр., препис (1. XII 1936), неколико деоница је аутограф, N-290

/извео аутор у Бечу 1904. и добио аустријску „државну награду; извео Јан Кубелик у Прагу 1916; ДМ, 293/

— *Оп. 30 бр. 2 Г-дур* /1916/:

а) деоница виолине 20 стр., деоница клавира 63 стр., препис, STOJA.P-2 787.1

б) деоница клавира, 63 стр., препис, N-296

в) деоница виолине, 18 стр., непотпуно, препис, N-307

/извео Јан Кубелик у Прагу 5. II 1916, дириговао Р. Лоренц; ВП, 525; МЕ, 462/

— *Оп. 50 бр. 3 Д-дур*:

а) деоница виолине 12 стр., деоница клавира 40 стр., аутограф (22. V 1936), N-207

б) деоница виолине 14 стр., деоница клавира 41 стр., препис (5. VII 1939), N-292

— *Оп. 51 бр. 4 е-мол* /1937—38/:

а) деоница виолине 15 стр., аутограф, N-122

б) деоница виолине 8 стр., препис („мојој драгој ученици Душанци Ђермановић"), N-294

— *Оп. 78 бр. 5 Д-дур: у духу старих мајстора* (1944):

а) деонице 54 стр., препис, N-291;

б) деонице виолине 25 стр., деоница клавира 25 стр., аутограф, N-204

/премијера 9. X 1949, Бранко Пајевић виолина, оркестар Министарства железница, диригент Жељко Страка; ВП, 257; МЕ, 462/

— *Оп. 89 бр. 6 а-мол*:

а) деоница виолине 10 + 8 стр., деоница клавира 32 стр., аутограф (24. V 1945), N-121

б) инструменталне деонице, 131 стр., препис, N-281

в) непотпун клавирски извод, 33 стр., препис, N-298

— *Оū. 92 бр. 7 а-мол* (7—8. III 1946), деоница виолине 14 стр., деоница клавира 29 стр., аутограф, N-211

— *Оū. 117 бр. 8 Д-дур* (мај 1952), деоница виолине 10 стр., деоница клавира 25 стр., аутограф, N-206

— *Оū. 133 /бр. 9/ д-мол* (7. V 1955), деоница виолине 10 стр., деоница клавира 24 стр., аутограф, N-209

— *Violinkonzert in G-dur von W. A. Mozart. In der Bearbeitung und mit Kadenzen von Peter Stojanovitsch*:

а) каденца за I и III став, 2 стр., аутограф, N-201

б) деоница виолине, 16 стр., препис (1946), N-200

б) за виолу и оркестар

— *Оū. 76 /бр. 1/ ц-мол*:

а) деоница виоле 20 стр., деоница клавира 47 стр., аутограф (14. IV 1943), N-212

б) партитура, 100 стр., аутограф (4. I 1944), N-240

в) деоница виоле 22 стр., деоница клавира 61 стр., препис, N-305

/посвећен виолисти Димитрију Доријану који га је премијерно извео 1947. на студијском концерту у Радио Београду, дириговао је аутор; ВП, 526; МЕ, 462/

— *Оū. 93 /бр. 2/ Д-дур*:

а) деоница виоле 16 стр., деоница клавира 40 стр., аутограф (28. X 1946), каденца је препис на 2 стр., N-213 /посвећено професору виоле на Прашком државном конзерваторију — име је нечитко/

б) клавирски извод, препис, STOJA.P.-1 787.2

в) партитура, 109 стр., аутограф (1. IV 1949), N-236

в) за виолончело и оркестар

— *Оū. 135 Ц-дур*:

а) партитура, 39 стр., аутограф (Блед, 27. VII 1956), N-275

б) деоница виолончела 14 стр., аутограф, N-123

в) партитура, II и III став, 82 стр., препис, N-340

/у оригиналу за фагот и оркестар, N-214/

г) за контрабас и оркестар

— *Оū. 114 х-мол* (28. X 1951), деоница клавира (један став) 15 стр., аутограф, N-210

д) за флауту и оркестар

— *Оū. 71 е-мол* /1940—42/:

а) партитура, 39 стр., препис, N-333

б) инструменталне деонице (Ivн, IIвн, Vла — непотпуно), 45 стр., препис, N-346

/изведено у Мендози, Аргентина, 1951; МЕ, 462/

ђ) за алт саксофон и оркестар

— *Оū. 74 Ес-дур*:

а) партитура, 65 стр., аутограф (23. IV 1942), N-272

б) партитура, 126 стр. + деонице, препис, N-285

е) за фагот и оркестар
— *Оп. 135* (17. XI 1955), деоница клавира, аутограф, N-214
/у преради за виолончело и оркестар, N-275, N-123, N-340/

ж) за хорну и оркестар
— *Оп. 111 Б-дур* /1950/:
а) деоница хорне 5 стр., деоница клавира 20 стр., препис, N-293
б) деоница хорне 7 стр., деоница клавира 23 стр., препис, N-341
в) деоница хорне 4 стр., деоница клавира 14 стр., препис, STOJA.P-1 788.41
г) *Andante et Rondo* — став, деоница хорне 4 стр., деоница клавира 13 стр., препис, STOJA.P-2 788.41

„ДВОСТРУКИ" КОНЦЕРТИ

з) за две виолине и оркестар
— *Оп. 77*:
а) деоница I виолине 13 стр., деоница II виолине 18 стр., деоница клавира 47 стр., аутограф (24. XI 1943), N-203
б) деоница виолине 18 стр., деоница клавира 71 стр., препис, N-306

и) за виолину, клавир и оркестар
— *Оп. 110 А-дур*:
а) деоница виолине 19 стр., деоница клавира 36 стр., аутограф, N-205
б) партитура, 108 стр., аутограф, N-271 (ПС: „5. 10. 1950, увече. Прво извођење: снимање на Радио Новом Саду 10. 3. 53. Велики радио оркестар, дир. Миливој Ивановић, солисти Милица и Лазар Марјановић")
/Написан на подстрек извођачког дуа Милице и Лазара Марјановића који су га потом извели у Нишу 16. III 1953. Градским симфонијским оркестром дириговао је Стојан Андрић; ВП, 528/

II КАМЕРНА МУЗИКА

ТРИЈА

— *За виолину, виолу и клавир оп. 16 Ц-дур* /1906—09/, партитура 59 стр. и деонице, Leipzig, Fr. Kistner, 1913, STOJA.P-1 785.73, N-115
/премијера у Бечу 1909. уз суделовање аутора; ВП, 531/
— *За две виолине и виолу оп. 116* /1951—52/, деонице — Івн 11 стр., IIвн 11 стр., вла 10 стр., аутограф, N-217
— *За три виолине оп. 122* /1953/ — Интродукција и Рондо, партитура, 8 стр., аутограф, N-257
— *За флауту, виолину и клавир оп. 125*:
а) партитура, 21 стр., аутограф (25. VII 1953), N-216
б) партитура, 55 стр., аутограф (25. VII 1953), N-199
в) деонице — фл 17 стр., вн 16 стр., п 55 стр., препис, N-194
— *За виолину, виолу и виолончело оп. 126* (1954), деонице — Івн 13 стр., вла 13 стр., вцл 11 стр., аутограф, N-198
— *За виолину, виолу и виолончело оп. 127 Г-дур* (1954):
а) деонице — вн 14 стр., вла 14 стр., вцл 12 стр., аутограф, N-218

б) деонице — вн 13 стр., вла 13 стр., вцл 13 стр., препис

— *За виолину, виолу и виолончело оп. 127 Г-дур* (1954), деонице — вн 14 стр., вла 14 стр., вцл 12 стр., аутограф, N-218

— *Nachtmusik = Ноћна свирка* (В. Илић, млађи), за тенор, виолину и клавир /1937—38/, на немачком језику:

а) партитура, 15 стр., аутограф, N-222

б) партитура, 17 стр., препис, N-184

в) партитура, 18 стр., препис, N-183

/четврта песма из циклуса *Разни осећаји, разне љубави* оп. 48 за тенор и клавир; види N-186/

КВАРТЕТИ

— *За виолину, виолу, виолончело и клавир оп. 15 Д-дур* /1906—09/:

а) деонице — вн 16 стр., вла 16 стр., вцл 10 стр., п 56 стр., Leipzig, Fr. Kistner, 1913, N-115

б) деонице — вн 16 стр., вла 16 стр., вцл 16 стр., 554 стр., Београд, Удружење композитора Србије, 1979, STOJA.P-2 785.74

— *За две виолине, виолу и виолончело оп. 17 /бр. 1/ Ес-дур* /1909—15/, Рондо став, деонице — Ivн 6 стр., IIвн 7 стр., вла 6 стр., вцл 6 стр., препис, N-195

— *За две виолине, виолу и виолончело оп. 138 бр. 2* (1956), партитура, 24 стр., I став препис, II и III став аутограф, N-267

— За две виолине, виолу и виолончело у Ес-дуру — *Опленац*, партитура, 25 стр., аутограф, N-266

— *Романтични квартетни став*, партитура 6 стр., деонице (недовршено), аутограф, N-219

КВИНТЕТИ

— *За две виолине, виолу, виолончело и клавир оп. 9 ц-мол* /1904—06/, деонице — Ivн 16 стр., IIвн 16 стр., вла 16 стр., вцл 15 стр., п 89 стр., Leipzig, L. Doblinger, 1909, STOJA.P-3 785.75

/премијера у Бечу уз суделовање аутора; ВП, 530/

— *Дувачки* /МЕ, 462/

III КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА ДВА ИНСТРУМЕНТА

а) за виолину и клавир

сонатина

— *Оп. 34* /1918—26/, деоница виолине 13 стр., деоница клавира 33 стр., препис, N-189

сонате

/ВП, 520 — наводи само четири; МЕ, 462 — свих шест/

— *Оп. 3* /бр. 1/ Д-дур /1904—06/

/један од првих примера тог облика у српској музици; премијера — аутор и пијаниста П. Вајнгартен у Бечу 1906; ВП, 532/

— *Оп. 18* /бр. 2, 1909—15/, деоница виолине 18 стр., деоница клавира 41 стр., препис, N-336

— *Оп. 55* /бр. 3/

/Аутор је сонату прво аранжирао за виолину и клавир, да би потом ту верзију поништио и прерадио је за виолончело и клавир, види: сонате за виолончело и клавир/

— *Оū. 87* /бр. 4/ Д-дур /1944—45/, деоница клавира 42 стр., препис, N-350

— *Оū. 90* /бр. 5/ Ф-дур /1945—46/:

а) деоница виолине 13 стр., деоница клавира 36 стр., аутограф, N-164

б) деоница виолине 17 стр., деоница клавира 61 стр., препис, N-289

в) деоница клавира 51 стр., препис, N-310

— *Оū. 95* /бр. 6/ Г-дур /1946—47/:

а) деоница виолине 11 стр., деоница клавира 36 стр., препис, N-345

б) деоница виолине 14 стр., препис, N-352

/постоји и у верзији за харфу и обоу, под називом Сонатина, N-196/

свите

— *Оū. 54* /бр. 1/ — „у старом стилу”:

а) деоница виолине 11 стр., деоница клавира 28 стр., аутограф (13. V 1938), N-143

б) деоница виолине 10 стр., деоница клавира 29 стр., препис, N-343

в) деоница виолине 10 стр., деоница клавира 28 стр., препис, N-351

/снимљено на Радио Ријека, 6. III 1953/

— *Оū. 98* /бр. 2/ Ф-дур у пет ставова (Preludium, Menuetto, Gavotte-Rondo, Air, Finale):

а) деоница виолине 6 стр., деоница клавира 14 стр., аутограф (новембар 1947), N-140

б) деоница виолине 6 стр., препис, N-313

комади

— *Chant sans paroles = Песме без речи*, Београд, Јован Фрајт /б.г./, 6 стр. MI—XIII An-648

/Allegro vivace, Успаванка, Рондо; изведено на концерту школе „Станковић” 7. IV 1952; ГК, 66/

— *Циґанска иґра*, деоница клавира, 8 стр., препис, N-191

— *Concertino h-moll*, деоница виолине 4+5 стр. (две верзије), деоница клавира 10 стр., аутограф, N-208

— *Честитка* (Београд, 24. IX 1926), деоница виолине 3 стр., аутограф, деоница клавира 5 стр., препис, N-142

/на деоници виолине: „мојој драгој ученици Надежди Јанковићевој за рођендан 1926”/

— *Duett*, деоница клавира, 6 стр., препис, N-361

— *Erinnerung*, деоница клавира, 6 стр., препис, N-354

— *Fantasia Appassionata* оп. 137 /1956/:

а) деоница клавира 16 стр., аутограф, N-139

б) деоница клавира, 17 стр., препис, N-312

— *Glückwunsche* оп. 23:

а) деоница виолине 3 стр., деоница клавира 10 стр., аутограф (15. VII 1915), N-152

б) деоница виолине 4 стр., деоница клавира 10 стр., препис (Беч, 1918), N-322

— *Хумореска* („издање за аматере”):

а) деоница клавира 4 стр. (19. VI 1944), деоница виолине 2 стр. (1946), аутограф, N-150

б) деоница виолине 3 стр., деоница клавира 7 стр., препис, N-360 /види: инфра STOJA.P-6 787.1/

— *Интродукција и рондо*, деоница виолине 7 стр., деоница клавира 21 стр., препис, N-190

/у верзији за виолину и оркестар, N-338/

— *Југословенски рондо* оп. 113:

а) деоница клавира, 11 стр., аутограф (5. III 1951), N-162

б) и *Хумореска*, Савез композитора Југославије, Београд, 1955, деоница виолине 8 стр., деоница клавира 22 стр., STOJA.P-6 787.1

в) деоница виолине, 5 стр., препис, N-311

/у верзији за виолину и оркестар, N-339 и у преради за флауту и клавир, N-357/

— *Љубавни шатат*, деоница виолине 3 стр., деоница клавира 7 стр., препис, N-315

— *Матерински језик* оп. 31:

а) деоница виолине 2 стр., штампано, деоница клавира 8 стр., аутограф (25. VIII 1921), N-145

б) Wien, Edition Slave, 1922, STOJA.P-5 787.1

— *Мазурка* („издање за уметника"):

а) деоница виолине 3 стр., аутограф (1947), N-146

б) деоница виолине 2 стр., деоница клавира 6 стр., препис, N-358

— *Пионирска пруга*, штампано у: *Златне степенице — композиције југословенских аутора за виолину и клавир*, ред. Живорад Грбић, Просвета, Београд, 1955, св. 3, деоница виолине стр. 3—5, деоница клавира стр. 4—11, АЛБУМ-23 787.1

— *Писмо мојим милима* оп. 29 /1915—16/, деоница виолине 1 стр., деоница клавира 3 стр., аутограф, N-158

— *Пролећни валцер* (30. XI 1923), деоница клавира, 5 стр., аутограф, N-160

— *Романса* оп. 99б:

а) деоница виолине 2 стр., деоница клавира 4 стр., аутограф (27. X 1945), N-159; „Моме драгоме сестрићу Милошу Димитријевићу за рођендан 1945, Петар Стојановић";

б) деоница клавира, 5 стр., аутограф (октобар 1947), N-149

в) деоница виолине, 2 стр., препис, N-355

г) штампано у: *Композиције за виолину и клавир српских аутора*, уред. Хафа Карић, Карић фондација, Београд, 1999, деоница виолине стр. 1—2, деоница клавира стр. 1—4, АЛБУМ-50 787.1

/у преради за виолину и оркестар, N-342/

— *Серенада* оп. 2, Wien, L. Doblinger, 1904, деоница виолине 1 стр., деоница клавира 6 стр., STOJA.P-3 787.1

— *Slavische Fantasie* (1918), деоница клавира 3 стр., аутограф, N-156

— *Souvenir de Zombor* оп. 27 /1915—16/, Wien, Edition Slave, 1919, деоница виолине 3 стр., деоница клавира 9 стр., STOJA.P-4 787.1 /посвећено гђи Софији Бугарски/

— *Тамо далеко* (Банат, 10. IX 1919), деоница клавира, 4 стр., аутограф, N-154

— Арија из опере *Der Tiger*, Wien, L. Doblinger, 1906, 5 стр., MI—XIII An-653

— Две арије из опере *Der Tiger*, Leipzig, L. Doblinger, б.г., 4 стр., MI—XIII An-649

— *Визија* оп. 99а (11. III 1949), деоница виолине 5 стр., деоница клавира 11 стр., аутограф, N-161

— *Zweites Walzerrondo* оп. 24:
а) деоница виолине 11 стр., деоница клавира 30 стр., аутограф (1915), N-141
б) деоница клавира, 29 стр., препис, N-314
— *Валцеррондо* бр. 3 (Београд, 9. IX 1953), деоница клавира, 20 стр., аутограф, N-316
/варијанта оп. 24/
— *Walzerrondo*, деоница клавира, 9 стр., препис, N-344
— *Walzerweisen, Nach Walzermelodien von Ernest Lányi* оп. 37:
а) деоница клавира 4 стр., аутограф (1919), N-155
б) деоница клавира, 13 стр., препис (адреса у Бечу је аутограф), N-356
— /.../ *запеви* оп. 62 /1938—42/, деоница клавира 11 стр., аутограф, N-157
/наслов је нечитак!/
— /.../, вероватно деоница виолине, 1 стр., аутограф, N-151
/наслов је нечитак!/

б) за виолу и клавир

сонате
— *Оп. 97* /бр. 1/ Ц-дур (1947)
/у оригиналу за виолу и оркестар, види: инструментална музика, композиције за један инструмент са оркестром, N-264/
— *Оп. 108* /бр. 2/ а-мол /1948—50/, деоница виоле 11 стр., деоница клавира 33 стр., аутограф, N-167

в) за виолончело и клавир
— *Каватина* (10. X 1945), деоница клавира 6 стр., аутограф, N-163

сонате
— *Оп. 55* /бр. 1/ — „Свита у старом стилу”:
а) д-мол, деоница клавира, 29 стр., аутограф (1. VI 1938, 12, 30), N-173
б) д-мол, деоница клавира, 28 стр., аутограф (Београд, 15. VI 1943, „нова прерада”), N-173
в) д-мол, деоница виолончела 14 стр., деоница клавира 29 стр., препис, N-333
прерада за виолину:
г) а-мол, деоница виолине, 12 стр., аутограф (мај 1938), N-173 („Ово издање не важи, откад сам /.../ поново прерадио ову Свиту и преместио у д-мол”)
д) а-мол, деоница виолине 12 стр., деоница клавира 28 стр., препис, N-173
ђ) а-мол, деоница виолине 12 стр., препис, N-353
— *Оп. 64 бр. 2* /1938—40/:
а) деоница клавира, 28 стр., аутограф, N-215
б) деоница виолончела 14 стр., деоница клавира 31 стр., препис, N-335
в) деоница виолончела 12 стр., деоница клавира 31 стр., препис, STOJA.P-1 787.3

г) за флауту и клавир
— *Фантазија* оп. 101 (8. X 1948), деоница клавира, 11 стр., аутограф, N-170
/посвећена Славку Корошецу/
— *Горењска свита* оп. 102 (4. X 1948), деоница клавира, 27 стр., аутограф, N-172
— *Југословенски рондо* оп. 113, деоница клавира, 12 стр., препис, N-357

/у преради за виолину и оркестар, N-339 и за виолину и клавир, N-311, STOJA.P-6 787.1/

д) за кларинет и клавир
— *Fantasia Appassionata* оп. 106, деоница клавира, 12 стр., аутограф, N-168

ђ) за фагот и клавир
— *Рондо* (16. IX 1943), деоница клавира, 12 стр., аутограф, N-169
/посвећено Ивану Туришићу/

е) за харфу и обоу
— *Сонатина* оп. 95 /1946—47/, деоница харфе 31 стр., деоница обое 8 стр., препис, N-196
/постоји и као шеста соната за виолину и клавир, N-345, N-352/

ж) за харфу и виолину
— *Фантазија* оп. 123 (17. V 1953), партитура, 10 стр., аутограф, N-165

IV КОМПОЗИЦИЈЕ ЗА СОЛИСТИЧКЕ ИНСТРУМЕНТЕ

а) за клавир

сонатина
— *Оп. 94* Д-дур, 17 стр., аутограф (Београд, 8. X 1946), N-130
/изведена на концерту школе „Станковић" 7. IV 1952, ГК, 66; адреса у Београду уписана је графитном оловком/

сонате/свите („са ставовима у старом стилу")
/ВП, 520 — наводи само једну, а МЕ, 462 — обе/
— *Оп. 58* /1938—40/:
а) бр. 1, 22 стр., препис, N-304, STOJA.P-1 786.2
/адреса у Београду је аутограф/
б) бр. 2, 24 стр., препис, N-302, STOJA.P-2 786.2

комади
— *Балада* оп. 84 (31. V 1944), 8 стр., аутограф, N-131
— *Boite a musique*, 2 стр., аутограф, N-138
— *Дечји кутак* оп. 43 /1934—37/, 3 стр., аутограф, N-137
/изведено 7. IV 1952; ГК, 66/
— *Коло и чардаш*:
а) Дес-дур, 11 стр., препис, N-299
б) *Коло*, Д-дур, 4 стр., препис, N-300 /варијанта/
— *Лутка плаче* /изведено 7. IV 1952; ГК, 66/
— *Љубавна изјава* оп. 81 (10. V 1944), 8 стр., аутограф, N-136
— *Marsch No. 4* (1919), недовршено, аутограф (са бечком адресом), N-129
— *Музичка кутија* /изведено 7. IV 1952; ГК, 66/
— *Novellette* (11. IV 1948), 7 стр., аутограф, N-134
— *Посвета = Dédication* (13. VIII 1953), 3 стр., аутограф, N-133 („госпођи Љиљани Јакшић за рођендан 1953")
— *Радост и туга* оп. 4 /1904—06/, 3 стр., препис, N-301
— *Tanzwalzer*, 8 стр., аутограф, N-126
— *Valse brilliante* оп. 82 (15. V 1944), 13 стр., аутограф, N-132

— *Валцер* (23. XII 1928), 2 стр., аутограф, N-135
— *Walzer*, 7 стр., аутограф, N-127
— *Wilhelminen Marsch* (1919), 10 стр., аутограф (са бечком адресом), N-128
— *Zur Taufe — Maria — Josepha — für Orgel*, прерада за клавир (4. VI 1907), 2 стр., аутограф, N-125

б) за виолину соло
— *Caprice No. 9* (24. II 1945), аутограф, N-148
— *Капричо бр. 4* (31. I 1945), 5 стр., препис, N-359
— *Капричо бр. 5*, 1 стр., недовршено, препис, N-359
— *Соната д-мол* (Београд, 17. IX 1940. 17 часова), 8 стр., аутограф, N-166
— *Соната*, 13 стр., препис, N-337
— *Tarantelle — Rondo*, недовршено, аутограф, N-147

в) за флауту соло
— *Moment musical*, 3 стр., аутограф, N-171

Г) ИНСТРУКТИВНА ДЕЛА

— *Виолинска школа: за темељно увежбавање III позиције и мењање са нижим позицијама*, Едиција Фрајт, Београд, б.г., 22 стр., STOJA.P-10 787.1
— *Основна школа за виолину I—IV* /1937—38/:
а) Државна штампарија, Београд, 1937, св. I;
б) *Нова основна школа за виолину у четири свеске*, оп. 47, Просвета, Београд, STOJA.P-11, 12, 13 787.1:
I св., 4. изд., 1955, 39 стр.; 6. изд., 1963;
II св., 2. изд., 1958; 4. изд., 1963, 44 стр.;
III св., 3. изд., 1955, 44 стр.;
IV св., 2. изд., 1956, 33 стр.
— *Школа за седам позиција виолине* /ME, 462/
— *Школа технике скала* /ME, 462/

Д) ЧЛАНЦИ О МУЗИЦИ

— *На Милојевићеве нападе*, Епоха, 3/1920, 373, Епоха — бесплатан забавник, 2/1920, 42, 3.
/поводом критика М. Милојевића о ПС и његовом концерту; Би, 32446/
— *Занимљиво писмо г.*, Застава, 51/1920, 28, 3.
/о отварању Музичке школе у Новом Саду; Би, 32447/
— /*Одговор на анкету: Питања о раду и плановима наших музичара*, Музика, бр. 2, 35—36/, Музика, 1/1928, 5/6, 163.
/Би, 32448/
— *О виолинској настави*, Гласник Музичког друштва „Станковић", 2/1929, I, 1—2, 17—19.
/Би, 32449/
— *Композитор — говори нам о свом Ђиди*, Дан, 3/1937, 294, 6.
/*Ђидо* Даворина Јенка; Би, 32450/
— *Оснивање Музичке академије ствара нову ситуацију*, Време, 17/1937, 5629, 8.
/Би, 32451/

— *Извешшај Музичке академије /Београд/*, 1937—38, 53, Време, 18/1938, 5778, 7.

/Би, 2898/

Скраћенице

Би — *Библиографија расправа и чланака : Музика ; струка VI*, књ. 13, 14, Југославенски лексикографски завод, Загреб.

ГК — Г. Крајачић, *„Станковић" 1831—1981*, Музичка школа „Станковић", Београд, 1981.

ЛЈМ — *Лексикон југославенске музике*, уред. Крешимир Ковачевић, Југославенски лексикографски завод, том 2, Загреб, 1984, 381.

ДМ — Д. Медаковић, *Срби у Бечу*, Нови Сад, 1998.

МЕ — *Музичка енциклопедија*, Југославенски лексикографски завод, том 3, Загреб, 1972, 462.

ВП — В. Перичић, *Музички стваралоци у Србији*, Београд, [1968].

ПС — Петар Стојановић

N-283, STOJA.P-1 78.089.7 — сигнатуре Библиотеке ФМУ (Београд)

MI—XIII An-650 — сигнатура Библиотеке Музиколошког института САНУ (Београд)

UDC 78:821.163.14.09 Petrović Njegoš

Миленко Мисаиловић

ЗНАЧАЈАН ПРИЛОГ ДРАМАТУРГИЈИ МУЗИКЕ

Проучавајући све конкретне музичке појаве у црногорском народу, а посебно у Његошевом стваралаштву, Бранка Радовић утврђује и „упливе старе грчке музике", а с обзиром на све то „разврстава" музику на вокалну, инструменталну или вокално-инструменталну и, условно речено, „космичку музику" — ону која се јавља у *Лучи микрокозма* или у филозофским слојевима Његошевог стварања уопште.

Указујући на утицаје питагорејаца, а и „двојице водећих филозофа" Платона и Аристотела, Бранка Радовић закључује: „Његошева слика свемира уређена је по музичким законима онако како су то замишљали и грчки филозофи. Наиме, растојање између тонова (висина и величина интервала) одређивало је у њиховој космологији растојање између планета и звезда. На тај начин закони музике били су пренесени у свемир (или космос) да владају по врхунским принципима међусобних односа, у складу и хармонији".[1]

Према томе, у Његошевој визији, замисли и општој скици васионе или космоса — музика има значајну и важну улогу.

Његош је знао да је и у хеленском друштву и култури био познат вишеструки утицај музике на свакодневни живот људи, и да је била веома позната моћ музике да разведри и растужи или да ободри и охрабри, на пример и војнике који иду у рат: музика је, дакле, утицала не само на људска осећања него и на вољу која је, у зависности од музике, постајала — како пише филозоф Платон — јака, снажна и мужевна, или разнежена, нејака и слаба. У том смислу, веома је значајна често навођена Платонова мисао: „Што је у држави боља музика, боља ће бити и држава."[2]

Зна се да је Његош помно читао, пручавао, а надахнуто и преводио неке делове Хомерове *Илијаде* и *Одисеје*; зна се како су многи проучаваоци Његошевог стваралаштва истицали, на пример, утицаје Платона, Дантеа, Милтона и осталих. Разматрајући утицаје на Његоша, Бранка Радовић води рачуна о **мери тих утицаја** при трагању и осветљавању неисцрпне Његошеве изворности на основу које би било могуће извести и Његошеву **филозофију музике**: „небеска хармонија" као врхунац „бе-

[1] Бранка Радовић, *Његош и музика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, Удружење композитора Црне Горе, Подгорица, 2001, 46.

[2] *Исто.*

смртне, небеске музике" била би, свакако, суштина те филозофије, премда Његош сам термин „армонија" употребљава у двоструком значењу: и као врхунски значајну музичку карактеристику и као постизање склада међу супротстављеним категоријама.

С обзиром на тако сложено сагледавање Његошеве филозофије музике, Бранка Радовић аналитички долази до следећег открића при разматрању музике у *Лучи микрокозма*: „Најзаноснија, најличнија и најинтимнија песма је љубавна, коју изводи људски глас. Она долази као надоградња слике у рају, тако да је самим тим 'место музике веома високо одређено... Љубавна песма стоји изнад свих форми, као круна" — закључује Бранка Радовић, истичући како „хорска музика, тј. музика уопште на тај начин постаје значајан драматуршки фактор" у реализацији овог певања (односно дела спева), јер се „пјеније бесмртних ликовах" појављује у „градацији и декрешенду, означавајући и остварујући изванредан драмски лу̂к постепеног појачавања и утишавања коришћењем свих расположивих средстава".[3]

Према томе, Његошеви „гласи бесмртне музике" у *Лучи микрокозма* нису доживљени нити изражени статично у искључивом „слаткогласју" или складности, већ и у свом акционом деловању као својој драматуршкој функцији, због чега музика постаје носилац и универзалних значења, сходно својствима Његошевих филозофских мисли, чији су видици — борба, хоризонти — борба и свеколики покрети — борба.

Према томе, музика у *Лучи микрокозма* јесте узвишена, и „бесмртна", и „небесна", али је она и динамично-борбена, јер све преображава: људе, светове и „просторе страшне" који ће (покренути музиком)

„слаткогласном грмјет армонијом."

(III певање, 125)

А у IV певању кад се, на пример, одвија крвожедна борба између легиона отпадника Сатане — с Богом, и божјим војскама — нема музике, као што је нема ни после сукоба у V певању које открива ужасну слику Сатаниног ада, где су чудовишта и фурије, злокобни крици и паклена шкргутања, језиви звуци и претећи шумови, самртнички шапат и страхотно мучилиште...

И као посебни, карактеристични доказ Његошеве музикалности — чији стихови одишу изузетном сонорношћу и музичком изражајношћу — често се наводи следеће место из *Луче микрокозма*, па га наводи и Бранка Радовић:

„**хуче** страшно адски урагани,
а вулканска мрачна грла **јече**,
ричу грдна тартарска страшила,
звече ланци с јарошћу уждени,
буче волне с мучитељском буком:

[3] *Исто*, 47—48.

све глас **слива** под сводом мрачнијем;
тутњи тартар из **мрачне утробе**
страшним грлом, злом општега гласа:
све за жертвом хулитељах чезне!"[4]

(V певање, 320—330)

Истичући изузетну звучност, музикалност и свеколику упечатљивост ових Његошевих стихова, Бранка Радовић наглашава да су они „достојни хора, оркестра, солиста, достојни ораторијума", сматрајући да је Његош „демантовао оне којима се чини да су слике у Лучи, посебно у дантеовским призорима пакла, сугетивније од звука".[5]

Овде треба напоменути да су у наведеном примеру тзв. текстуалне или вербалне слике истовремено и толико звучно (или музички) експресивне и узајамно испуњене максималним напоном, да је тешко рећи које су експресивније.

Завршавајући своја разматрања музике у *Лучи микрокозма*, Бранка Радовић уочава да је Његош разним музичким средствима, од почетка спева, пратио наговештаје и почињање борбе антагонистичких сила, уздижући борбу и музички до кулминативних висина. С обзиром на то да се **спевом осветљава људска судбина као земаљског и надземаљског или космичког бића**, музиком се означавају и обична, свакодневна збивања, али и врхунска или „небеска збитија", јер музика постоји и у праегзистенцији, а и после дефинисања (земаљског) живота.

После свега што је до сада речено о Његошевом доживљавању музике, о схватању музике и о њеној драматуршкој употреби, Бранка Радовић истражује музику и у *Горском вијенцу* чији је уплив, посредством гусала, посебно значајан и велики: гусле су знамење и музике и песме, и гуслара и слушалаца, и чојства и јунаштва, и славе и погибија.

Гусле, на пример, у *Горском вијенцу*, по својој историјско-антрополошкој и психолошко-социолошкој функцији, високо превазилазе значење самог музичког инструмента: **гусле су биле звучни одјек колективног мњења и акције**; гусле су први и највећи савезник пре борбе и колективно процењивање после борбе; гусле су извориште прве озвучене свенародне историје, свих победа, као правде и пораза, као опомена и освешћивања, како би се и **победничка надмоћ могла савлађивати као опаснији непријатељ од непријатеља који је побеђен**. Зато гусле за Његоша нису само примарни и значајни музички инструмент, него су и врхунски симбол историјске егзистенције, свести о свом постојању и непрестаној борби — док се постоји; гусле су, дакле, симбол колективног духа и духовне будности — симбол свеукупног живота:

„ђе се гусле у кући не чују
ту је мртва и кућа и људи".

(*Г. вијенац*, ст. 1620—1621)

---

[4] Подвукао М. М.
[5] *Исто*, 50.

Овде се може поставити питање: Како су гусле као музички инструмент могле стећи тако високу функцију и значење у животу људи и друштвене заједнице током историје? Питање је, разуме се, веома сложено, води нас у прадавна и специфична времена и особености наше културе и цивилизације које се, уопштено говорећи могу означити као архетипско време старих родовских заједница и Бранка Радовић — руковођена зрелошћу својих истраживања, имала је право да ово питање заобиђе, јер успешност научног истраживања и кад је исцрпно, јесте — умети се ограничити.

Овом приликом треба поставити још једно методолошки значајно питање, иако је и на њега веома тешко одговорити: Како је — и са каквим све значењима — Његош умео да слуша звуке гусала, с обзиром на своје „*моћи слушања*", свест о свемирском смислу и „*божанственим димензијама музике*" или „армоније" уопште? Кад је већ, захваљујући „унутарњим очима" свога духа, сагледао и неизмерне временске даљине и био визионар историјске судбине свог народа, сигурно је и унутарњим **слухом духа** слушао звуке гусала који су Његошу „говорили" много дубље и свестраније, него ма ком другоме: укратко, Његош је и гусле слушао „очима слуха", визијама генијалног ослушкивања, дакле, **визионарски**.

Висока етичка и филозофска начела која су одјекивала из гусала уздизала су те гусле високо изнад традиционално-фолклорног инструмента: гусле су постајале прворазредно испитивачко и стваралачко средство — песничко, етичко и филозофско, дакле, општенационално, или заједничко — животворно, и колективно — државотворно. Гусле су својом „видовитошћу" постајале „очи нације"; гуслари могли бити и слепи, јер:

„Пјесна добра спава у слијепца,
поглед смета мисли и језику".

(*Г. вијенац*, ст. 2369—2370)

„А слијепцу очи сметају" — истиче Његош, с обзиром на максималну способност да се концентрише на **речитост звучних феномена** који слепом човеку казују много више, дубље и судбоносније, јер су звуци веома често гласници судбине и њених смерова... Очи сметају да се то „види".

Према *Горском вијенцу*, гусле су васпитач црногорског „чојства и јунаштва" (храбре одбране себе од другога — и часне одбране другога од себе): овако кристално јасни етички категорички императив формулисала је само црногорска нација захваљујући животној спремности да носи основни категорички императив:

„нека буде борба непрестана"
(„нека буде што бити не може")

А гласник и носилац тог императива су опет — гусле, као знамење или симбол целе црногорске културе која се, мноштвом својих вредности,

вековима опирала освајачкој турској, млетачкој или латинској западноевропској агресији.

Гусле као музички инструмент описују и чувају, величају и генерацијски преносе борбену националну прошлост — бојеве и битке, победе и витешка страдања и погибије, али гусле утољују жеђ за слободом и правдом, као што потиру мушке ране или „женске сузе жалоснице" оних који оплакују храбро погинуле или на частан начин настрадале.

Гусле су колективни судија и пресудитељ, али и ауторитативни утешитељ, исцелитељ или и колективни психијатар.

Испитујући читаву лепезу разноврсних музичких жанрова у *Горском вијенцу*, Бранка Радовић посебну пажњу поклања разним вокалним и вокално-инструменталним песмама међу којима су и тзв. **сватовске песме** које прозним напоменама истиче и Његош: он у прозном облику напомиње како „поју сватови уз поље", јер приказује „двојне сватове" испред којих „првијенци", сват Турчин и сват Црногорац, у својеврсном витешко-борбеном и хумористичко-сатиричном духу — све жешће се натпевавају, али „излази Мустај-кадија и моли момчад да не певају онаке песме покрај скупа црногорскога, да не буде од главарах коме што жао, него нека поју сватовске песме, и он сам почиње појати".[6]

Ову Мустај-кадијину песму о прелепој и удатој Фатими, Бранка Радовић посебно разматра под насловом „сватовске песме", закључујући да је то „источњачка оријентална севдалинка", „љубавна лирска песма, са бројним мелизмима, уздасима, засићене и раскошне звучности, која по свему контрастира стегнутој, спутаној, **смештеној у љуштуру трихорда** (израз Николе Херцигоње) епској песми која се пева уз гусле".[7]

Бранка Радовић скреће пажњу на комбинације дуета, соло песме и завршног дуета, као троделног музичког облика, истичући да овај облик „има веома важна музичко-драмска својства у развоју драматургије дела *Горски вијенац*".

Одавно је уочена текстуално-емотивна и поетско-кулминативна вредност тужбалице Сестре Батрићеве, и Бранка Радовић истиче: „Изузетност, уметничка вредност и квалитет тужбалице Сестре Батрићеве, најемотивнијег и најтрагичнијег одломка у читавом спеву, не постиже се искључиво текстом који је обликован на изванредан начин, већ управо тим пробуђеним генетским кодом који изазива чин тужења, том сублимацијом бола за најближим и најдражим који сви носимо у себи као део националног идентитета",[8] закључује ауторка, додајући да „таквих сличних тужбалица има много у народу. Све оне садрже исте тематске особине, исти распоред детаља, али Његошева је у начину, и у мелодици стиха, као и градњи музичке форме, јединствена. Многи тумачи су се на различите начине бавили тужбалицом Сестре Батрићеве, али нису, чини се, довољно истакли ова мелодијска и музичка својства самог стиха". И управо тај и неке друге недостатке многих ранијих тумача, Бранка Радо-

---

[6] После стиха 1854.
[7] *Н. д.*, 37.
[8] *Исто*, 39.

вић употпуњава и надокнађује, а садашњи читалац њене аналитички успешне књиге о *Његошу и музици* то може да прати и да потврђује.

Књига *Његош и музика* Бранке Радовић пуна је изазова, а и плодоносних, истраживачких подстицаја који проширују реаговања читаоца заокупљеног откривалачким садржајем и сугестивношћу књиге *Његош и музика*. Такви су, на пример, и следећи делови књиге под насловом: **Кола у музичко-драматуршком току** и **Кола као музичка композиција**.

Одмах треба истаћи почетни или основни став аутора да појава и значења разних кола у *Горском вијенцу* „непосредно утичу на композицију спева", а то значи: на спољну и унутарњу драматургију спева. Пре свега, треба напоменути да **коло** у нашем језику означава народну игру или „народни плес": играчи се ухвате један до другог обично правећи полукруг, а некад отворени или затворени круг, и крећући се одређеним корацима у одређеном правцу (удесно-улево или играјући у месту), и у ритму одређеном за свако коло — играчи сви заједно остварују један особени колективни призор: телесно-ритмички, вокално-ритмички (ако се уз коло пева).

Његош каже „коло поје", што значи да коло може бити инструментално-музичка игра уз музику, премда постоје и безгласна или нема кола која се играју у тишини у којој се чује само звекет женског накита и потмули ритмички удари стопала о тле.

Коло може бити **мушко, женско** или **мешовито**: свако од њих има своје архаично порекло у прадавним ритуално-обредним манифестацијама.

Прво мешовито коло игра народ а певање прати коло (или покрети играча који прате певање) и одвија се у епским десетерцима.

Бранка Радовић није могла утврдити како се коло водило (у полукругу или у кругу), како су се играчи међусобно за руке држали и какве су кораке правили, па се задржала на претпоставци да је тип кола у *Горском вијенцу* — коло које стоји („стојеће коло") слично хору у грчкој драми. Битно је да Бранка Радовић скреће пажњу на чињеницу шта главар — војвода Милија, по завршетку кола најпре пита остале главаре, а потом закључује:

„Чујете ли коло како пјева
ка̂ је она пјесма изведена?
Из главе је цијела народа".

(*Г. вијенац*, ст. 291—293)

Друго коло — каже Бранка Радовић — више него претходно наводи на помисао да га назовемо „хорским", сасвим блиским хору у грчкој драми.

Треће коло такође „поје" како „љута клетва пада на изрода" (*Г. вијенац*, ст. 691—713), настављајући да излаже народну историју.

Четврто коло победнички кликће:

„Три сердара и два војеводе
са њихово триста соколовах,

соко Бајо су тридест змајевах
мријет неће док свијета траје”.

(*Г. вијенац*, ст. 1044—1073)

Пето коло развија се као и друго коло у ноктуралној атмосфери: „Ноћ је мјесечна; сједе око огњевах и коло на Веље гувно поје” (ст. 1210—1226)

Шесто коло (ст. 2623—2647) испред цркве: прославља се Божић и слобода Црне Горе. Игуман Стефан служи литургију. Причешћивање.

Коло пева о храбрости црногорских јунака и о црногорској слободи: химнички почетак — а такав је и завршетак завршног кола уз претпоставку да се коло уз божићни обред играло. С обзиром на то да је суштина кола у раздраганим и победничким кретњама и поскакивањима у име сједињавања са добрим духовима, како би у новом лету била родна година: њиве плодне, стока се множила и „све живо” ишло у напредак, основно значење божићњег обреда је призивање и буђење природе и свеколиког рађања у новој години.

И смисао свих „коледарских песама” које се изводе у одређеној кореографији, магичним маскама и осмишљеном „режијом”, састоји се у призивању добрих духова и гоњењу или протеривању злих; укратко: и маскирани чланови похода од куће до куће, и песме или магијске речи, радње и поступци имају функцију „чистилишта” кућних простора и људи, њиховог живота и „животних средина” уопште.

Анализирајући кола као музичке композиције Бранка Радовић закључује:

„Шест кола у **Горском вијенцу** непосредно утичу на распоред драмских, сценских и музичких целина и деле спев на одсеке, омеђујући тиме делове радње као и целокупни драмски ток на неколико фаза (одсека, делова), и постајући конститутивна у форми и садржини.”[9]

Поред овог уочавања драматуршке функције свих шест кола, Бранка Радовић истиче и своје следеће музиколошко откриће:

„Али ако се свих шест кола издвоје и поређају једно до другог, могу асоцирати на увод и коду музичке композиције — прво и последње коло, односно на делове цикличне симфонијске форме са нешто слободнијим распоредом ставова у односу на класични и уобичајени редослед — остала четири кола. Прво коло је уводно — објашњава аутор — друго коло посеже за црногорском историјом. Слика Иван-бега представља прву главну тему нашег ’сонатног облика’ — тему која обавезује на даљи развој, која условљава све касније догађаје (историјски догађаји око Иванбега наговештавају догађаје у XVIII веку, ови из XVIII века повод су за догађаје у Његошево доба, а они из XIX века инаугуришу данашње друштвене догађаје)”.[10]

Ову откривалачку анализу сматрам кулминативно вредном и значајном у свеукупном истраживачком поступку Бранке Радовић, јер и оста-

[9] *Исто*, 41.
[10] *Исто*, 41—42.

так њене музиколошке анализе свих шест кола у *Горском вијенцу* заслужује да се њим „позабаве” наши позоришни зналци, а посебно — композитори.

У овом свом успешном музиколошком истраживању, аутор доследно испољава и своју будну научну одговорност наводећи поводом Његошевих „шест кола” као делова симфонијског циклуса да: „Наговештај колâ као делова симфонијског циклуса осећа и Јован Деретић (у својој *Историји српске књижевности*), али без прецизнијих музичких образложења”.[11]

На крају својих разматрања, Бранка Радовић закључује да „кола представљају оквире, ситуације, рефлексије свега онога што чини садржај и суштину спева”, напомињући како се поред симфонијског облика (свих шест кола) може замислити и било који вокално-инструментални облик: због велике идеје и теме о слободи — ораторијум, због постојања радње — херојска опера XIX века или музичка драма с краја XIX века; тако исто могла би бити херојска свита, као и кантата.

Одељком под насловом **Духовна музика**, Бранка Радовић отвара проблем духовне музике о којој, за разлику од световне, непосредно (у *Горском вијенцу*) не сазнајемо готово ништа — истиче Бранка Радовић, и зато се усмерава на ликове игумана Стефана и Његоша као различите **мере духовности** у свакодневном животу и сугестивна изворишта посредних података за осветљавање врста и облика духовне музике. С обзиром на дубоке везе српске, а посебно црногорске цркве XVIII и XIX века са руском црквом, Бранка Радовић претпоставља да се „и духовна музика наших народа ослањала у свему на сопствену традицију и руске узоре”.[12]

Историја српске музике бележи да се духовна музика у Србији XVIII века везивала за фрушкогорске манастире, међу којима је посебну улогу имала Карловачка митрополија (а сличну улогу у Црној Гори Цетињска митрополија). Познато „карловачко појање” забележиће у XIX веку „корифеј српских романтичара међу композиторима — Корнелије Станковић” — наглашава Бранка Радовић и закључује да у *Горском вијенцу* „постоји потпуна прожетост духовне и световне музике” и да су „обе врсте спојене и симболично у истој личности — игуману Стефану, који служи ’летурђију’, али и сâм пева уз гусле”, као што је „дубока везаност обеју врста музике и музичке праксе, постојала и у самом Његошевом личном искуству, у његовом сопственом животу, јер је сâм био певач у цркви и актер свечаних литургија” (кад је био владика и црквени поглавар), био гуслар као и „пажљиви слушалац” и проучавалац народних песама — објашњава Бранка Радовић откривајући и именујући музичке појаве у *Горском вијенцу* и жанровски, и извођачки: световновокалне и вокално-инструменталне у жанровима „некалендарских” песама (сватовске песме, као и тужбалице); епско-лирске, баладне песме, и епске песме (које се певају уз гусле). Упоредо са вокалном и вокално-инструменталном музиком су: народне игре или народна кола која се изво-

[11] *Исто*, 42.
[12] *Исто*, 43.

де са вокалном или без вокално-инструменталне пратње, и најзад духовна музика која се изводила у цркви у обичним данима и поводом црквених празника. (По садржају су најразноврсније лирске песме — посебно богате садржајно и ритмички).

Тако је Његошев *Горски вијенац* настајући на укрштању и прожимању три цивилизације: балканско-православне, западно-католичке или протестантске и источњачко-мухамеданске израстао у врхунско, ремек-дело и оличење генијалне мудрости и непролазних супротности: судбинских укрштања и свенародних мешања или плодоносних узајамности и непрекидних борби у развијању свог националног бића или свог идентитета.

Треће Његошево велико дело (завршено 1847, а објављено у години Његошеве смрти, 1851), Бранка Радовић карактерише као „драмски комад прожет музиком". С обзиром на то да је „музика потпуно прожела и главни лик и многе ситуације и сцене", о *Лажном цару Шћепану Малом* може се говорити као о својеврсном комаду с певањем — истиче Бранка Радовић одмах, у уводу овог одељка својих истраживања, напомињући:

„Да је по овом делу написана опера, она би подразумевала мотивско објединњавање музичког садржаја (бар) једним кружећим материјалом, темом, лајтмотивом, а то је лајтмотив самог Шћепана дефинисаног народним инструментом — диплама".[13]

Истовремено, Бранка Радовић подвлачи да се одмах, на самом почетку дела, „после лоцирања радње (на Цетињу)", у прозном Његошевом објашњењу први пут помиње познати народни инструмент — дипле, и именује се музичар (Перо Дрпа) који Шћепану „свира уз дипле", док „друга двојица музичара" (Бранко Томић и Марко Пјешивац) — „певају из гласа".

За музиколога Бранку Радовић ови одавно постојећи и некоришћени подаци су толико важни и инспиративни да се она спонтано чуди и узвикује:

„Просто је невероватно да до сада нико од музичара, музичких стручњака и музиколога није обратио пажњу на ову музичку сцену или музичку нумеру — уводну музику у Шћепана Малог. Као каква увертира у опери која веома добро слика атмосферу даљих догађаја, она наговештава и основне карактерне особине главног и насловног јунака."[14]

И одмах затим Бранка Радовић упоредно приказује (можемо рећи) карактеролошко-психолошке „портрете" гусала које припадају „епском

---

[13] *Исто*, 51.

[14] *Исто*, 51. Овде, само успут, треба додати да је дело *Шћепан Мали* до данас — нажалост — остало неоткривено у вишеструком смислу: не само у оперском, с обзиром на музиколошка увиђања Бранке Радовић, него у текстуално-драмском, сходно обилној вишеслојности и вишезначности садржаја и с обзиром на изражајни регистар целине дела: од духовите ироничности до апсурдне трагичности, и то у временском распону од „осамнаестог века" (асоцијативно), све до данас. Зато је ово дело уистину **историјско** и **савремено**; дакле по значењу **надвременско** (и за нашу савременост). В. Миленко Мисаиловић, *Креативна драматургија — Увод у филозофију позоришне уметности*, I—II, Стеријино позорје, Прометеј, Кадињача, Нови Сад, 2000.

жанру — вокално-инструменталне музике", и дипли на којима се свира „у доколици" и при весељу, пратећи коло и „певање радосних песама". Гусле славе и величају јуначке борбе и подвиге, а „дипле развесељавају"; гусле нас уздижу у усхићење над посебним и **узвишеним**, а дипле нас опуштају до безбрижности и веселе свакодневице.

После сугестивног „портретисања" херојски усмерених гусала и развесељавајућих дипли, Бранка Радовић истиче како и тројица музичара, двојица певача и један диплар, представљају праву пратњу (музичку „банду") Шћепана Малог приликом његовог доласка на Цетиње: са таквом пратњом дошао је на Цетиње и први пут, пред црногорски народ и главаре који су га устоличили и признали за свог „цара".

Без обзира на све што је остварио по доласку на црногорски престо — према тексту у комаду — Шћепан није дозвољавао да га ословљавају као цара нити је дозвољавао да га зову друкчије осим Шћепан Мали. То мишљење могло би упутити на закључак да су дипле лични Шћепанов начин да се „оглашава", да су оне његов сопствени избор како ће се **оглашавати** док долази, управо праћен свирањем на нехеројске дипле. Изузетно проницљивом и опрезном Шћепану јасно је и не помишља у јунаштву и храбрости такмичити се са Црногорцима, зна да им у тој сфери мора давати предност и првенство ако жели да поживи и оствари се у државничком повезивању племена у оснажену државну заједницу са којом би побеђивао непријатеље и њоме руководио.

Управо због те организаторско-државничке умешности, Његош му се дивио, и на самом почетку Предговора делу *Лажни цар Шћепан Мали*, своје дивљење образлаже: „Шћепан Мали био је лажа и скитница, али је знамениту епоху у Црној Гори и околини учинио именујући се руским царем." И то каквим царем? Сердар Вукале, при крају дела, подсећа остале главаре и сведочи:

„Јошт се није у свијет рађао
Цар јевтиниј никад од Шћепана;
он под Богом друго не тражаше
до по оку добра меса на дан
и дипалах двоје да му свира."

(IV-8, ст. 710—714)

С обзиром на непрекидну и максимално концентрисану бригу шта ће бити с Црном Гором (због њене непрестане непријатељске угрожености споља и отпадничко-издајничке изнутра), ово Његошево дело, у том смислу, треба сматрати тестаментарним, јер је знано колико је Његош — владајући и с народом страдајући, ратујући и апсурдно болујући, а и трагично умирући — колико је Његош бдео над судбином Црне Горе.

А у вези „оглашавања" и музичке пратње Шћепана Малог, није било тешко Бранки Радовић закључити да се дипле као инструмент користе у „намери да се осликају све слабости Шћепанова карактера", а пошто је претходно утврдила да је кукавичлук „доминантна Шћепанова особина", могло би се рећи — сматра Бранка Радовић — да дипле (које

могу да се користе и у подсмешљивом значењу) показују ироничан Његошев однос „према свом главном лику”.

Најпре треба уочити како Његош током развоја драме показује „ироничан однос” према скоро свим ликовима, па повремено и према Шћепану, премда потајно може да ужива у томе како Шћепан свирком и песмом уз дипле које га прате прикрива оно што је мудро да прикрива, све док не буде мудро и да то — открива.

Сам Његош, у напомени уз почетак Шћепанове владавине (Први чин — крај пете појаве) пише:

„Шћепан поставља уредбе по Црној Гори; озида седам кулах на врхове Ловћена за спомен седам великих бојева црногорских с Турцима; просипље десет дукатах на друм (пут) крстачки да види смије ли их ко украсти, је ли му уредба јака; повраћа се окружен са свим главарима на Цетињу уз свирање дипалах и грмљаве пушаках”.

Потом ће све то и сам Шћепан изрећи „у скупу међу главарима” закључујући:

„Сада мало могу одахнути:
уредбу сам у земљу метнуо,
знадем народ да ме уважава;
просипâ сам на путу дукате —
трећи дан се цијели нађоше.
Није стидно похвалит се право —
ја учиних што нико не мога
откад ове горе поникоше.”

(I-5, ст. 447—455)

Све ово казује колико је Шћепан — долазећи директно из народа, а својом довитљивошћу и сналажљивошћу, на црногорски престо — надарен да постане уистину способни „свенародни цар”, у ствари парадоксални или изузетни цар који сам себе званично означава „презименом” Мали:

„Не да нико да га царем зове;
сам је своје име унизио
и назвâ се Шћепаном Малијем;
засвијет га нико већ иначе
зват не смије до Шћепане Мали”.

(III-6, ст. 315—318)

Значајно је да двојство које је Његошу својствено при филозофском тумачењу живота и света, Бранка Радовић уочава и „на плану музике”, јер се појављују у *Шћепану Малом* и два инструмента, гусле и дипле као антиподи (као што су међусобно присутна и два света: турски и црногорски или две вере: муслиманска и православна).

Бранка Радовић анализира и „дует” или двопев турских певача на балкону што аутора подсећа на певање хоце, с тим што се сада пева

због световне власти (турских паша и везира), па је и музика световна. Занимљиво је да овај турски „дует” или двопев Бранка Радовић види у целини као контраст натпевавању два народна кола која, такође, воде двојица мушкараца („једно коло води један млади калуђер, а друго Симо Цетињанин, трговац которски” — Дјејствије треће, јавленије шесто).

Тема јуначке борбе против Турака најпре се исказује осмерцима, а затим се осмерци удвајају дајући шеснаестерце блиске прозном казивању којим се, као из веће близине и још присније, описује славни бој и победа Турака на Царевом Лазу.

Бранка Радовић своје музиколошке анализе поткрепљује често и драматичним ситуацијама. На пример: у време док грме топови са десет кула турских градова око Црне Горе — као знак да турска војска креће на Црну Гору, одваја се чак око двеста момака црногорских у кола и почиње да пева, а сав народ око њих стаде и слуша их. Рефрен сваког натпевавања (између првог и другог кола — има их десет) гласи:

„Што је било, то ће бити —
Црногорац побједити.”

Поводом овога Бранка Радовић говори како „слично грчкој музици” и у Његошевом стваралаштву музика испољава **висока етичка начела**, а с обзиром на значајну улогу музике у животу народа и друштвене заједнице разматра Црногорце и Турке као „два света потпуно друкчијих цивилизацијских и религиозних устројстава”. Различити су и по културним а и по музичким карактеристикама „што их још више удаљава, чинећи их поларизованим” — закључује Бранка Радовић и наводи пример **атмосфере сцене и значења сцене** кад „две кадије Бошњака поју уз тамбуре”.

У целој овој „турској сцени” која одише оријенталним дахом, довољан је био „сам помен тамбуре, па да нам цела сцена ’турски’ зазвучи, иако присуство тамбуре на нашим географским просторима буди друкчије асоцијације — уместо на Оријент, на Војводину, њене сокаке и салаше”.

„Уз Турке се везују тамбуре, а уз Црногорце у тренуцима славља — гусле”, пише Бранка Радовић наглашавајући да су „музика, песма или игра, или све заједно, биле присутне у животима Црногораца и у тренуцима највеће радости и најдубље туге. И радост победе изражава се певањем, као и туга за погинулим на бојном пољу.”[15]

Бранка Радовић стално прати и разликује две врсте музике: **духовну** (црквену) и **световну** (народну), као што уочава и њихову тесну повезаност — уз напомену да уметничка музика у Црној Гори почиње да се развија у другој половини XIX века — после црногорско-турског рата 1876—1878.

„Ако су дипле симбол Шћепана, а тамбуре — Турчина, онда је симбол Црногораца и борбе — певање уз гусле”, пише Бранка Радовић тако

[15] *Исто*, 56.

да је „сваки слој ликова из засебних светова добио и своју музичку карактеризацију.”

„У том смислу смо и доживели *Шћепана Малог* као прави музички роман коме недостају ноте да постане опера” — закључује Бранка Радовић, истичући да је у овом делу забележила „највеће могуће присуство музике и музичких елемената, различитих музичких жанрова и разноврсних музичких инструмената. Укратко: „у *Шћепану Малом* садејствује, осим радње, много музичких разноликости потребних за изградњу једне веће музичке форме сценског или ораторијско-кантатског типа” — подвлачи аутор у својој књизи *Његош и музика* која је велики прилог нашој музичкој теорији и пракси, а и музикологији уопште, јер обухвата и проблем остваривања најразвијенијих музичких форми: драматуршко-сценских. Зато, на пример, посебно расправља и о драматуршкој улози музике у *Лажном цару Шћепану Малом*, разлучујући кад је музика „сирова, фактографска или историјска чињеница”, а кад је надградња „сувог историјског факта”, тј. кад је музика продуховљена и озвучена изворност, а кад само голо звучно улепшавање или „кићење”.

Због тога је ово музичко истраживање прилог разматрању музичког стваралаштва из посебних, драматуршких условности које укључују и захтеве рецепције, нарочито при разради музичких форми намењених сценском извођењу, дакле, музичких форми посебно осмишљеног, драматуршког компоновања, с обзиром и на особености просторно условљене **колективне рецепције**.

Тако се у књизи Бранке Радовић осим истраживачки развијених аналитичких разматрања Његошевог стваралаштва и музике (I део), а и **Његоша у музици** (II део), налазе обрађена и друга комплементарна проучавања као што су: **Музика Његошевог доба, Други период — романтизам, Српска модерна и дела настала за време и после Другог светског рата, Дела из 1951**. Значајан је и одељак **Однос композитора Његошевог доба према Његошу** (са посебним освртом на савремене црногорске композиторе).

У завршном, трећем делу књиге аналитички се разматра разноликост дела инспирисаних Његошевим текстовима: сви наслови проблема праћени су и одговарајућим „нотним примерима” као „музичким цитатима” из одређених композиција (има их 27), што овом истраживању даје и посебну документарну вредност.

Књигу Бранке Радовић прате и пет неопходних прилога: они комплетирају научну апаратуру ове књиге, закључене поговором проф. др Васе Милинчевића и академика Властимира Перичића и њиховим високим процењивањем истраживања и закључивања нашег познатог музиколога, музичког критичара и педагога Бранке Радовић.

С обзиром на аутора и дело *Његош и музика*, које захвата и питања изван назначене проблематике, у овом напису треба рећи да су музикологија и театрологија, а посебно теорија драматургије обогаћене.

UDC 821.163.41-14.09 Obradović
821.163.41-95

Мирка Павловић

СЕЋАЊЕ НА АЛЕКСАНДРА — ДАРКА ОБРАДОВИЋА (1927—2001)

... У поезији Александра Обрадовића, лирско и мисаоно је, најчешће, у естетском пореклу песме, у версификацији, мелодији, ритму, у срећном поетском складу. Душевност и истина зраче...

Добрица Ћосић,
књижевник (из једног писма)

С и ћ у ш н и
к р а ј п у т а ш

Ту,
где сам крај пута коначно пао
свој последњи горки уздах заувек
предао,
да га однесе далеко,
да од њега не остане ништа,
осећам
само мирис дима са мога згаришта.

Колико тек да обележи овај неважни тренутак,
на том месту остао је само сићушни белутак,
кврга, неугледан, каљав, пргав и зао,
јер то никада нико (ни киша, ни снег) није спрао,
да не би неко, над њим чистим,
случајно заплакао.

(око 1991)

Априла 2001. преминуо је Александар — Дарко Обрадовић, песник изразите осећајности и мисаоне продубљености, сликар посебне самосвојности коме је, као и у музици оркестарска боја, сликарска боја била битно средство израза, али, како је себе видео, био је пре свега, музички стваралац, један од истакнутих српских композитора друге половине XX века, и уз Василија Мокрањца, најзначајнији српски симфоничар свога времена.

Иако веома осетљивог здравља још од ране младости, на шта се није много осврта о, Дарко Обрадовић је био човек велике радне енергије, чврстине и систематичности, постојан и непоколебљив у својим назори-

ма што је некада водило и до разилажења са блиским колегама. Мисаон и занимљив сабеседник, врло пажљив пријатељ, пожртвован педагог из чије је класе на Факултету музичке уметности у Београду изашло седамдесетак дипломаца, у својој каријери прошао је кроз све стадијуме музичког деловања. Студије композиције на Музичкој академији у Београду завршио је у класи Миховила Логара, усавршавао се у Лондону и САД, био наставник средње музичке школе „Станковић"; асистент, доцент, ванредни и редовни професор и дугогодишњи шеф катедре за композицију и оркестрацију на Факултету музичке уметности у Београду; проректор и ректор Академије уметности; више година генерални секретар Савеза композитора Југославије — дужност на којој се нарочито залагао за заштиту ауторских права.

Као теоретичар написао је више уџбеника међу којима се истиче *Увод у оркестрацију*, једини наш музички уџбеник који је објављен у иностранству. Ову књигу превео је на италијански језик Обрадовићев професор, композитор Миховил Логар, а објавила га је у Удинама издавачка кућа Pizzicato 1991/92. године.

Обрадовић се бавио и публицистиком, а поред више стотина написа у разним листовима, био је годинама и стални критичар листа *Политика*. Рекламерство и наметање свога стваралаштва било му је страно. Веома уздржано реаговао је на многобројне награде (25) за свој стваралачки рад. Међу наградама које је добио најзначајније су: Октобарска награда града Београда (1959), Награда 4. јули (1973) и Седмојулска награда (1980).

И поред тога што је био многострано обдарен, Дарко Обрадовић је сматрао да је првенствено композитор. Оставио је преко три стотине дела која се одликују богатством инвенције и композиционим мајсторством. Посебно место заузимају дела монументалног карактера — осам симфонија, преко двадесет других дела за оркестар и више вокалноинструменталних композиција (кантате и соло песме). Поред камерних и клавирских композиција, соло песама уз клавирску пратњу и дела за хор, писао је и музику за новије медије: филм и радио. Треба додати и врло успеле редакције и оркестрације дела других композитора (Вучковића и Маринковића).

У својим композиционим приступима, користио се најразличитијим средствима, облицима, техником — од класичних до најсавременијих, са

посебно израженим смислом за разноврсне звучне боје оркестра. Често је себи постављао одређен интелектуални, естетски или технички „задатак”, да би га потом уметничким средствима решавао. Циљ му никада није био оригиналност по сваку цену, већ је то увек била врста сопствене креативне забаве.

Име Александра Обрадовића је ушло у многобројне енциклопедије и у избор најзначајнијих музичких стваралаца друге половине XX века. Дела су му извођена у четрдесетак земаља, иако их није посвећивао извођачима ради извођења. Осамдесетих година, сада већ прошлог века, његов *Концерт за виолончело и оркестар* добио је међународну награду као најбољи звучни снимак године, а исте године га је група виолончелиста, међу којима и један лауреат конкурса „Чајковски” (Микаела Фукач), прогласила за најлепши чело концерт савремене музике.

Последњих година, Дарко Обрадовић је тежио извесном поједностављењу композиционе палете. Дело којим је заокружио свој опус, довршио је неколико недеља пре смрти. То је *Пасакаља, за гудачки оркестар* инспирисана песмом *Црни гоpo, црни сестро* из Мокрањчеве XI руковети, чиме се обистинио његов злослутни коментар — да пише себи реквијем!

Стваралачки импулс Дарка Обрадолића трајао је готово до последњег губљења свести, а његова смрт је велики губитак за српску музику.

Пратим себе после моје смрти...
(Хипотеза о могућем наставку Хамлетовог
размишљања над Јориковом лобањом...)

Чудан је то био развој
и наставак мене после моје смрти:
Сад су милиони... можда билиони
Непојмљиво малих чести
(чести, зрнца, или слично)
мога тела, мозга, ногу,
скуп атома мога даха,
капи крви, разне тачке
непознатог чудног праха
распрострtог на све стране,
измешаног наопачке,
у скупини других тела:
људи, птица, риба, црва,
земље, воде, лишћа, дрва...
свуда где се живот скрива.
Зачуђен што тако бива:
да постајем негде бедем
камен, биљка, магла сива
и да, можда, себе једем
као делић других ткива?...

(око 1982)

... Дарко Обрадовић, свестан злокобних Елсинора око нас и у нама, води своје вибрантне и музикалне песме до самог руба смрти која нас неуморно прати, он проучава и шапуће своје „Мементо мори”... Неспокојства Дарка Обрадовића су и наша неспокојства, његов ин-

тимни инферно је и наш пакао на који смо осуђени у данашњем помахниталом свету мржње, тероризма, лажи, националистичких и верских искључивости... Стихови му се изливају са дубоким унутарњим покрићем, и скривених кутака неспокојства и слутњи...

Мирослав Беловић,
редитељ, писац и песник
(Из предговора за збирку песама
Негде у мени Д. Обрадовића)

Београд
Октобар 1977.

UDC 784.3.087.684(495.5)

ВИШЕГЛАСНЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ ИЗ ЕПИРА

CD *ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, ΖΩΝΤΑΝΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ ΣΤΟ ΠΑΛΛΑΣ*, 'Απειρος, AP-001, Атина 2000. и CD *ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ*, Παλλασ 2001, 'Απειρος, Μελωδια FM-100, AP-002, Атина 2001.

Атинска организација Апирос ('Απειρος, антички назив за област Епир, у преводу: бесконачност) има за циљ проучавање, ширење и очување епирског народног вишегласја. Под њеним окриљем организован је Међународни фестивал вишегласних песама (Διεθνές Φεστιβάλ Πολυφωνικού Τραγουδιού), који се две године заредом одвијао у Атини, у сали Палас, априла 2000. и 2001. године. (Исти фестивал има и свој наставак, који је организован током лета, у десетак епирских села у близини албанске границе.) Снимци са атинских концерата објављени су на два компакт диска који су издати 2000, односно 2001. године.

Будући да је у Грчкој фолклорно вишегласје карактеристично само за једну област, за Епир (област која данас обухвата западну Грчку и јужну Албанију), на фестивалу су представљене првенствено трогласне и четворогласне песме из тих крајева. Циљ организатора је да, окупивши одабране извођаче — натуршчике и полупрофесионалце — актуелизује и оживи традиционално вишегласно певање у Епиру, имајући при том у виду неколико народа који обитавају на том простору, а чија традиција припада истом музичком идиому. Отуда су као извођачи заступљени представници Грка, Аромуна (Влаха, Цинцара) и Арбанаса. Садржај дискова чини веома вредан и занимљив материјал који широј публици помаже да упозна богатство облика и изражајну снагу народног вишегласног певања из Епира.

Први диск представља полифоне форме три народа, у извођењу више певачких група са простора данашње Грчке и Албаније. На другом диску је укључено и неколико унисоних грчких и аромунских, али и неколико двогласних српских песама. Тиме је искорачено из првобитне замисли организатора, а репертоар фестивала је проширен. У исто време, додавањем аутентичног звука још једног, овог пута словенског балканског народа, проширен је дијапазон интересовања за балканско вишегласје, што води у даља поређења и провоцира питања о међусобној сродности или несродности, сличностима и разликама.

Кад је реч о извођачима који су представљени на овим издањима, то су ансамбли и солисти који потичу са села, као натуршчици, и из градова, као полупрофесионалци. Већина песама изведена је *a cappella*, а само једна уз пратњу инструменталног ансамбла, формираног по угледу на карактеристичне епирске свирачке формације (у саставу: виолина, кларинет, *лаутто* и *дефи*).

Од грчких извођача са села заступљене су следеће групе: *Паракаламос* (Παρακάλαμοσ, из истоименог села у Грчкој), *Ктисмата* (Κτίσματα, из области Додони у Грчкој; то је група која је наступала на многим значајним фестивалима и чија су извођења забележена на више антологијских издања грчког традиционал-

ног певања), *Федерација Мурґана* (Ομοσπονδία Μουργκάνασ, из области планине Мургана, у Грчкој) и *Поґони* (Πωγώνι, из истоимене области у северном Епиру, у Албанији).

Грчки полупрофесионални ансамбли из градова су следећи: *Химара* (Χειμάρρα, из истоименог града на обали Јонског мора, у Албанији), *Епирско вишеґласје* (Το πολυφωνικό τησ Ηπείρου, састављен од ученика Вангелиса Куцуа), *Хаониа* (Χαονία, Атина, настао 1996. године са циљем да негује грчке вишегласне песме из Епира) и *Полифоно* (Πολφωνο, оформили су га крајем деведесетих година ученици Радионице за вишегласје при Музеју грчких традиционалних инструмената, у Центру за етномузикологију Фивоса Анојанакиса у Атини).

Аромунско певање је представљено ансамблом *Антон Поци* из истоименог села у области Ђирокастре, у Албанији, и женском певачком групом *Милеа мецовска* (Μηλέα Μετσόβου, из околине варошице Мецово у Грчкој).

Арбанашко певање су представили полупрофесионални, реномирани ансамбл *Млади из Ђирокастре* (Οι νέοι του Αργυρόκαστρου, област Лаб у јужној Албанији, муслимани) и група *Премети* (Πρεμέτη, из истоименог града у области Тоска у Албанији, православни хришћани).

Кад је реч о епирском вишегласју, у литератури се говори о његове две основне форме.

1) Прву форму представља троглас, односно четвороглас кога чине: а) соло дискант који се креће у распону до квинте или мале септиме изнад бордуна, б) соло глас чија се импровизована мелодија креће око бордунског тона, в) бордун — само у овој деоници може учествовати више певача; код Грка бордун је ритмизован, а код Аромуна и Арбанаса неритмизован, г) пратећи соло глас који допуњава ову фактуру, било тако што у фалсетном регистру изводи импровизовану мелодију са функцијом орнамента у распону мале септиме изнад бордуна, било тако што имитира глас животиње (козе), производећи неку врсту колористичког ефекта; ова четврта деоница није увек присутна. Укупан слушни утисак је такозвана „стихијна" полифонија.[1] Лествична структура је анхемитонска пентатоника са „молском" основом.

2) Другу форму представља троглас којег чине две солистичке деонице — оне теку наизменично и преплићу се, творећи случајна сазвучја при сусрету. Трећи глас је неритмизовани бордун, којег пева група певача. У оваквим песмама лествичну структуру чини анхемитонска пентатоника која је ближа „дурској" основи. За оба обрасца карактеристичан је релативно спор темпо извођења, као и песме у слободном ритму.[2]

Ова два основна обрасца срећу се у различитим варијантама. У целини, може се констатовати да је за грчку традицију карактеристичнији први образац, за аромунску — други, а да Арбанаси певају на оба наведена начина.

У грчкој традицији се као занимљивости истичу нетипични орнаменти са мноштвом фалсетних тонова (слично јодловању) у пратећој солистичкој деоници, што је веома изражено у извођењу групе *Поґони*. Посебно развијена мелодијска линија, проширеног опсега, као и специфичан колористички ефекат (којим једна од пратећих деоница током читаве песме имитира глас животиње), карактеристично је за извођење групе *Химара*. Битно другачије је певање у области планине Мургана, које одликује својеврсна хетерофонија и антифоно извођење, као и смењивање мушке и женске певачке групе.

---

[1] Овај израз употребљава етномузиколог Г. Марку; в. Dragoslav Dević, *Istorijski aspekt arhaičnog folklornog višeglasja balkanskog kulturnog prostora*, у: *2. međunarodni simpozij „Muzika u društvu", Sarajevo 27—28. oktobra/listopada 2000*, zbornik radova, Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu, 125.

[2] Коментар о овим облицима видети у: Dragoslav Dević, *Op. cit.*, 1, 125.

Примери аромунског певања изузетно су занимљиви, у првом реду због дијалога двојице солиста и богатства особених извођачких манира у њиховим деоницама: финих динамичких сенчења, грађења драматике лаганим променама звучне боје, употребе изражених, дугих глисанда, затим тремола и орнамената сличним јодловању. Као супротност овим одликама, занимљив пример представља песма из околине Мецова, отпевана групно, у доследном једногласју, једноличној динамици и уједначеним интензитетом.

Кад је реч о арбанашкој традицији, уочавамо одређене разлике у певању два ансамбла. Група из Ђирокастре на репертоару има песме које по физиономији припадају првом наведеном типу (одступање налазимо само у једном примеру, где је први део песме изведен хетерофоно, са понирањем гласом на крају). Група из Премета, међутим, изводи песме које су ближе другом типу епирског вишегласја, са извођачким особеностима као код аромунских певача.

Инструментални ансамбл *Епирско друштво* (Ηπειρωτική Ζυγιά), који је пропратио концерт 2001. године, чине млади музичари, а предводи их искусни виолиниста. Они су извели пастирску свирку *скарос* (σκάρος; у њој инструменти подражавају гласове животиња и звуке из природе) и погребну свирку *миролои* (μοιρολόι) из области Премети.

Српско двогласно певање представљено је трима песмама у извођењу женског певачког ансамбла *Моба* из Београда. Дата су три примера која представљају основне видове српског двогласја. Први је старинска, бордунска, антифона жетварска песма, са извикивањем, из околине Ниша. Други је такозвани хибридни облик,[3] у коме се преплићу одлике старијег и новијег певања, из рудничког краја. Трећа је песма новије традиције, *на бас*, из грмечке области, сачувана у певању колониста из Челарева у Бачкој.

Дискови су пропраћени књижицама са одабраним фотографијама са фестивала. Прва је штампана само на грчком.[4] У њој најзнатнији део чине целокупни текстови песама (односно, у случају аромунских и арбанашких песама, препеви на грчки језик). Друга књижица је штампана двојезично, на грчком и на енглеском, с тим што су на енглески преведени само основни подаци о извођачима и о садржају песама.

Издање о коме је реч, у погледу садржаја и извођачког састава, пружа веома квалитетну музичку грађу, одабране примере који омогућавају одличан увид у музичку традицију различитих народа Балкана, а посебно оних из области Епира. Ова својеврсна антологија веома је корисна за етномузикологе, а специфична лепота песама које садржи, оличена у пуноћи звука и снажном лирском изразу, чине је пријемчивом за све љубитеље балканске вокалне музике.

На крају, допустимо себи један мало другачији осврт на ово издање.

На другом диску, поред описаног садржаја, налазе се још две песме које изводе етнички мешовити састави: једна арбанашка песма у извођењу Гркиње, чланице групе *Полифоно*, уз пратњу ансамбла из Ђирокастре, и једна грчка песма у извођењу београдске *Мобе* и једне од чланица атинске групе *Хаониа*. Уврштавањем оваквих покушаја у програм фестивала и објављивањем тих снимака организатор је желео да метафорично укаже на могућност налажења начина да се превазиђу језичке, верске и културне разлике између припадника балканских народа. Међутим, у том случају се неизбежно поставља питање: због чега је, као

---

[3] Термин преузет из: Драгослав Девић, *Хибридни облици вишегласног певања у Србији*, у: *Четврти међународни симпозијум Фолклор—Музика—Дело*, Београд, 1997, 132.

[4] При превођењу садржаја књижице са грчког помогли су нам појац Игор Зиројевић и издавач Антониос Фотиадис из Атине. Срдачно им захваљујемо на предусретљивости и помоћи.

завршну нумеру истог диска, ставио управо *миролои*, инструменталну тужаљку која се у грчкој традиционалној пракси посвећује покојницима?

Свако помишљање да постоји сродност ове парадигме са нама однекуд болно познатом ситуацијом може бити плод сасвим нереалне процене.

Јелена Јовановић

UDC 784.4(497.11+497.16)
398.8

Драгослав Девић, *Антологија српских и црногорских народних песама са мелодијама*, Фондација Карић, Београд, 2002, 387 стр. + 2 CD-а

Међу нашим етномузиколозима који су својим досадашњим радом и делатношћу вишеструко задужили и домаћу и ширу научну јавност, значајно место припада Драгославу Девићу, доајену југословенске етномузикологије. Његова непресушна енергија, научни потенцијал и луцидност, изнедрили су низ вредних етномузиколошких студија, монографија и дискографских издања. Његова најновија књига, *Антологија српских и црногорских народних песама с мелодијама*, представља изузетно вредно издање за упознавање и осветљавање музичке традиције Срба и Црногораца. Дело је настало као плод богатог искуства и дугогодишњег рада аутора. Публикација садржи обиље нотних примера „изворних и градских народних песама" са простора Србије и Црне Горе. Реч је о импресивном издању Карић фондације, високог техничког квалитета.

Након сажетог, прегледног и конзистентног предговора, на српском и енглеском језику, изложене су српске и црногорске народне песме са нотним записима мелодија и текстовима.

Није било лако одабрати најрепрезентативније и најлепше српске и црногорске народне песме, од којих су понеке расуте по музичко-фолклорним збиркама и архивама, а неке су већ одавно заборављене у народу. Међу више хиљада објављених записа, аутор је у ову *Антологију* уврстио 287 нотних записа песама са појединим карактеристичним варијантама, преузетим из песмарица, архивских збирки, зборника, као и из више етномузиколошких и етнокореолошких студија и монографија. Приложен је и један од најстаријих мелографских записа, објављен давне 1555. године, у књизи Петра Хекторовића, ренесансног песника и хуманисте,[1] као и Мокрањчев аутограф из теренске нотне свеске српских традиционалних песама са Косова.[2] Већина примера ове вредне антологије припада мелографима из XX века, који су транскрибовали грађу помоћу фонографа, односно, магнетофона, мада су у књигу уврштени и драгоцени записи страних и домаћих мелографа из XIX века, попут Франћишека Мирецког, Алојзија Калауза, Корнелија Станковића, Лудовика Кубе, Фрање Кухача, Стевана Мокрањца. У *Антологији* највише има једногласних, а мање вишегласних песама, с обзиром на то да у збиркама и другим изворима, нарочито у XIX и почетком XX века, преовлађују једногласни записи.

Са намером да се забележене песме што лакше изводе, испод мелодије је објављен комплетан певани текст, „са свим понављањима и евентуалним рефреном", како би била представљена „поетска целина песме".

---

[1] Факсимил из књиге *Рибање и рибарско приговарање*, Петра Хекторовића, Венеција, 1568. године. Графички завод Хрватске, Загреб, 1988.

[2] Мокрањчев аутограф из теренске нотне свеске „Косово I, Приштина", Архив САНУ, бр. 14455, III/1а.

Класификација музичко-фолклорне грађе није полазила од уобичајеног хронолошког принципа, с обзиром на то да је Драгослав Девић имао у виду „певачку пратњу садашњице", те је најпре изложио љубавне песме, потом посленичке, а на крају обредне и обичајне песме.

У први део *Антологије* уврштене су љубавне и друге песме, као што су митолошке или песме „најстаријих времена", како их је назвао Вук Караџић, затим породичне, песме у колу и родољубиве песме — укупно 173 примера.

Други део обухвата посленичке песме, тј. песме извођене уз рад (жетву, копање, рад око пчела), затим путничке — рабаџијске, на моби, као и седељачке и чобанске песме — 48 примера.

У трећем делу изложене су обредне и обичајне песме које су везане за животни циклус (свадбене, почаснице, тужбалице), као и песме које се изводе у току одређеног дана или доба године (лазаричке, краљичке, додолске, прпорушке, крстоношке и коледарске — божићне) — укупно 66 примера.

Напомене уз мелодију, садрже концизно, али веома јасно и прегледно изложена занимљива запажања о врстама песама, начину певања, тоналним одликама, стиховима, облицима, као и о одговарајућим подацима о мелографима. Књига садржи *Азбучни регистар песама* — по првом стиху, *Регистар појмова и имена, Преглед заступљености песама по записивачима — мелографима*, и објашњење дијакритичких знакова у савременој мелографији. На самом крају књиге приложен је *Речник мање познатих речи, Преглед извора из којих потичу песме с мелодијама* и попис коришћене *Литературе*.

Важно је истаћи да су уз књигу приложени и звучни снимци песама — снимљени на два компакт диска. Уз једногласно певање могуће је чути старији стил вишегласног певања „на глас" и новији стил певања „на бас".

На првој плочи налази се 30 „изворних народних песама" снимљених приликом разних истраживања или, као што наводи аутор, „на неки други начин", у раздобљу од 1963. до 1999. године. Други компакт диск обухвата 17 градских песама у извођењу познатих певача народне музике и уз музичку пратњу оркестра Властимира Павловића Царевца, Народног оркестра РТВ Београд, Тамбурашког оркестра РТВ Нови Сад и других реномираних ансамбала. Уз ова два компакт диска издата је и једна веома инструктивна и корисна књижица (брошура) у којој аутор даје драгоцене податке, на српском и енглеском језику, о снимљеној музичко-фолклорној грађи.

С обзиром на богато, дугогодишње теренско и научно искуство, широку обавештеност, знањем, осећајем и даром Драгослав Девић је имао снажну мотивацију да на овој *Антологији* ради предано, да истражује грађу педантно, документовано, из многих извора, и да изабере најрепрезентативније и најлепше српске и црногорске народне песме из пера страних и домаћих мелографа. Управо због тога сматрам да је аутор понудио савремену, свеобухватну и веома значајну антологију коју топло препоручујем свим љубитељима традиционалне музике, домаћим и страним етномузиколозима, а нарочито млађим нараштајима, како би боље упознали своје корене, духовну прошлост, а пре свега, своје предивне обредне, обичајне и љубавне песме, као део непроцењиво вредне музичко-фолклорне ризнице.

Ако је жито плод мајке земље и Сунца које нам даје живот и снагу, народна песма је неодвојив део нашег националног бића, наше прошлости и садашњости, али и будућности. У том смислу *Антологија српских и црногорских народних песама* је дело које ће нам, заиста, бити истински корисно.

Нице Фраџиле

UDC 784.4(495=163.41) (086.76)

Моба, *Вазда жњејеш, Јано*, SOKOJ/BIEM, 2001.

Група „Моба” већ пуних девет година предано ради на неговању и презентовању српске традиционалне сеоске песме. Настављајући праксу сличних вокалних ансамбала, чланице ове групе, рођене и одрасле у градској средини, својим успешним и активним деловањем побудиле су пажњу шире јавности, и, што је нарочито важно, подстакле млађу генерацију на учешће у преношењу музичко-фолклорног наслеђа.

Поред бројних наступа на домаћој сцени, „Моба” је више пута учествовала на међународним фестивалима у Грчкој (1995, 2001, 2002) и Македонији (1998), а гостовала је и код српских исељеника у Словенији (2000). Међу значајнијим је, свакако, и њено прошлогодишње гостовање у Француској: концерт у Југословенском културном центру у Паризу и учешће на фестивалу вокалне музике (*Voix mêlées*) на конзерваторију „Hector Berlioz” у градићу Les Pavillons-Sous-Bois (у близини Париза). По речима уметничког директора и организатора ове годишње манифестације Александра Дамњановића, наступ групе „Моба” публика је пропратила с пуном пажњом и изузетно добро прихватила. Том приликом је париско издавачко предузеће Boxpock објавило први CD групе „Моба” — *Расти, расти, мој зелени боре*, који садржи 19 нумера, већином познатих са њеног аудио издања из 1999. године (касета *Јетрве се на двор сабирају*).

Убрзо затим, у самосталној продукцији, објављено је четврто по реду аудио издање ове групе — CD под називом *Вазда жњејеш, Јано*. У односу на претходно снимљен звучни материјал, овај CD је садржајно богатији и разноврснији, а, у стручном смислу, јесте резултат вишегодишњег истрајног стремљења ка квалитативно вишим извођачким захтевима. При томе, чланице „Мобе” — Јелена Јовановић, Сања Ранковић, Александра Павићевић, Татјана Дошло, Звездана (Анастасија) Остојић, Јелена Главаш, Драгана Јовић, Јелена Мартиновић — остају верне свом ставу да интерпретирају песме на начин који је најближи аутентичном, сеоском извођењу. Двадесет и два примера на овом компакт диску урађена су на основу теренских снимака сеоског певања (са самосталних истраживања чланица групе, из звучних архива ФМУ, Музиколошког института САНУ, Радио Београда, Радио Приштине и Радио Скопља, с објављених аудио издања) и/или уз помоћ публикованих транскрипција. Песме потичу из различитих крајева Србије, као и из области у којима су Срби до недавно живели (Лика, Кордун, Босанска Крајина).

Део из разноврсног обредно-обичајног циклуса народног календара сагледавамо од примера везаних за Мали Божић, преко жетварских и свадбених, до седељачких и чобанских песама. Тематска разноликост, са снажним поетским изразом, посебно је испољена у примерима баладног љубавног, митолошког и родољубивог садржаја.

У широкој лепези једногласног (солистичког и групног) и двогласног (хетерофоног, хетерофоно-бордунског, бордунског и хомофоног певања) представљени су различити стилови и слојеви српске традиционалне вокалне праксе. Начин интерпретирања — веран оригиналу — кључно доприноси препознавању постојећих музичких дијалеката. Стиче се утисак да се саме чланице природно опредељују и везују — дакле, у складу са сопственим музичким генотипом — за звучни кôд одређене музичко-дијалекатске зоне.

Извесна одступања од аутентичног узорка, која не нарушавају његову физиономију (на нивоу, рецимо, агогике — у бр. 12, 17, или степена и начина орнаментирања — у бр. 4, 14), неминовна су и природна последица личног стила

и креативног потенцијала. У том контексту, требало би скренути пажњу на понекад карактерно преиначену експресију (у бр. 4, 15, 17 — где је, несумњиво спонтано, драматичнији израз заменио оригинални лиричнији ток), а нарочито на неадекватну, „затворену" боју пратећег гласа у појединим примерима (бр. 1, 2, 5, 9) која доприноси звучној неусаглашености вокалних деоница.

Књижица која прати овај компакт диск је заиста узорно урађена: од оригиналног дизајна насловне стране, преко текстуалног материјала на српском и енглеском језику, до мапе са назначеним местима одакле потичу и/или у којима су забележене песме.

Након кратког осврта на досадашњу делатност групе и текстова песама датих на начин који је општеприхваћен у етномузиколошкој науци (одн. сижеа песама на енглеском језику) са пропратним коментарима (о намени, територијалној припадности примера), следи језгровита и информативна стручна студија о српском вокалном наслеђу представљеном овим нумерама. У њој су назначене неке најосновније карактеристике старијег и новијег слоја и артикулисани поједини параметри — као знакови препознавања одређених српских музичких дијалеката. Поседујући елементарну информативну вредност, сходно самој намени, овај стручни „водич" доприноси бољем разумевању звучног материјала. Посебно су значајна упућивања на изворе: архивске снимке, публиковану стручну литературу и аудио издања, што омогућује увид у оригинална, сеоска извођења ових примера.

Књижица је проткана фотографијама из живота српског народа с почетка XX века (преузетим из збирке Петра Ж. Петровића).

Овај компакт диск, као досадашње најбоље и најзрелије издање групе „Моба", заслужује сваку похвалу. У ишчекивању смо наредне сличне реализације.

Мирјана Вукичевић-Закић

UDC 786.2(497.11) (086.76)

Компакт издања клавирске музике Милоја Милојевића (1884—1946) и Дејана Деспића (1930)

Последњих неколико година приметан је значајан помак у неговању наше домаће уметничке музике, посебно када је у питању продукција компакт дискова. Удружењу композитора Србије и београдском часопису *Нови звук*, који у својој делатности велику пажњу посвећују трајном бележењу (савремене) српске музике, од недавно се прикључује и Продукција грамофонских плоча Радио телевизије Београд као наша највећа државна издавачка кућа која је у овом смислу обогатила тржиште понудом ауторских издања српских композитора и тиме значајно допринела очувању наше музичке баштине. О томе сведоче два њена нова издања реализована током 2001. године са снимцима клавирских опуса два значајна композитора српске музике Милоја Милојевића (1884—1946) и Дејана Деспића (1930). Публика је на овај начин добила могућност не само сагледавања постепеног сазревања музичког језика два аутора у делима намењеним клавиру, већ и могућност праћења развоја жанра српске клавирске минијатуре кроз двадесети век.

Требало је да прође више од пола века од смрти Милоја Милојевића да би био снимљен готово комплетан композиторов клавирски опус. Премда су извођења појединих комада из *Минијатура оп. 2* (зачета још давне 1913. године) по-

стала веома честа захваљујући Просветином издању партитура из 1965. године, све до прошле године није било пијанисте који је интегрално извео безмало целокупан Милојевићев клавирски опус. Издање које се на овом месту представља остварено је свесрдним ангажовањем пијанисткиње Биљане Горуновић. Од укупно 33 ауторова опуса, уметница се зналачким избором определила за комплетан приказ *Минијатура оп. 2* (1905—1912), које броје осам комада, затим за шест композиција из Милојевићеве касне колекције *Мелодије и ритмови са Балкана* (1942), као и за композиторов најуспелији, стилски најразноврснији циклус *Камеје, импресије за клавир* (1917—1939), који се тек недавно појавио у штампи (УКС Београд).

Избор Милојевићевих раних комада минијатура из опуса 2 на самом почетку на прави начин уводи у композиторов клавирски свет у коме се представљају све карактеристике његовог и касније негованог стила. Ово је у ствари прва синтеза ауторовог стварања у којој се препознаје склоност ка слободнијем облику свите, као и комадима у романтичарском духу једноставније клавирске фактуре. Писана у земљи и иностранству, ова збирка носи у себи утицаје европског романтизма, али истовремено и дах фолклора родног тла композитора. Успела интерпретација Биљане Горуновић употпуњује складност ових својеврсних музичких „цртица" из Милојевићевих младих дана. Будући да на снимку следи избор из збирке *Мелодије и ритмови са Балкана* настале углавном пред крај ауторовог живота, јасно је да се пијанисткиња определила за распоред нумера који не прати у потпуности хронологију настанка дела, већ онај у коме се огледа усложњавање техничких и музичких задатака клавирске фактуре. Живописно дочаравање фолклорног штимунга овде је остварено како у музичком рукопису, тако и у свежој интерпретацији. Најзад, снимак Милојевићевог циклуса *Камеје* први пут у целини оживљава један од најуспелијих опуса српске клавирске литературе. Минијатуре инспирисане делима из ликовне уметности или пак другим импресијама из свакодневног живота сведочанство су стилске разноврсности Милојевићевог стваралаштва интерпретативно доследно испраћене.

Завидан квалитет звука Милојевићевог клавирског опуса остварен је готово у потпуности кроз живе снимке. Изузетак представља студијски снимљен мали комад на самом крају, настао из пера Леоша Јаначека. Минијатура под називом *Успомена* (1928), заправо је посвећена Милоју Милојевићу и тако на веома поетичан начин заокружује овај пијанистички пројекат. Високом квалитету издања доприноси и професионално припремљен текст у програмској књижици на српском и енглеском језику нашег највећег стручњака из области историје пијанизма, проф. др Драгољуба Катунца, који музиколошки употпуњује извођачку слику Милојевићевих клавирских дела.

Клавирски опус нашег савременика, композитора и музичког теоретичара, академика Дејана Деспића, броји преко сто педесет дела написаних током друге половине XX века. Из овог обимног стваралаштва аутор је сачинио избор који на јасан начин представља разноврстан свет његове клавирске минијатуре. Кроз Деспићеву стваралачку игру са стиловима и техникама из музичке историје на овом издању могу се пратити дела писана у педагошке сврхе, као и она предвиђена за концертно извођење. Као прво дело несумњиве едукативне вредности појављује се збирка *Музички речник*, оп. 71. Како и сам наслов сугерише, у двадесет четири прелудијума кроз наслове *Арпеђо, Аугментација, Битоналност, Глисандо* и тако даље, млади клавиристи се појединачно практично упознају са појмовима из музичке уметности. Поред ове педагошке студије, издање укључује и дечји циклус, „музичку сликовницу" *Фауна*, оп. 81. Девет комада (*Пастрмка, Ждрал, Жабац, Лабуд, Тигар, Камила, Кенгур, Слон, Мајмуни*) љупких у својој концизности и сугестивности теме, садрже мота у виду кратких строфа дечје по-

езије Бранка Радичевића, која на изванредно живописан начин употпуњују музички свет овог „карневала животиња”. Следе четири опуса намењена концертном извођењу — циклус *Виљете*, оп. 43а, *Хумористичне етиде*, оп. 26, *Успаванка за један лепши свет*, оп. 113 и *Scarlattiana*, оп. 80 — који приказују, с једне стране, сву умешност стварања репертоара намењеног професионалном пијанистичком свету, а с друге, ауторов стилски прелаз од неокласицизма ка постмодерни.

Деспићево клавирско стваралаштво остварено на овом компакт диску представља јавности и својеврстан преглед пијанистичке школе у нас. Наиме, као извођачи на овом издању појављују се наши најеминентнији пијанисти на самом почетку своје каријере, као што је то случај са снимком *Музичког речника* из 1983. године, у коме учествују цењени педагог и пијаниста Арбо Валдма и његови тада студенти, а данас значајни пијанисти Јасминка Станчул, Ирис Кобал, Иван Динић, Јованка Ристић, Љиљана Борота и Сандра Стојановић. Као извођач *Фауне* и *Виљета* појављује се већ као зрела пијанистичка уметница Наташа Вељковић. Најзад, *Хумористичне етиде* снимила је Мирјана Шуица-Бабић, *Успаванку* Марина Милић-Апостоловић, а *Scarlattianu* Дејан Синадиновић. Тако ово издање представља и драгоцен увид у развој пијанизма у Србији.

Програмска књижица компакт диска, штампана на српском и енглеском језику, чији је аутор Дејан Деспић, представља заправо садржајан ауторски коментар избора снимљених дела.

Издавањем два компакт диска са делима домаће клавирске литературе Продукција грамофонских плоча РТС-а учинила је значајан помак ка оживљавању српске музике у жанру најприсутнијег инструмента у нашим школама и на концертним подијумима. Верујемо да је ова домаћа издавачка кућа остварила и добар пословaн потез, док су професионално усмерена публика и многобројни љубитељи клавирског звука добили драгоцене примерке ретко извођених дела наших композитора.

Ира Проданов

РЕГИСТАР ИМЕНА

Адамовић Јован 54
— Тома 40, 54, 67
Ајваз Милан 118
Албини Срећко 125
Ангелов Божин 122
Андраши Ђула (Andrássy Gyula) 38
Андрејев Александар 113
— Леонид 129
Андрић Никола 114
— Стојан 178
Анђелковић Сава *17—28*
Аничић Милица *147—156*
Аристотел 187
Армини, оперски певач 129
Архангелски Александар 137
Апостолу Јанис 99
Атанацковић Мара 39
Аксиотис Георгиос 100

Бајић Станислав 30
Бајшански Милан 134, 141
Бакшејев, глумац 128
Балакирјев 135
Балузек Владимир 113
Бандур Јован 165
Барни Чарлс (Charles Burney) 94, 97
Барток Бела (Bartók Béla) 167
Батушић Славко 77
Бах Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 101
Бела Барток III (Béla Bartók) 10
Белини Винченцо (Vincenzo Bellini) 101
Белкић Ђорђе 117
Беловић Мирослав 204
Бенедикс Родерик Јулиус (Roderich Julius Benedix) 67
Берлиоз Хектор (Hector Berlioz) 96
Берсењев, глумац 128
Бескидов Јан (Ján Beskydov) 30, 40, 42, 43, 44
Бетовен Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 96, 163, 167, 170
Бијелић Јован 119
Бингулац Петар 137
Бинички Станислав 119, 134, 135
Боберић Теодора, удата Арсеновић 117
Богдановић Константин 20
— Милан 118
Богић Витомир — Циле 118, 119, 125
Бозда Јелена 50
Бојић Милутин 129
Бомарше Пјер-Огистен Карон де (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) 115
Боничиоли Рикардо (Boniccioli Ricardo) 98
Борота Љиљана 213
Бохуслав Франц 127
Бошковић Јован 55
— Константин Станоје 54, 55, 81, 85
Брамс Јохан (Johannes Brahms) 167
Брзак Драгомир 129
Бризбар Едуард (Eduard Brisebarre) 172
Брумфилд (W. C. Brumfield) 136
Бугарски Ђорђе 55
— Софија 181
— Стеван 9
Буковалиница, добротворка СНП 50
Бурза Душан 119

Вавра Нина 121
Вагнер Рихард (Richard Wagner) 93, 103, 104
Вајнгартен Паул (Paul Weingarten) 162, 179
Валдма Арбо 213
Валенти Мерцедес 124
Валентинов, оперски певач 129
Варнава, патријарх српски 134, 135
Васиљевић Миодраг А. 10, 11, 12, 13, 14, 15
Вегел Ласло 147, 148
Велар Марта 124
Велимировић М. 136
Вељковић Наташа 213
Венизелос Елефтериос 93, 99, 101, 102, 103, 104
Вера Марија 128
Верди Ђузепе (Giuseppe Verdi) 101, 104, 167
Верешчагин Александар 128
Верешчагин Гречанинова 128
Веселиновић Јанко 129
Веселовски, оперски певач 129

Видаковић Милован 20, 26
Вијетан, композитор 162
Викторин Јозеф К. (Josef K. Viktorin) 42, 50
Вилке Шарлота 129
Винавер Ружа 161
Вирен-Рејмонова Надежда 128
Витезица Винко 118
Влаховић Петар 8
Војан Едуард 124
Војиновић Станиша 54
Војновић Иво 126
Војтковски Василије 50
Волк Петар 30
Ворен Двајт Ален (Allen Warren Dwight) 93
Врбанић Анка 129
Врокинес Лаурентиос 95, 96
Вујић Јоаким 20, 26
Вујичић Стојан 57
— Тихомир 10, 11
Вукадиновић Живојин — Бата 129
Вукановић Бета 160
Вукдраговић Михаило 165
Вукичевић Ђорђе Ђура — Бањушко 30, 56, 58, 59, 62
Вукичевић-Закић Мирјана *210—211*
Вуковић Ђорђе Ђура 29, 30, 34, 36, 40, 53, 56, 57, 65, 87, 91
— Сава, епископ 69, 71
Вукосављевић Петар Д. 14, 15
Вукшан-Барловић Зора 129
Вулаковић Богдан 124
Вулић Никола 117
Вучковић, композитор 202
Вушковић Марко 124

Гавела Бранко 129
Гавриловић Милорад 108, 117, 123
Германова, глумица 128
Гернер Карл 66
Гете Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Goethe) 23, 25, 172
Гинић Димитрије 129
Главаш Јелена 210
Глазунов Александар Константинович 102, 137
Глигоријевић Јелена 13
Глишић Милован Ђ. 108
Глумац Душан 133
Гњатић Даринка, удата Милошевић 118
Голдони Карло (Carlo Goldoni) 67
Големовић Димитрије О. 10
Гордан Зорка 119
Горуновић Биљана 212
Гостовић Павле 66
Гочар Јан (Ján Gotčár) 43
Грбић Живорад 181
Грданички Славко 119
Гречанинов Александар Тихонович 137, 140
Гречова, глумица 128
Грин J. (J. Grün) 161
Грол Милан 107—132
Гундулић Иван 129

Дамњановић Александар 210
Данилин Николај Михајлович 135
Даничић Ђура 36
Данте Алигијери (Dante Aligieri) 187
Дарвин Чарлс (Charles Darwin) 76
Дворжак Антоњин (Antonin Dvořák) 167
Дебиси Клод (Claude Debussy) 167
Девић Драгослав 9, 10, 12, 13, 14, 15, 206, 207, 208—209
Демелић Бранко 50
— Федор 50
Депре Сузана 127
Деретић Јован 194
Деспић Дејан 211—213
Дикенс Чарлс (Charles Dickens) 129
Диманоар Филип Франсоа Пинел (Philippe François Pinel Dumanoir) 67
Димитријевић Мила 120, 129
— Милош — Миша 86
— Миша, првак ХЗК 120
— Миша, сестрић Петра Стојановића 165, 181
Димитровић Шпиро Котаранин 24
Динић Иван 213
Добриновић Пера 120, 122
Докић Јован 108, 110
Доле Мадлен 127
Долезана Оскар 124
Домјанић Драгутин 172, 173
Доријан Димитрије 168, 177
Дорић Радослав Златан 28
Достојевски Фјодор Михајлович 129
Дотлић Лука 63
Дошло Татјана 210
Драгашевић Јован 50
Драгумис Маркос 95
Драгутиновић Бранко 138, 163, 167
— Владета 119
Дросинес Георгиос 99
Дугалић Лепосава 118
Дука Ахил 57, 61
— Марија (Мара, Мицика, Мицка) 29, 36, 40, 44, 45, 47, 51, 53, 57, 58, 59, 60, 80, 84, 86
— Милева 57, 59, 62, 80
— Паулина — Пава 29, 36, 40, 44, 45, 51, 53, 57, 60, 61
— Петар 37, 39, 49, 57, 62
— породица 62, 79
Дуке Лидија 129
Дукић Димитрије 122
Дунес Демтрес К. 99

Ђаковић Богдан *133—146*
Ђермановић Душанка 176

Ђокић Душан 113
Ђорђевић Владимир 169
— Војислав 117
— Јован 29, 30, 32, 33, 42, 44, 47, 52, 58, 64, 66, 73, 89, 90
— Мара
— Цоца 115
Ђукић Варја 155
Ђурђевић Васа 29, 49, 55, 61, 62
— Војислав 61
Ђурђевски Арнолд 129
Ђурић-Клајн Стана 161, 166
Ђурковић Ђорђе 71

Ерб, професор 117
Ердељановић Јован 8
Ерић Драгољуб 168

Жабарац Драгутин 119
Жаров Сергеј 137
Живковић Драгиша 19, 23
— Миленко 133, 138, 145, 166
Живојиновић Велимир 118, 119, 128
Жирарден Емилије (Girardin) 77
Жујовић Јован 115

Зиновјев, оперски певач 129
Зиројевић Игор 207
Златковић Александар 117, 119
Зрнић Лука 78
Зуне Милан 125

Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 116, 125, 129
Ивановић Миливој 168, 178
Игњатовић Јаков 30, 38
Илић Војислав, диригент 133, 134, 139, 140, 145
— Војислав, песник 173, 179
— Добривој 28
— Радмила 117
— Сава Л. 10, 13, 14, 15
Исајловић Михаило 118, 127, 129
Исаченко Клавдија 118
Ифланд Аугуст Вилхелм (August Wilhelm Iffland) 23

Јакшић Ђура, песник 86, 174
— Ђура, диригент 168
— Љиљана
Јаначек Леош 212
Јанковић Драгомир М. 108, 109, 117, 123
— Надежда 165, 180
Јастребски Станислав 124
Јелушић Мирко 171
Јенко Даворин 166, 173, 184
Јовановић Зоран Т. *107—132*
— Јелена *7—16, 205—208*, 210
— Јован — Змај 58, 59, 79, 85, 173, 174
— Љубиша 130
— Милорад 119
— Никола Ј. 118
— Ружа 79
Јовић Драгана 210
Јовичић Иванка 79, 85
Јојкић Младен 68
Јоксимовић Божидар 165
— Стеван 39
Јосић Димитрије 78
Јурковић Јанко 74

Казела Алфредо (Alfredo Casella) 167
Калауз Алојзије 208
Калиников Виктор 137
Каломирис Манолис 93, 101, 102, 103, 104
Капони Ђусто 168, 176
Карађорђевић Андрија, кнежевић 45, 50, 91
— Петар, кнежевић 45, 49, 91
— Петар II, краљ
Карамата Марко 27
Караџић Вук Стефановић 10, 18, 209
Карић Хафа 181
Кастаљски Александар 135, 136, 137, 139, 145
— Димитрије 135
Кастелано Ђ. 127
Катакузинос Александрос 98
Катунац Драгољуб 212
Каучић Твери 129
Качалов, глумац 128
Квапилова Хана 120
Келдиш Јуриј 136
Керенију Анге-Бон Марије (Ange-Bon Marie Kereniou) 67
Кернер Теодор (Theodor Körner) 77
Кирковић Јован 63
— Јованка 63, 64
Клајн Хуго 25
Кларел Жилијета 127
Клеменчић Клеменс 129
Кнежевић Јован 37
Кобал Ирис 213
Ковачевић Крешимир 185
— Љуба 108
— Михаило 119, 129
Ковачек Божидар *29—91*
Ковијанић Гаврило 108, 111
Којић Катарина 39, 50, 84
— Павле 50, 84
Којшорове, госпођице 39
Коларовић Димитрије 51
Коњевић Јустин 39
Коњовић Петар 165, 166
Корошец Мира 124
— Славко 182
Косапиновић Светозар 83
Косор Јосип 129
Костић Драгутин 117
— Јелена 50

— Лаза 29, 30, 33, 34, 36, 40, 48, 51, 52, 53, 55, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 75, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 91
Коцебу Август (August Kotzebue) 23, 25, 27
Кочонда Љерка 124
Крајачић Гордана 168, 169, 185
Крампера Фрањо 124
Кратина Валерија 129
Краузова-Крешић, оперска певачица 129
Крек Михо 114
Крестић Димитрије — Мита 29, 40, 48, 53, 64, 65, 66
Крижанић Пјер 159
Крижановска, глумица 128
Крлежа Мирослав 129
Крстић Мирослав 119
— Петар, композитор 169
— Петар Ј. 109
Куба Лудовик 15, 208
Кубелик Јан 176
Кузменко А. Н. 137
Кујачић Мирко 118
Кулунџић Јосип 129
Кунтарић Марија 167
Кухач Фрањо 10, 208

Лазаревић Бранко 124
— Лаза 29, 31, 32, 38, 39, 48, 57, 66, 72, 84, 90
Ламбелет Георгиос 100, 101
— Наполеон 100, 103, 104
Ларош Херман 145
Лаурангас Дионисиос 96, 98
Лацковић Андрија 39
— Наум 50
Лесковац Младен 33, 59, 64, 65, 79, 85
Липаев Иван 136
Логар Миховил 165, 167, 202
Лорандо Атина 127
Лубин Ото 124
Лукић Катарина 12

Магазиновић Мага 129, 158, 159
Мажуранић Иван 66
Мајер Ферстер Вилхелм 66
Максимовић Аксентије 169
— Васа 66
— Ђорђе Ђока 29, 40, 44, 53, 54, 66, 67, 68, 75
— Ђура 34
— Емилија 39
— Јован 118
— Лујза, рођ. Коњовић 66
— Никола — Ника 29, 47, 67, 68, 83, 86
Малер Густав (Gustav Mahler) 167
Малро Анри 112
Манастерли Стеван 39
Мандић Тоша 50
Мандровић Адам 122
Мандукић Смиљана 157—160
Манзарос Николаос Халциопулос 95, 96
Манојловић Коста П. 10, 11, 12, 135, 136, 165
— Цветко 162
Маринковић Јосиф 134, 135, 202
— Павле 109
Марић Љубица 165
Маричић Јосип 129
Марјановић Лазар 168, 178
— Милица 168, 178
— Петар 69, 71, 148, 149, 151, 153, 154
Марков Светозар 9
Марковац Злата 129
Марковић Александра 61
— Димитрије Кикинђанин 37, 49
— Милка 124
— Михаило 129
Марку Георгију (Georgiu Marcu) 206
Мармонтел Жан Франсоа (Jean-François Marmontel) 24
Мартиновић Јелена 210
Масалитинов, глумац 128
Масне Жил (Jules Massenet) 167
Матавуљ Симо 65
Матијевић Маријана 12, 13
Матовић Ана 10
— Милош 174
Мауромустакос Платон 95
Медаковић Дејан 162, 185
Меденица Иван 148, 154, 155
Мејендорф Пол (Paul Meyendoroff) 142, 143
Менделсон Феликс (Felix Mendelssohn Bartholdy) 96, 162, 169
Микић Радмила 134, 139
Милетић Светозар 56, 58, 68, 71, 83
Миливојевић Никита 155
Милинчевић Васо 20, 31, 47, 69, 87, 199
Милитар Трива 79
Милић-Апостоловић Марина 213
Миличевић Живко 22
Милојевић Драга 119
— Милоје 118, 134, 135, 136, 138, 142, 145, 146, 163, 165, 166, 184, 211—213
— Србољуб 119
Милосављевић Душан 118
Милошевић Владо 15
— Матеја — Мата 118, 171
— Момчило 118, 160
— Предраг 138
Милтон Џон (John Milton) 187
Милутиновић Вера 10
— Добрица 118, 121
Миљковић Љубинко 10
Мирецки Франћишек 208
Мирже Анри (Henri Murger) 66
Мисаилоивић Јосим 39
— Миленко *187—199*
Митрашин Ђорђе 50

Митровић Божидар 119
— Душан 129
Михаиловић Борислав 118
— Душан 77
Михајловић Борислав — Михиз 147, 148, 150, 151, 153, 154, 155
— Ђорђе 39
Михичић Милица 124
Мишел Марк 172
Младеновић Субота 70
Мокрањац Василије 201, 203
— Јован 167
— Стеван 117, 123, 134, 140, 144, 145, 208
Молијер Жан Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 118
Молнар Ференц (Molnár Ferenc) 90
Моросан Владимир 136, 137, 139, 140, 142, 143, 145
Мотсенигос Спирос 95
Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 167
Мразовић Аврам 85
Муратов М. Ј. 128
Мусоргски Модест 167

Назос Георгиос 99, 100, 101, 102, 104
Наста, оперски певач 129
Настасијевић Светомир 134, 136, 138, 165
Ненадовић Љубомир 30, 34, 40, 54, 55, 64, 67, 68, 70, 75
Нетл Бруно (Bruno Nettle) 93, 94
Никанор, епископ 1861 45
Никовић Петар 51
Николић Андра 109, 110
— Андрија 89
— архимандрит 71
— Добривоје 8
— Никола 118
Никољски Александар 137
Нилсен Дејн Карл (Dane Carl Nielsen) 102
Новаковић Стојан 18
Нушић Бранислав Ђ. 28, 108, 110, 113, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 129

Њикош Јулије 10

Обрадовић Александар — Дарко 201—204
— Вера *157—160*
— Доситеј 24, 124
Обреновић Јулија, кнегиња 37
— Михаило, кнез 37
Овидије (Ovidius) 22
Огризовић Милан 125
Одавић Риста Ј. 108, 109, 110
Орлов Василије Сергејевич 135
Остојић, браћа 39
— Звездана (Анастасија) 210
— Тихомир 10
Ото, краљ 103
Павићевић Александра 210
Павлас Игњат 77
Павлов, глумац 128
Павловић Властимир — Царевац 209
— Јован 70
— Мирка 80, *201—204*
— Стева 60
— Теодор 86
Пазини Серђо 168
Пајевић Бранко 168, 176
Паламас Костас 102
Паларик Јан (Ján Palárik) 29, 42, 43, 45, 48, 57, 60, 61, 65, 68, 76, 90
Палис Александрос 102
Пантелић Јован 73
— Никола 7
— Стеван (Самуило) 29, 30, 32, 34, 36, 39, 47, 49, 53, 57, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 81, 87, 91
Пантеровић Персида 66
Папандопулос Драгомир 168
Папић Јосип 129
Паранос Ана 119
Паризини Рафаел (Rafaele Parisini) 98
Парни Рене 127
Паулини-Тот Вилем (Vilém Pauliny-Tóth) 43
Пачу Јован 86
Пејовић Роксанда 162, 163, 164, 167, 168
Пејчић Константин 68, 88
Пелеш Ђорђе 122
Пергер Рихард фон 172
Перичић Властимир 161, 185, 199
Петров Марина, рођ. Путић 10
Петровић, архимандрит 71
— Даница 134, 140, 161
— Драгутин 119
— Јован 47, 48, 55, 70, 75, 76, 77, 78
— Надежда 123
— Никола 71
— Никола Ј. 108
— Петар Ж. 211
— Петар Његош 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199
— Страхиња 130
— Теодора 31
Печерски Ј. А. (J. A. Pečersky) 42, 43
Пихерт Емануел 162
Платон 187
По Лиње (Poe Lugnè) 127
Покорни Алојзије 76
Полак Ирма 120, 124
Поликратес Темистоклес 98
Пољакова Ада 128, 129
Поповић Десанка 115
— Ђорђе Даничар 62, 80, 81
— Јован Стерија 17—28, 29, 30, 32, 34, 36, 37, 45, 48, 50, 65, 72, 73, 74, 90
— Константин Камераш 27
— Љубица, удата Коларовић 51, 65

— Мара 129
— Милош 36
— Павле 108
— Реља 118
— Стеван В. 55, 57
— Стеван Пеција 84
Поспишил, оперски певач 129
Потапенко Игњатиј Николајевич 125
Потешер Морис (Pottecher) 109
Предић Милан 113, 117
Преображенски Антонин 145
Прерадовић 66
Приможић, оперски певач 129
Проданов Ира *211—213*
Продановић Јаша 110, 111, 112, 159
Пучини Ђакомо (Giacomo Puccini) 167
Пушибрк Васа 30, 40, 54, 75, 78

Рабенер, Вилхелм 23
Раденковић Душан 129
Радиновић Сања 13
Радичевић Бранко 172, 173, 174, 213
Радовановић Тихомир 133
Радовић Бранка 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199
Раић Иван 124, 125
Рајачић, Јосиф 45
Рајић Јован 26
Рајичић Станојло 165, 166
Рајчев, оперски певач 129
Ракић Милош 47, 78
Ракитин Јуриј Љавович 129
Раковски, словачки журналиста 42
Ранковић Сања 210
Рахмањинов Сергеј 135, 136, 137, 139, 141, 142, 145
Реваи Непомуки Јанош (Révai Nepomuki János) 89, 90
Регер Макс (Max Reger) 167
Рибић Романа *161—185*
Риго, оперски певач 129
Римски-Корсаков Николај Алексијевич 135
Ристић Јованка 213
— Марко 165, 166
Рихтман Цвјетко 12, 14
Рогулић Катарина 85
— Лазар 85
— Михајло — Миша 64, 85
— Пава 84
Розмировић Андрија 79
— Јелена, рођ. Миросављевић 79, 84
— Марија — Мара 29, 36, 39, 51, 53, 79, 80, 81, 87
Роману Кати *93—105*
Ротар Јанез 24
Росини Ђоакино (Gioacchino Rossini) 104
Ростовцева, професорка 169
Руварац Коста 29, 30, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 55, 61, 67, 71, 77, 81, 82, 83, 85, 88, 91
Ружић Димитрије 51, 122
— Драгиња, рођ. Поповић 37, 51, 65
Рунсиман Стивен (Steven Runciman) 97

Сабовљевић Михајло — Миша 29, 53, 83
Савић Жарко 161
— Јоца 118
— Милан 30, 51, 62, 63, 64, 84
Савковић Светозар 55
Сакеларидес Јоанис 98
Самарас Спирос 102
Санд Жорж (George Sand) 25
Свердстрем Валборг 129
Свобода Јосиф 169
Селенић Слободан 148
Сен-Пјер Бернадин де (Bernardin de Saint--Pierre) 24
Си Евжен (Eugène Sue) 24, 25
Сибирјаков А. И. 128
Силвен, брачни пар 127
Симић Љуба 13, 14
Симовић Љубомир 151
Синадиновић Дејан 213
Синадинос Теодорос 102, 103
Скерлић Јован 25, 117, 123
Славенски Јосип 165, 166
Сланкаменац Никола 117
Слатина Илија 136, 137
Сметана Бедрих (Bedřich Smetana) 167
Смоленски Степан Васиљевич 135, 139
Соколовић Јосиф 61
Соломос Дионисиос 96
Сотировић Драгољуб 117, 119
Спасић Драга 119
Спатис Спиридон 98
Спиридон, свети 95
Србуљ Јован 119
Стајић Нада 119
Станковић Анастасија — Таса 51, 55, 79, 81, 82, 85
— Ђорђе 79, 85
— Јосиф 29, 31, 32, 37, 38, 40, 43, 45, 46, 48, 49, 51, 54, 55, 57, 58, 62, 64, 65, 68, 76, 79, 80, 84, 85, 86, 87
— Корнелије 38, 39, 80, 85, 161, 194, 208
— Паулина — Пава, удата Рогулић 29, 33, 34, 36, 38, 40, 44, 45, 47, 51, 53, 60, 62, 63, 64, 72, 79, 80, 81, 84, 85
— породица 79, 80
Станојевић Илија 117, 119, 123
— Љуба 125
Станчул Јасминка 213
Степанов Љубомир 9
Стефановић Димитрије 133, 134, 135, 139
— Олга 119
— Павле 154
— Светислав 77
Стојановић Евгеније 161
— Лепосава 117
— Љуба 109, 110

— Петар 161—185
— Сандра 213
— Станка 161
— Стевица 161
Стојковић Боривоје С. 30, 131
— Исидор — Иса 47, 75, 85, 86
— Јованка 161
Стокић Жанка 119, 125
Стравински Игор 137
Страка Жељко 168, 176
Строци Маја де 124
Суботић Александар 39
— Евгеније 39
— Јован 56
Суворин А. С. 117
Сук Јозеф (Josef Suk) 167
Сумбатов-Јужин Александар Иванович 120
Суханкова Ана 124, 127

Тајчевић Марко 138, 141, 142, 146
Тарханов, глумац 128
Тасић Властимир 117
Тиса Калман (Tisza Kalman) 71, 83
Текелија Сава 50, 51, 65, 66, 74, 75, 83, 87, 88
Теодосије, митрополит 71
Тик Лудвиг (Ludwig Tieck) 77
Тилијард Х. Ц. В. (H. J. W. Tillyard) 98
Тодоровић Зора 119
— Сава 113, 117, 125
Томандл Миховил 30, 45
Томић Живојин 119
— Миле 8
Томичић Иван 117, 119
— Никола 117
Топаловић Зора 172
Тости, композитор 101
Тресчец Бранимир Брањски 121, 122, 123, 125
Трифковић Коста 31, 32, 36, 47, 52, 56, 58, 65, 69, 86, 87
Трифоновић Јован 39
Трифуновић Александар 119
— Станко 8
Тургењев Иван Сергејевич 125
Туришић Иван 183
Турлаков Слободан 137
Туроман Јован 55, 77
Туцаковић Александар 117

Ћирилов Јован 147, 148
Ћирковић Сима 8
Ћосић Добрица 201
Ћурчин Милан 174

Ужаревић Јаков 27

Фанароли Феделе (Fedele Fanaroli) 95, 96
Фарчић Антун 172
Фејфар Рудолф 127
Ференци 42
Фетис Франсоа (François Fétis) 95
Флајшлен Цезар (Cäsar Flaischlen) 173
Флоријан Жан Пјер (Jean-Pierre Florian) 26
Фотиадис Антониос 207
Фрајт Јован 180
Францисци Јан (Ján Francisci) 43, 46
Фрациле Нице 10, 11, *208—209*
Фроман Максимилијан 129
— Маргарита 128, 129
Фукач Микаела 203
Фукс Роберт (Robert Fucks) 161

Хадзепостолу Антонес 98
Хајдн Јозеф (Joseph Haydn) 167
Хајек Емил 163, 167
Халм Фридрих 27
Хаљутина-Андрејева С. В. 125
Харитоновић Софија 117, 119
Хаџић Антоније — Тона 29, 30, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 47, 49, 51, 52, 53, 55, 66, 69, 73, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 87, 88, 89, 91, 122
— Јован 66
— Тихомир 119
Хекторовић Петар 208
Херцигоња Никола 166, 191
Хојбергер Рихард (Richard Franz Joseph Heuberger) 161
Хомер 187
Хоржиц Лаудова Марија 120
Хржић Вера 129
Хризостом, епископ банатски 134
Христилић Петар 117
Христић Стеван К. 133—146, 166
Христов Добри 137
Хубај Јено Еуген (Jenö Eugen Hubay) 161, 162
Хурбан Јозеф Милослав (Josef Miloslav Hurban) 46

Цајглер Сузан (Susanne Ziegler) 13
Цар Љубица 124
Царлино Ђозефо (Gioseffo Zarlino) 94
Цветковић Светозар 155
Цвијић Јован 8
Цијукова Султана 161
Цингарели Николо Антонио (Niccolò Antonio Zingarelli) 96
Циндро Цвијета 129
Црвчанин Миленко 145
Црногорац Георгије 88
— Петар 47, 55, 75, 88
Цуснер Винченц (Vincenz Zusner) 172

Чајкановић Веселин 117
Чајковски Пјотр Иљич 140, 142, 143, 145, 166
Чакра Емил 51

Чалетова, оперска певачица 129
Чекић Милутин 109, 113, 114, 118, 119
Черепин Николај 137
— Павел 137
Чехов Антон Павлович 129
Чоке Хајнрих (Heinrich Zschokke) 25
Чесноков Александар 137
Чолић Драгутин 165

Шантић Алекса 125, 174
Шапоњић Божидар 117, 119
Шаров, глумац 128
Шведов Константин 137
Шевић Милан 31
Шексипир Вилијам (William Shakespeare) 70, 77, 78, 116, 118
Шелков, уметник 128
Шивиц Павел 168, 176
Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 23, 25, 52
Шимановска Маринка 124
Шимановски Карол (Karol Szymanowski) 167
Шлегел, писац 77
Шрам Љерка 120
Штефанац Јосиф 124
Штраус Рихард (Richard Strauss) 166
Штрмац Звонимир 124
Шуберт Франц (Franz Shubert) 166, 167
Шуица-Бабић Мирјана 213
Шуман Роберт (Robert Schumann) 101, 167

Татјана Пивнички-Дринић

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
Matica srpska Journal of Stage Art and Music
Published semi-annually by Matica srpska
Editorial Board and Office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1
Phone: 381-21/420-199, 615-038

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 28—29/2003 закључило 13. III 2003.
Стручни сарадник: Марта Тишма
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић
Лектор за енглески језик: др Предраг Новаков
Технички уредник: Вукица Туцаков

Штампање овог Зборника омогућили су Министарство за науку,
технологију и развој Републике Србије и Војвођанска банка

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад