

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

41

МС

НОВИ САД  
2009



**МАТИЦА СРПСКА**  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

**МАТИЦА СРПСКА**  
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

ISSN 0352-9738

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

41

Уредништво

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ  
(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН,  
др КАТАЛИН КАИЧ, мр ДУШАН МИХАЛЕК (Израел),  
др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и одговорног уредника),  
др ДУШАН РЊАК, др ЈАДВИГА СОПЧАК (JADWIGA SOBCZAK, Пољска),  
академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД  
2009

## САДРЖАЈ CONTENTS

### СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др НАДА САВКОВИЋ Нићифор Атанацковић NADA SAVKOVIĆ, PhD Nićifor Atanacković . . . . .	7
Др ЕНИСА УСПЕНСКИ Три Малармеова начела плеса на примеру позоришног опуса Ф. К Соло- губа и Н. Н. Јеврејинова (Плес — нагота — светост: други део) ЕНИСА УСПЕНСКИ Три начала пляса Маларме в театральных поисках Ф. К. Сологуба и Н. Н. Евреинова (Пляска — нагота — святость: вторая часть) ENISA USPENSKI, PhD Three Mallarme's Principles of Dancing in an Example of the Theatrical Opus of F. K. Sologub and N. N. Evreinov (Dance — Nudity — Holiness: part two) . . . . .	19
Dr ŠIMUN JURIŠIĆ <i>Jazavac pred sudom u hrvatskim profesionalnim kazalištima od 1918. do 1990.</i> ŠIMUN JURIŠIĆ, PhD <i>Badger on Tribunal in Croatian Professional Theaters from 1918 to 1990</i> . . . . .	29
Мр МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији — дру- штво и политика на плесном подијуму у XIX веку MARIJANA KOKANOVIĆ Repertoire of Dances on the Serbian Balls in the Habsburg Monarchy — Society and Politics on the Dance Floor of the 19 <sup>th</sup> Century . . . . .	55
Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН Позиција уметничког објекта у интердисциплинарном научном окружењу: питања интерпретације MIRJANA VESELINOVIC-HOFMAN, PhD The Position of an Artistic Object in the Interdisciplinary Scientific Environ- ment: Issues of Interpretation . . . . .	67
Др АНА СТЕФАНОВИЋ <i>Девојачке јесме</i> Дејана Деспића ANA STEFANOVIĆ, PhD <i>Maiden Songs by Dejan Despić</i> . . . . .	79
Мр РАСТКО С. ЈАКОВЉЕВИЋ Човек — инструмент — звук: Аспекти развоја свирале у Србији RASTKO S. JAKOVLJEVIĆ Man — instrument — sound: Aspects of the Development of Sviralala in Serbia . . . . .	93
Др ЗОРАН ЂЕРИЋ Поетика српског филма — српски писци о филму, 1908—2008.	

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ  
MEMOIRS, ARTICLES, TREATISES

РОМАНА РИБИЋ

Десанка Јовановић-Велимировић (1890—1971) у сећањима свога сина, музиколога Милоша Велимировића

ROMANA RIBIĆ

Desanka Jovanović-Velimirović (1890—1971) — Remembrance of her son, musicologist Miloš Velimirović . . . . .

123

МИОДРАГ МИЛАНОВИЋ

Шест писама Миховила Логара — „Озвучени Стерија”

MIODRAG MILANOVIĆ

Six Letters of Mihovil Logar — "Sterija in Music" . . . . . 129

ПРИКАЗИ  
REVIEWS

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ

Глишићев Репертоар Народног позоришта у Београду — *Репертоар и људи Народног позоришта у Београду 1868—1894*, приредила Јелица Рељић, Архив Србије, Београд 2008. . . . .

139

ВАЛЕТИНА РАДОМАН

*Историја српске музике; Српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман, аутор и редактор, и др., Завод за уџбенике, Београд 2007, 786 страница . . . . .

143

Др САЊА ЖИВАНОВИЋ

Миленко Мисаиловић, *Значења српске комедиографије од Јоакима Вујића до Бранислава Нушића* . . . . .

148

Др ЉИЉАНА ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ

Доследност и искреност као кључ стварања (Миленко Мисаиловић, *Великан шеатра Ђојко Јован Ступица (1910—1970)*, Народно позориште Београд — Музеј позоришне уметности Србије — Позоришни музеј Војводине — КИЗ „Алтера”, Београд — Нови Сад 2008, 395 стр.) . . . . .

151

Др ЗОРАН ЂЕРИЋ

Весна Крчмар, *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, Матица српска, Нови Сад 2007; Весна Крчмар, *Драматизације у времену. Позоришне драматизације дела Иве Андрића, II*, Матица српска, Нови Сад 2008. . .

154

Именски регистар . . . . . 159



*Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*

Излази двапут годишње

Издавач Матица српска

Уредништво и администрација: Нови Сад, улица Матице српске 1

Телефон: 021/420-199, 6615-038

e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

*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, 6615-038

e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

---

Уредништво је Зборник *Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 41/2009 закључило 6. VII 2009.

За издавача: Проф. др Душан Николић

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић

Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампа: Прометеј, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

**Зборник Матице српске за сценске уметности и музiku** / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић. — 1987, 1— . — Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987—. — 24 см

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

*Нада Савковић*

## НИЋИФОР АТАНАЦКОВИЋ

**САЖЕТАК:** Живот Нићифора Атанацковића, свештеника, који је у младости био позоришни аматер, обавијен је тајном јер је сачувано веома мало података; не зна се тачно ни када је рођен ни када је умро. Био је парох Текелијине цркве у Араду. Пархијани су против Атанацковића водили дугогодишњи спор безуспешно јер је, по свему судећи, имао подршку владике Герасима Раца којему је посвећена једна (и једина) сачувана његова песма. Као ученик Новосадске гимназије Атанацковић је највероватније глумио у трупи Атанасија Николића која је деловала у Новом Саду 1825/26. године.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Нићифор Атанацковић, тужбе парохијана, дугогодишњи спор, владика Герасим Рац, Сава Текелија, процес унијађења, позоришна трупа Атанасија Николића, Лазар Цвејић.

О Нићифору Атанацковићу, свештенику, који је у младости био позоришни аматер, мало се зна. Божидар Ковачек претпоставља да је могао бити рођен око 1810. и да је умро после 1857. године.<sup>1</sup> Познато је да је, после похађања гимназије у Новом Саду, био богослов треће године у Вршцу (1831), као и да следеће године одлази у Арад, где је прво деловао као јерођакон, а потом од 1833. до 1855. као парох и катихета. Од 1846. био је и члан Конзисторије (духовни суд) у Араду.

До сада се сматрало да је Атанацковић имао своју трупу и да је играо у неколико комада са којима је гостовао по Војводини. Међутим, највероватније је да је он могао бити један од ученика Новосадске гимназије које је у току ферија 1825. окупио Атанасије Николић<sup>2</sup> да би играли комад *Зао ошац и неваљао син* Франца Ксавера Штарка у преводу Емануила Јанковића и неке друге које је Николић приказао са својом трупом.

У грађи из *Задесника арадској Обшићесїва српској* 1842—47. и 1847—51 (први запис је из 1845. године, а последњи је из 1851. године) садржане су информације које се односе на Нић(к)ифора Атанацковића, не-

<sup>1</sup> Српски биографски речник, 1, Матица српска, Нови Сад 2004, 306—307.

<sup>2</sup> Атанасије Николић, *Биографија верно својом руком написана*, Српско друштво за историју науке, Савезни завод за интелектуалну својину, Београд 2002, 31—32.

кадашњег пароха Текелијине цркве у Араду, и његово деловање у српском Банату. Парохијани Текелијине цркве имали су притужбе у вези са моралним начелима свог пароха Атанацковића, па су против њега водили дугогодишњи спор. Не зна се како се спорење завршило, трајало је дugo, јер га је од оптужби штитио владика Герасим Рац. Владики Рацу је посвећена једна (и једина) сачувана Атанацковићева песма: *Стихословие на день торжественного вознесения на престолъ... (Стихословіє на день торжественнаго вознесенія на престолъ архієрейскій его високопреосченійшему й высокодостойнайшему господину Герасіму Рацу право-славному епіскопу арадскому, великовараадскому, ѹ ѹенопольскому).*<sup>3</sup> Песма је објављена 1835. у Будиму у част инаугурације Герасима Раца за епископа арадског о трошку господара Трандафила Стојковића из Арада. Ова песма похвалног тона врло је обимна, садржи 27 катрена. Атанацковић у уводним стиховима најављује да је „данас” нови празник засјао јер се појавила нова звезда, нов умни пастир за његову драгу браћу. Да су му ставови владике Герасима Раца у вези са процесом унијаћења били блиски уочљиво је у четвртој строфи у којој се каже: „једним гласом Грко-Влахе искрено дозивам”. У тринаестој строфи Атанацковић спомиње „нашег благог Франца”, оца отечства, односно аустријског цара који је преминуо баш те 1835. године, док у петнаестој строфи указује и на његовог, како каже, достојног наследника Фердинанда, који је владао до 1848. године. Након спомињања имена аустријских царева, у деветнаестој строфи Атанацковић наводи и име Герасима Раца, којег описује као честитог човека доброг срца, благог оца, који је „наша слава, дика и верховна глава”. У песми се, као што се и очекује, спомиње и митрополит Стефан Стратимировић, наводи се да је он славан и уман.

Герасим Рац био је епископ Арадске српске епископије, која је у свом саставу обухватала и Јенопольску и Великоварадску епархију, од те 1835. до 1852. године<sup>4</sup> или до 1850. године, пошто је у *Записнику арадског Общества српског* наведено да је Рац умро 1850. године. Сава Текелија у мемоарима не спомиње Атанацковића, но на неколико места пише о владици Рацу од којег је имао различите ставове. У време инаугурације и деловања владике Раца процес унијаћења у Араду, којем се жестоко противио Текелија, био је снажан. Текелија истиче да му је „велику жалост учинило”<sup>5</sup> то што је владика Рац дао да се конзисторијални печат испише на влашком а не на српском језику, поготову што су Срби добили од царице Марије Терезије право да га напишу на свом језику. Због тога је Текелија сачинио и представку у којој је навео да Власи у српске цркве уводе влашки језик, да српске књиге спаљују, да они желе да народ српски повлаше и искорене све што је српско. Имајући ово у виду није чудо што Текелија пише да на инаугурацији владике Раца го-

<sup>3</sup> Примерак песме налази се у *Текелијиној библиотеци* легата Библиотеке Матице српске; први пут објављујемо њен снимак у целини на странама од 11 до 17 захваљујући предузетљивости управника БМС Мира Вуксановића.

<sup>4</sup> *Азбуџник Српске православне цркве по Радославу Грујићу*, Београдски издавачко-графички завод, Музеј Српске православне цркве, Београд 1993, 16.

<sup>5</sup> Сава Текелија, *Описаније живота мода*, Нолит, Београд 1989, 211.

тово никог од Срба није било.<sup>6</sup> За Текелију је Рац био унијата и као та-  
кав опасан по интересе српског народа. Могуће је да су и због тога па-  
рохијани Текелијине цркве и били у спору са Атанацковићем који је хва-  
лио Герасима Раца са којим је највероватније био у добрим односима и  
чију је заштиту очигледно имао. Они су описивали Атанацковића као  
издајника српског народа, који свађа српски и влашки народ и уноси  
мржњу међу њих. Упркос оптужбама парохијана, Атанацковић је упорно  
годинама успевао да задржи и своју парохију и свој свештенички чин.  
Немоћни у борби са црквеном бирократијом верници су учинили једино  
што су могли — нису га примали у своје куће.

О деловању Атанацковића као позоришног аматера нема поузданних  
извора. Глумац Никола Недељковић забележио је сећања Лазара Цвеји-  
ћа, адвоката у Вршцу, који је у младости био позоришни аматер; објавио  
их је 1874. године у листу *Позориште*. Цвејић указује да је Атанацковић  
у јесен 1825. године саставио дружину, понажише од ђака из четвртог  
гимназијског разреда, да би се у Новом Саду давале и српске представе.<sup>7</sup>  
Он каже да су игране представе: *Менчиков* (то је драма *Александер и Наталија*, чији је аутор Франц Кратер, а која је тако називана по презиме-  
ну насловног лица Александра које се јављало у варијантама: Менчи-  
ков, Менчиков, Менциков, Меншчиков), *Стерелци, Жртва Аврамова, Крешталица, Милош Обилић и Светислав и Милева*, и да је потом дружи-  
на гостовала у Земуну, Панчеву, Вршцу и Белој Цркви и да „само Ни-  
ћифор Атанацковић, који је целу ствар покренуо, није путовао с њима у  
друштву.“ Лука Дотлић је изнео сумњу у поузданост Цвејићевих сећања  
да је Атанацковић са својим дилетантима 1825. године први приказао  
Стеријин комад *Светислав и Милева*, као и драму *Милош Обилић*,<sup>8</sup> пошто  
су ова дела објављена касније: 1827. и 1828. године. Овако значајан дога-  
ђај у културном животу Новог Сада био би вероватно забележен у *Лейто-  
йису Мајище српске* у којем је 1826. године писано о извођењу позори-  
шних представа *Зао отац и неваљао син и Цар Урош* (*Смрт Уроша Јејто*)  
Стефана Стефановића, која је уприличио Атanasије Николић са својом  
групом у Крајнеровом театру у Новом Саду.<sup>9</sup> Могуће је да је Нићифор  
Атанацковић, као што смо напоменули, као ученик Новосадске гимна-  
зије учествововао у раду Николићеве позоришне групе. Да је и Атанац-  
ковић основао своју трупу вероватно да би то било забележено, такође,  
у *Лейтојису Мајище српске*.

Нажалост, у својим мемоарима Николић је врло штуро писао о по-  
зоришном деловању у Новом Саду. Није навео имена својих глумаца; он  
пише: „По свршетку школске године узмем ја од моји' ђака, који су нај-  
слободнији били, па им раздам улоге од једног позоришног дела 'Зао  
отац и неваљао син', па ји посебице научим како ће који своју улогу

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Прилог за грађу историје српској позоришта. — Позориште, бр. 19, Нови Сад  
1874, 75.

<sup>8</sup> Лука Дотлић, *Прва извођења Стеријиних дела на сцени*, у: *Из нашеј позоришта ста-  
рој*, Српско народно позориште, Нови Сад 1982, 151.

<sup>9</sup> Сербска Лейтојис, II, ч. 4, Нови Сад 1826, 152.

представљати, после их извешбам у свакоме појаву особено, и на полетку цело дело више пута пробајући тако ји извештим, да су они ферија трипут дело представљали с највећом похвалом.” Те исте јесени, Николић је са својом трупом представио и Стефановићеву драму *Смрти цара Уроша*. Исте године у зиму Николић је поново окупио неколико младих људи које је обучио и са којима је играо представе *Марија Менциков*, *Сирелци*, а идуће јесени, односно 1826, давао је представе *Робови* од Давидовића и *Алписку йастирку* сачињену по Доситеју.<sup>10</sup> *Марија Менциков*, односно *Марија Менцичиков*, жалосно је позорје у пет дејстава које је на немачком језику написао Јован Михајловић; комад је превео на српски и објавио га у Будиму 1809. године Мојсеј Игњатовић. Без обзира на сличност у наслову са комадом који Лазар Цвејић спомиње као *Менчиков*, Николић није приредио драму *Александер и Наполеон*. Но, извесно је да је Николић у два наврата окупио позоришне матерере. Можда је Цвејић, који је своја сећања износио у поодмаклим годинама, поново помешао неке од чињеница у вези са представама у којима је као младић глумио.

Атанацковић је врло брзо напусто бављење позориштем, окренуо се свештеничком позиву. Театролог Божидар Ковачек га је споменуо у све три књиге *Талија и Клио*, изнео је сумње у вези са сећањима Лазара Цвејића, но наводи да је драму *Александер и Наполеон* изводила трупа Нићифора Атанацковића 1825/6. у Новом Саду.<sup>11</sup> Ова драма, у којој се и певало, била је популарна и више пута је играна, но остаје непотврђено да ли ју је изводио и Нићифор Атанацковић, односно да ли је он уопште имао своју трупу или је, што је и највероватније, само играо у трупи Атанасија Николића. Васа Стјић, који је указивао на деловање Николићеве трупе у Новом Саду, не спомиње да је постојала и трупа Нићифора Атанацковића.<sup>12</sup>

Не зна се када је Атанацковић умро; Ковачек наводи да је последњу претплату извршио као парох печки и члан арадске Конзисторије 1857. године и да од тада нема трагова о његовом животу.

<sup>10</sup> А. Николић, *Н. д.*, 32.

<sup>11</sup> Божидар Ковачек, *Марко Јелисејић*, у: *Талија и Клио II*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006, 70; Божидар Ковачек, *Пејтар Велики у драмама код Срба с почетка XIX века*, у: *Талија и Клио III*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2006, 79.

<sup>12</sup> Васа Стјић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад 1951, 270—271.



PCTCP.indd

224 F. 3d

## 6. T i x o G a l o s i f e

Н А Л А Г Н Ы

ТОРЖЕСТВЕННІГО ВОЗШЕСТАЇФ НА ПРЕСТОДЪ АРХІВЕЙСКІЙ

## БІГСО ВЫСОКОПРЕССІЩЕННІЙШЕМУ І ВЫСОКО- ДОСТОЙННІЙШЕМУ

## ГОСПОДИНЪ ГОСПОДИНЪ

# ΓΕΡΑΓΙΜΥ ΦΑΙΛΥ

ПРИБОДАВНОМЪ БЛІСКОПЪ  
ПРИДОКОМЪ, ВВІЛКОВА ПРИДОКОМЪ, І ІВНОПОЛОКОМЪ.

Из заседания и высокопочитанія

ПОДАНЕСЕННОЕ

## НІКІФОРЪ ІОАННІЦКОВИЧЪ

## Парохіє Ярадське Адміністраторомъ.

Таошкомъ же, почтеннороднагш Господара Трандафіра Стойковичъ

Трагобца и Гражданна Яродска.

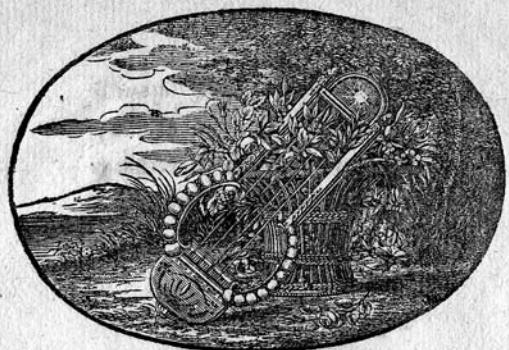
四三九

28410

Congress of Indian Tribes

## У БУДИМЪ

Писмены Кадевскагш Всевчилища Пешанскагш. 1835.



Се нам' Праздникъ новый днесь  
возьлаба свѣтомъ,  
нова звѣзда и щастіе  
возиграба блескомъ!

\* \* \*

Нова зора погрѣженъ  
тѣмнотъ обѣла,  
и рѣменно стадъ своемъ  
лице указыва!

\* \* \*

Немойтесь ѿ садѣ да клѣ  
тѣжит' братъ драга,  
да немате више подругъ  
и умногъ пастыра!



\* \* \*

Пославшайте садъ є време  
кадъ і востлицавамъ,  
Єднимъ глагомъ Оерко-Владѣ  
искренно дозывлѣмъ!

\* \* \*

Воззвигните ѹзъ персю  
Знакъ радости глагомъ,  
никъ се ѿ садъ предъѣзъ Овай  
слави среѣнныя часомъ!

\* \* \*

Въ садъ се башъ показа  
Благоволеніе,  
и Несеногъ на насъ Творца  
Благосмотреніе!

\* \* \*

Кадъ смо тѣжни беть почели  
ѹнивати дѣхомъ,  
и нечастномъ и ужасномъ  
савитъ се сѣдѣнномъ!

\* \* \*

Тада приэрѣ благий Бѣ  
твоє на насъ Око,  
и ѿзлите благость твою  
на насъ превисоко!

\* \* \*

Спітъ тыдъ благий ТВОРЧЪ  
сви твои Слуги,  
утешеніи додадъ сывши  
принесити дары!

\* \* \*

Подъ Пастыремъ твоимъ новимъ  
православногъ стада,  
сыткедъ ТИ они вѣрни  
и цѣла щада!

\* \* \*

Притецьте драга Братью  
Благихъ бѣ, ибо  
да можемо умножити  
похвалне гласове!

\* \* \*

Уплетимо искренности  
у сва сердца наша,  
некъ с' весели све у нами  
и н сама душа!

\* \* \*

Принесимо знатне даре  
Отечества ОТЦѢ,  
Приминовшемъ у блаженствъ  
нашемъ благомъ ФРИНЦѢ!

\* \* \*

О славах, въигрѣнскогъ  
владѣства скіптра,  
свѧтѣ правде, и святости  
содромъ защитникъ!

\* \* \*

И бѣгвомъ послѣ сеѧ  
правомъ и исидникъ,  
Фердинандъ достойномъ  
Бжїю Помазанникъ!

\* \* \*

Некъ Вамъ въдѣлъ увѣкъ наши  
Оби драги дары,  
вѣчнаѣ вѣрность у пламенныхъ  
персими да гори!

\* \* \*

За Народию твѣ велики  
учинѣннѣ мыость,  
Церкви нашей православной  
указаниѣ благость!

\* \* \*

Да смо доброгъ полѣчили  
садж юй ходатая,  
богспитанногъ млекомъ нѣнны  
прѣвогъ Прѣстателя!

\* \* \*

ГЕРЯСИМІ АРДЦА ДОБРА  
І БЛАГАГОВІТЦА,  
ВСЄМЪ НАМЪ БЛАГА І ЧЕСТНАГО  
ПРОЗВАНІЕМЪ РАЦІЯ!

\* \* \*

І Й ТВІКИ єБО НАША  
БЛАГОДАРНОСТЬ ПРАВА,  
ТЫ СИ НАША СЛАВА, ДИКА  
І ВЕРХОВНА ГЛАВА!

\* \* \*

ПРИМИ НАШЕ ТОПЛЕ НА ДАРЗ  
І ВІЗ ОЧЮ СВІЕ,  
ЗА ПРЕВЕЛ'КЕ ТВОЕ ТРУДЕ  
БЛАГОДАРНЕ ЗНАКЕ!

\* \* \*

ІКІА ТВОЯ НЕКІ УМНОЖИ  
ТВОРЕНІК О! СТВОРІНЬ,  
СВІТЛНИЧЕ НАРОДА ТВОГО  
МІТРОПОЛІТЕ СЛАВНЕ!

\* \* \*

ХОДАТАЙСТВОМЪ ТВОІМЪ БЛАГИМЪ  
ДОБЫСМО ПАСТЫРЯ,  
ПОДЪ КОІМЪ ТЫЕ СТАДО СВАКОГО  
УЖИВАТИ МИРА!

\* \* \*

Козиграйте сви весело  
предъ Пастыремъ нашымъ,  
Архієреемъ и Свѣтимъ  
нашимъ Мітрополитомъ!

\* \* \*

Притецьмо сви у єдно  
и старо и младо,  
да ми дадають сви и изъ сердца  
честитамо благо!

\* \* \*

Да За нѣга помолимо  
Бога изъ свегъ сердца,  
Здравіе ємъ просимо  
и Несеногъ Творца!

\* \* \*

Да Онъ може у мирѣ свомъ  
управлѧти стадомъ,  
Церкви своей и свома  
твѣрдомъ преъѣтъ стѣномъ!!!

— — —

*Nada Savković*

## NIĆIFOR ATANACKOVIĆ

### Summary

Very little information was preserved about the early years of Nićifor Atanacković, a priest and theatrical amateur. It is presumed he was born around 1810 and that he died after 1857. While he was a priest in Tekelija's church in Arad parishioners led a long dispute with him, but without any success because he was supported by Bishop Gerasim Rac. Rac was called a Uniate by Sava Tekelija and he was the person the one and only preserved poem by Atanacković was dedicated to. It is most likely that Atanacković in his youth did not have his own theatrical troupe, as stated by his contemporary Lazar Cvejić a few decades later. It is more likely he was part of Atanasije Nikolić's troupe which was active in Novi Sad in 1825 and 1826. It is questionable whether Nićifor Atanacković's troupe existed at all and if they performed the drama *Alexander and Natalia* in 1825/6 in Novi Sad because there is no note of that in the *Matica Srpska Annual Review*.

Ениса Усћенски

ТРИ МАЛАРМЕОВА НАЧЕЛА ПЛЕСА НА ПРИМЕРУ  
ПОЗОРИШНОГ ОПУСА Ф. К СОЛОГУБА И  
Н. Н. ЈЕВРЕЈИНОВА  
(Плес — нагота — светост: други део)

САЖЕТАК: У другом делу овог рада анализира се примена три начела плеса С. Малармеа: 1) неименовани простор, 2) безимено тело и 3) наго тело у драми Ф. Сологуба *Ноћни ћлесови*. Говори се о спровођењу начела *нагој тела на сцени* у режији ове драме Н. Н. Јеврејинова. Анализира се однос *језика и мишља*, вербалног и нервербалног театра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: неименовани простор, безимено тело, наго тело, плес, језик, мит.

*Люби наготу только она прекрасна...*

Ф. Сологуб

Концепција плеса Фјодора Сологуба коју је практично спроводио кроз свој драмски и позоришни опус заснована је најмање на три начела плеса француског песника и теоретичара Малармеа: 1) неименовани простор, 2) безимено тело и 3) наго тело,<sup>1</sup> која су у новом тексту, са новим културолошким контекстом, модификована према митопоетском кључу.

У складу с првим начелом, плес дванаест принциза у драми *Ноћни ћлесови* одвија се у девичанском простору, који се не може замислити пошто је то простор чије је постојање изван времена и егзистира пре Имена којима је Адам назвао природни свет.

Следећи Малармеов постулат да је „плес ново име”, које увек кад се плеше „тело дарује земљи”,<sup>2</sup> Сологуб изјављује да је у плесу увек живија она сила која „сваком дану даје своје ново дело”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Вид.: S. Mallarme, *Autre etude de danse. Oeuvres de complete*, Librairie Gallimard, 1945.

<sup>2</sup> A. Bodju, *Ples kao metafora misli* (Prevod Ljubiša Matić). — Časopis za teoriju izvodačkih umetnosti, Beograd 2002, 143.

<sup>3</sup> Ф. Сологуб, *Очароване взоров*. — Театр и искуство, 1913, № 4, 177.

Међутим, ако, према Малармеу, плес изражава *предео* који не постоји и самим тим представља еманацију нечег *нейостиојеће*, за митопетско мишљење Сологуба које подразумева „укидање немогућности пронађања у индивидуу која је отпочела живот у другом”<sup>4</sup> плес је одраз иманентног, простора *иноћ*, које се открива кроз симbole.

Следећи тај принцип, „заклето царство заклетог цара” представља простор неименованих симбола којима дванаест принцеза својим плесом дају Форму у реалном времену и простору.

Тако плес постаје не само оваплоћење „тајанственог краја” већ и пролаз, тј. „двери” у нешто *тостиојеће*, које је пре њега било неизрециво.

Сфери неизрецивог припада хармонија, она коју постулира синтетичко уметничко дело, односно хармонија која је постојала раније или коју би тек требало створити. Према платонистичкој митологији „реалног симболизма” хармонија је одлика суштине (суштого), тј. „свејединства” (*unia mistico*) — области непрекидне комуникацији Душе Света и њенога Творца

Идеја „свејединства” у драми се реализује кроз реминисценцију на Достојевског. Сходно схваташњу аутора романа *Браћа Карамазови*, да хармонију света може нарушити и једна једина чиста деčја сузица, у „заклетом царству”: „патњу и губитак јединке осећа све живо”(160), па ће тако и читава шума зашумети ако неко у њој убере макар и један цветак:

- Кад смо пролазиле честаром у којем цвета златно *цвеће*, — рече најосетљивија, — учини ми се као да је читава шума зашумела.
- Да, то се дешава у тој шуми, — рече најпроницљивија, — када неко откине један цветак.<sup>5</sup>
- У царству заклетог цара све је једно, — рече најмудрија, — патње и губитке јединке осећа све живо у том царству (161).<sup>6</sup>

Атрибут „заклятый” (заклети, уклети или зачарани), од именице „заклинание” (заклетва или бајалица), упућује на тајно значење Подземног царства и његовог владара, значење на које у реалном свету постоји забрана гласног изговарања. Семантику овог термина употребљује веза са митологем „заклятый клад” („заклето/уклето благо”) јер ће се испоставити да је Подземно царство ризница најстаријих симбола: златног *цвећа*, *шехара* од драгог камења и *шајног* зайса. А према фолклорној парадигми да ће благо допасти само ономе ко поседује *умеће* („Умејуци и заклятый клад винимают”), проналазачем тајних значења постаје онај који уме да барата речима, тј. коме је позната „магија речи”.

<sup>4</sup> А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века*, С.-Петербург 2003, 37.

<sup>5</sup> Мотив откинуте гранчице и нарушавање хармоније у космичком простору врта срећемо и у извornом тексту бајке *Ноћни плесови*: „Сиромашни племић је сломио једну гранчицу и читава шума је зашумела: — Ax, сестрице, — рече млађа принцеза, — нешто нам се лоше спрема, чујете ли како шума шуми?” (А. Н. Афанасьев, *Народные русские сказки*, Том 2, 145—147.)

<sup>6</sup> Текст драме се цитира према издању: Ф. Сологуб, *Ночные пляски*. — Русская мысль, СПб, 1908, № 12. (Овде и даље у тексту у загради број странице.)

Код Сологуба је то Млади Песник. Послуживши се лукавством, он се уз помоћ „невидљиве капе” (шапка невидимка) спушта у Подземно царство, како би погледао право у очи његовом Владару. Из аспекта смисаоног модела магијског значења ово представља кршење правила, док се у литерарном контексту може прочитати као подтекст из Гогольеве приповетке *Виј*. Наиме, када Млади Песник погледа право у очи Подземном цару, то представља преврнуту пројекцију ситуације Гогольевог „филозофа” који је умро погледавши у очи гвозденом богу.

Стајао сам пред њим с невидљивом капом и гледао га право у његове неизрециво дубоке<sup>7</sup> очи, и он ми је говорио:

А, ты пришедший невидимо,  
Земные возлюбивший дни,  
Ищи меня неутомимо  
И в сердце грусть мою замкни.  
И если память позабудет  
(Цветы земные — из тафты),  
Тебе цветок мой вечно будет  
Напоминать, что видел ты.  
И если б сердце замолчало  
(Там диадемы только жест),  
Напомнит блеск и звон бокала  
Тебе таинственную весть.  
Покинув царство заклятое,  
Не верь святыне злого дня,  
И начертанье золотое  
Читай всегда: Люби Меня — (166)

(„Ти, који си дошао неопажено, који си заљубљен у земаљске дане, тражи мене неуморно и срцу тугу моју сачувай. И ако те памћење изда (цвеће земаљско од тафта), нека те цветак мој вечно подсећа на оно што си видео. И ако срце ти заћути (тамо дијадеме само гест), подсетиће те блесак и звоњава пехара на тајанствену вест. Напустивши царство заклето не веруј у светињу обичног дана, и запис златни читај свагда: Воли Мене”)

Сходно парадигматици волшебне бајке, да би стекао право на принцезину руку, јунак мора да прође „девет гора и девет мора”, да се спусти у подземно царство и пређе у онострани свет. Као доказ да је *шамо* био он мора да донесе чудесне ствари, које се само оданде могу донети. И ти предмети увек имају златну боју.

Као што је показао В. Ј. Проп, „златна боја предмета повезана са царством иза девет гора и девет мора јесте боја сунца. Народи који

<sup>7</sup> См. „— Подигните ми очне капке: не видим! — рече подземним гласом Виј, — и читав легион похита да му подиже капке. — Немој да гледаш — шапну неки унутрашњи глас филозофу. Он не издржа и погледа” — Н. В. Гоголь, *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1959.

не знају за религију сунца, не знају за златну боју волшебних предмета”.<sup>8</sup>

Златни цвећ у фолклорној варијанти сижеа *Ноћних љесова* везује се за појам „сунчане земље”.<sup>9</sup> Код Сологуба се ова симболика даље развија прерастајући у начело процеса *solficatio*, начело које води ка откривању плеса.

Чаша, на чији ће бљесак и звоњаву подсетити и „један гест дијаде-ме”, у вези с руском бајком разоткрива симболику дијаманата.<sup>10</sup> Међутим, овде је присутан и шири ниво значења који подразумева симболику пехара концентрисану у симболу светог Грала. По предању Грал је ис-кленсан од смарагда који је отпао са Луциферовог чела. А такође се и у учењу зен-учитеља Догена говори о брушењу дијаманта који ће постати посуда за чување светог сјаја, који се открива посвећеном и који улази у њега у виду концентрисане духовне енергије.<sup>11</sup>

Истовремено, пехар који је Млади Песник извадио из Подземног царства представља за Сологуба аутоцитат реплике ритуалног пехара из мистерије *Литургija мени*. Овде је подробно описана његова симболика од најопштијих еухаристичких значења до конкретних симбола — драгог камења: дијаманта, сафира, смарагда и рубина.<sup>12</sup>

Ипак, етичко-естетска функција ауторског *imperativus „Воли Мене”* — исписана на пехару у *Ноћним љесовима*, разликује се од заповести Отрока, јунака драме *Литургije мени*. Ако у мистерији Сологуб још увек стоји на позицијама утврђивања свога „ја”, у *Ноћним љесовима* започиње превладавање „надменог солипсизма” и „егоцентризма”, отварају се путеви ка апологији живота<sup>13</sup> и стапању поетског „индивидуализма” са

<sup>8</sup> В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград 1986, 290.

<sup>9</sup> Симболика златног цвећа генетски потиче од тантризма и таоизма где указује на достигнуће неког духовног стања: цветање представља резултат унутрашње алхемије, јединство суштина (*jing*) и дисање (*gi*). Цвет је једнак еликсиру живота; цветање је повратак у најдубља недра бића (подземље), ка једном праисконском стању. Pierre Grison, *Cvijet* у: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1989, 81.

<sup>10</sup> Сологуб истиче симболику драгог камења које нема у тексту-извору (овде сиромашни племић доноси из подземља само златни цвет и пехар), али која се по писању Пропа среће у бајкама: „Понекад се у бајци приповеда о томе како јунак открива у желуцу или глави змаја дијаманте или драго камење и змај му их покланя” (В. Я. Пропп, *Н. д.*, 230). У драми Сологуба јунак доноси дијаманте из подземља, које се у датом тексту може идентификовати као утроба Левијатана, тј. област првобитног хаоса, или подсвети.

<sup>11</sup> *Миғы народов мира*, Москва 1980, Том первый, 315.

<sup>12</sup> У *Литургiji мени*, венац који Отрок ставља на главу састоји се од: дијаманата („Дијамантски непријатељ змаја, претња змајевих очију”); сафира („У бескрајно плавом ефију, на сјајном сафију заувек си се оцртала моја шестокрака звездо”); рубина („Огањ и крв у стаклу рубина”) и смарагда („Гориш ти светао и зелен, мој праисконски смарагду”). — Ф. Сологуб, *Литургия Мне*. — Весы, 1907, № 2.

<sup>13</sup> После сусрета са А. Чеботаревском, поглед на живот Ф. Сологуба постао је далеко светлији, да би се с временом од начела месеца потпуно окренуо ка начелу сунца, тј. начелу „да” животу које је заступао Вјачеслав Иванов с којим је он својевремено жестоко полемисао. О том преокрету сведочи и текст о симболизму из 1914, у којем пише: „Руски симболизам се у данашњем тренутку налази у последњем стадијуму. Овде се пред њега поставља захтев који се у претходним вековима није постављао ни животу ни уметности, захтев који звучи чудно и многима се не свиђа. Тај захтев гласи — воли живот” — Ф. Сологуб, *Символисты о символизме*. — Заветы, 1914, № 2, 77.

вольом једнога.<sup>14</sup> И сходно томе и поетски субјекат у лицу Младог Песника потчињава личну вольу вишем принципу, волиј Заклетог цара.

Одричући се себе и придрживши се плесачицама које су „одбациле своја тела“ и своју слободну вольу потчиниле плесу, Млади Песник испуњава и други Малармеов принцип плеса о *безименом ћелу*.

Најзад, треће начело Малармеове теорије плеса, принцип нагог тела, у поређењу са два претходна најприсутније је у Сологубовој концепцији театра. Оно игра значајну улогу и на општем плану његовог стваралаштва, где се чита као идеал чисте лепоте. Супротстављање паганске, античке лепоте обнаженог људског тела грубој, „передоновској“ свакодневици представља доминанту уметничког модела света Ф. Сологуба, разрађену не само у његовом најпознатијем роману *Мали злодух већ и у његовим другим прозним и поетским делима*.<sup>15</sup>

С друге стране, откривање плеса са принципом нагог тела који он у себи носи за Сологуба значи излазак на чврст терен естетско-филозофских схватања о театру. Већ у његовој првој драми *Дар мудрих ћела* дионизијски плес и наго тело дају основни тоналитет тексту и представљају централну тему која је требало да води ка преобрађају обичне позоришне игре у мистеријално чинодејство. Међутим, због сувише „слободних“ сцена цензура је забранила представу коју је В. Е. Мејерхольд припремао у Театру В. Ф. Комисаржевске.<sup>16</sup> Можда је управо та околност и приморала Сологуба да у самом тексту *Ноћних ћелесова* донекле прикрије овај принцип или, боље рећи, да га помери на задњи, подтекстуални план. Овде наго тело није дато експлицитно, већ је остављено самом читаоцу (тј. гледаоцу) да одгонета да ли су принцезе биле наге (или су имале трико) испод скupoценог велова,<sup>17</sup> које су плећући цепале сваке

<sup>14</sup> В.: „И ево кроз надмени солипсизам и егоцентризам то расположење душе довело нас је до узвишеног схватања о богочовечанству. Стапање нашег индивидуализма са једином вольом било је основа руске религиозно-филозофске поезије последњег времена. *Исто*, 76—77.

<sup>15</sup> Парадигматични пример у том смислу представља приповетка Ф. К. Сологуба, *Лепота* (Север, 3. јанвара 1899, № 1).

<sup>16</sup> Тако је било у Русији, а Европа је у међувремену „дошла до кулминације, до апoteозе нагог тела“. У скици о историји нагог тела на сцени писали су Витковски и Л. Наса: „Почев од 1870. руше се у том смислу последње друштвене преграде и слобода се расцветава у један раскошни цвет. Нестанак предрасуда и успостављање нове моралности — ето шта карактерише нашу епоху. Право да се мисли о свему, да се говори о свему, да се пише о свему, повлачи за собом и право да се све види, да се све покаже на сцени (...). Позитивно или равнодушно расположење према нагом телу зачето је у уметничкој средини. Затим је оно мало-помало постало свеопште. За последње време у Паризу је било око две хиљаде представа у којима су наступале наге лепотице. И то није изазвало ниједан скandal. Нико није протестовао. Може се рећи да је утакмица добијена“. — Др. Витковский и Л. Наса. Исторический очерк, *Нагота на сцене. Иллюстрированный сборник статей: Петра Альтенберга, Евг. Безнятова, др. Витковского и Насса, Н. Евреинова, Н. Кульбина, В. Лачинова, Пьера Люиса, художника И. Мясоедова и Норманди. Под редакцией Н. Н. Евреинова*, Спб 1911, 41, 65.

<sup>17</sup> У бајци нема ни помена о нагим телима, напротив, каже се да су оне „облачиле најлепше хаљине“, што указује на то да је тих хаљина било више. Међутим, наго тело најавештавају босе ноге, јер оне преко ноћи нису цепале велове већ своје ципеле: „не прође

боговетне ноћи.<sup>18</sup> Ипак оно што је код Сологуба остало недоречено до-вршио је и „дорекао“ Н. Н. Јеврејинов. У поставци *Ноћних йлесова*<sup>19</sup> он је први пут применио постулате своје књиге *Нађо ћело на сцени*.

У овом зборнику који је изашао две године после поставке *Ноћних йлесова* Јеврејинов је исказао своје схватање односа нагог тела и позоришта које је по много чему подударно са ставовима Сологуба.<sup>20</sup> Према Јеврејинову лепота нагог тела, као дело Божјих руку — најискуснијег сликара, Скулптора, Архитекте, Музичара и Песника — примарна је у односу на уметничку лепоту. У потрази за лепим, најзначајнијим, оним што свима импонује, не може се ићи даље од граница људског нагог тела, јер је одећа нешто акцентално, неважно и супротно пориву усменом на есенцијално. Зато наго тело као најбоље оличење прекрасне истине, која се открива на сцени, проналази своју реализацију у театру. И у том смислу потпуно је јасна и природна борба глумца за излазак нагог тела на позоришне даске.<sup>21</sup> „Сценска уметност је у суштини син-

---

дан а оне поцепају по један пар обуће”. — А. Н. Афанасьев, *Народные русские сказки*, Берлин 1922, 146.

<sup>18</sup> В.: „У *Ноћним йлесовима* је овај чаробњак (тј. Сологуб — прим. Е. У.), као што се и могло очекивати, уздижао магичну силу уметности иако се у тој еротици, којом је било испуњено ово дело у три чина, није испољио као садиста попут Ведекинда (који је харао у то време), онда је — слично овом последњем — акцентовао своју сексуалну фантазију *поштуйвим алузијама*, — приморавши дванаест принциза да усрд ноћи плешу босоноге и најлакше одевене” — Н. Н. Евреинов, *Нагота на сцене*, 291.

<sup>19</sup> После изванредног успеха на премијери (у марта 1909), тог „истинског празника уметности”, како је писао Јеврејинов, *Ноћни йлесови* су били поновљени уз аплаузе авангардне елите, која је одмах пронела вест о невиђеној представи.

По речима Н. Н. Јеврејинова: „Када је Сологуб одлучио да приход од премијере *Ноћних йлесова* жртвује за сиромашне уметнике, поставио је услов да ја будем режисер а кореограф М. М. Фокин, који се управо био истакао у Маријинском театру као изванредан реформатор балета. *Ноћне йлесове* су сложно под мојом режисуром одиграли такви љубитељи драме и првокласни мајстори свог заната као што су Лав Бакст, Константин Сомов, Михаил Кузмин, Сергеј Городецки, Алексеј Толстој, Алексеј Ремизов, Константин Ерберг, Јуриј Верховски, Сергеј Аусландер и други, а уз учешће дванаест босоногих и полуобнажених плесачица — жена и сестара познатих писаца, уметника и композитора” — Н. Евреинов, *В школе остроумия*, у: *Воспоминания о театре „Кровное зеркало“*, Москва 1998, 125.

<sup>20</sup> У успоменама Николај Јеврејинов пише о необичном пријатељству и сличностима у погледу схватања естетике и теорије позоришта са Фјодором Сологубом: „Одлазио сам код њих скоро сваки дан, када су се у њиховом дому одвијале пробе, а после премијере ишао сам тамо једноставно у госте, на интимне ручкове и вечере... Ми смо толико били блиски да смо отворено, (као на исповести!) говорили о тајним његовим књижевним и мојим позоришним плановима. Као један другом одани аугури уопште се нисмо устручавали да очи у очи изнесемо своје егоистичне намере у свету уметности... Ништа не зближава људе као узајамно откривање интимности карактера (о којима ћу кад прикупим храброст написати у мемоарима) и симпатије једног према другом, нас прогалаца на пољу уметности, који су принуђени да се боре за своје идеје и укус у непријатељском окружењу, које не прашта својим супарницима ни успех, ни новаторство” — *Исјо*, 291.

<sup>21</sup> В.: „Назваћу само она имена која ми прва падну на памет. Присталице нагог тела на сцени који су практично спроводили тај нови *credo* савремене уметности код нас били су: глумица Императорског малог театра Гзовска, глумица Императорског александринског театра Ведринска, глумица Императорског маријинског театра Кузњецова, глумац Императорских театара Шаљапин, глумци Императорског балета Фокин и Мордкин, Санкт Петербургског малог театра Валерска, глумице Театра В. Ф. Комисаржевске Љубавина, Свободина и Баринскаја, као и глумац Театра В. Ф. Комисаржевске Мгбиров, глумица

тетичка уметност; и у круг уметности који чине њену основу мора бити укључена и уметност — нагог тела. Сценска вредност нагог се не може довести у сумњу; она произлази из вредности за позориште свега што је истински лепо, а тиме се између осталог одувек сматрало, сматра се и сматраће се наго људско тело. Тело које својом структуром, макар не и у целини, задовољава наше естетске захтеве”.<sup>22</sup>

Као и у другим делима Сологуба, тако је и поетика плеса *Ноћних љесова* произашла из игре „божанствене“ Исидоре Данкан. У њеном „Фантастичном“ плесу велику улогу је имала античка лепота нагог тела и посебно обнажених ногу.<sup>23</sup>

Млади Песник је по повратку из Подземног царства причао о оном што је тамо видео:

„Прекрасне се краљевне спуштају у Подземно царство Заклетом краљу и читаву ноћ плешу уз музику великих композитора разних времена и народа, изводе плесне игре у стилу знамените Исидоре Данкан” (161).

И мада се из текста не може прочитати да ли су оне наге, режисер је знао на шта Сологуб алудира када помиње име чувене плесачице, јер су им обојици добро били познати ставови из њене књиге *Плес будућности*. Овде она говори о будућем Плесу Живота, који ће плесачица плесати не „нага као првобитни човек, већ нага као обновљени човек, и њено наго тело неће више противречити њеном духу, већ ће се слити с њим за вјеки вјеков у величанственој хармонији”.<sup>24</sup>

Али, поред тога што се идејно-естетски захтеви драме *Ноћни љесови* реализацију кроз апологију плеса, ово начело у њој није једино. Овде се појављује и плесу супротстављени супарнички принцип речи, *говора*. И у тренутку када се у драмском конфликту *маџија љеса* подигне на највишу вредносну тачку, на сцену ступа *маџија речи*.

У преводу на језик позоришта, може се рећи да се овде ради о борби две концепције театра, тј. о вербалном и невербалном. Међутим, не може се са сигурношћу тврдити да је Сологуб потпуно свесно пришао овом проблему. Више смо склони уверењу да га је њему довела унутрашња логика трагања за синтетичким изразом који се на крају поцепао на два формална израза: *реч* и *числни покрет*.

Појам *маџија речи* у истоименом раду А. Белог добио је филозофско-математичко тумачење, које се несумњиво ослања на стваралачко искуство Фјодора Сологуба. По Белом, реч је симбол, који је разумљив за људско „ја“ јер представља спој две неразумљиве суштине: простор доступан човековим чулима и простор у њему немог унутрашњег осећања, условно (формално) назван временом.<sup>25</sup> Стварање симбола, језичке

Старинског театра Риглер, глумци 'Новог театра' Л. Б. Јаворовски и Н. Н. Урванцев, глумица Кијевског театра Дуван-Торцов К. Л. Соколова, глумац Кијевског театра 'Бергонје' В. А. Блументал-Тамарин и други" — Н. Н. Евреинов, Вступительная статья, *Нагота на сцене*, 7.

<sup>22</sup> *Испо*, 109.

<sup>23</sup> Др. Витковский и Л. Насса, *Н. д.*, 53.

<sup>24</sup> Айседора Дункан, „Телесная нагота в учении Айседоры Дункан”, Выдержки из ея книги: *Танец будущего, Нагота на сцене...*, 84.

<sup>25</sup> А. Белый, *Магия слов*, у: *Символизм*, Москва 1910, 430.

метафоре (спајање два предмета у један) — циљ је стваралачког процеса који је увек митологичан, и сходно вештој кованици Сологуба, коју цитира и Бели, он представља „легенду у процесу стварања” („творимая легенда”).<sup>26</sup>

У *Ноћним йлесовима* функционише магијско значење пошто се овде ради о магичном свету заклетог царства и заклетог цара. Бели пише да је „свака реч заклетва” и дајући име некој појави човек је „у суштини покорава”.<sup>27</sup> Песници се опијају речима, зато што знају значење нових магијских речи, којима ће сваки пут моћи да *омађујају* мрак, долазеће ноћи.<sup>28</sup>

Да се спусти у подземно царство јунаку помаже чаробњак, обавезни лик фолклорног жанра бајке. Он преноси на актера радње магијско учење и поклања му чаробни предмет.

У бајци *Ноћни йлесови* улогу учитеља има старица, која сиромашном племићу такође поклања „невидљиву капу”. Код Сологуба се уместо старице појављује Намоловани старац. Он је овде доспео, по свему судећи, из Гогольеве приповетке *Портрејт*:

„Да изађем из слике? Да утешим момка?” (155) — говори Намоловани старац, покашљујући и извалачећи се из рама слике.

Његово понашање је пародична „имитација” демонског старца, са живим очима, у азијском оделу, који је уметнику Черткову поклонио хиљаду червонаца, како би овај могао да ступи на пут уметничког стваралаштва:

„Старац се промешкољи и одједном се обема рукама ухвати за рам слике. Напокон, подигавши се на руке избаци обе ноге и искочи из рама...”, одvezавши кесу и „ухвативши је за два краја истресе је: с тупим звуком падоше на под тешки смотульци у виду дугачких стубића, сваки је био обложен тамноплавим папиром и на сваком је писало: 1000 червонаца”.<sup>29</sup>

Даље се драмска радња одвија према моделу такмичења два магијска умећа, једног које поседује младожења и другог које поседује невеста (невесте).

Млади Песник је по препоруци Намолованог старца „омађијао” принцезе магијом речи Љермонтовог поетског ремек-дела *Излазим сам ја на јут...* и тако је заједно са њима, које су то чиниле плешући, успео да уђе у „заклето царство”:

Принцезе (*вративши се у своје одaje, почеше тихо да говоре*):

- Ми смо гледале звезде, које се нису виделе.
- Изнад нас је био само плафон.
- Али смо виделе да је небо свечано и чудесно.
- Слушале смо како звезда са звездом разговара.

<sup>26</sup> *Истло*, 445.

<sup>27</sup> *Истло*, 434.

<sup>28</sup> *Истло*, 447.

<sup>29</sup> Н. В. Гоголь, *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1959, Т. 2, 108.

— Песник нас је зачарао речима.  
— *Мађом речи* (курзив — Е. У., 159).

Схвативши да су преварене, девојке се спремају да узврате ударац. Јер и оне имају своје магијско оружје и уопште нису безопасне. Њихова љупкост и кристални смех, који као рефрен одзывања током читаве драме, крију неку злоћудност. Сходно законитостима бајке, принцезе покушавају да осујете просца у решавању загонетке, односно Младог Песника, и боре се против њега иронијом и сарказмом. Називају га „убрађеним видовњаком”, „преварантом”, „лажовом”, „обичним шпијуном” и „темом за хумористичку песму” (163).

Међутим, и Млади Песник је самоироничан,<sup>30</sup> као што је и сам аутор према њему ироничан.

Иако је успео да из забрањеног царства донесе „златни цвет” — симбол маште и лепоте — Сологуб сумња у то да ли је Млади Песник (тј. савремени песник) достојан тог симбола. Украденом цвету диве се само „досадне естете”, а празно и шаблонски звуче из песникова уста понављање теоријске фразе о симболизму. То су већ познате мисли о вечним антиномијама, преображену телесности, о њеном митолошком, тј. „доисторијском” пореклу.

Проблем језичког изражавања који је Сологуб истакао у овој драми у њеном најдубљем слоју открива се као супротност *мита и језика*. Мит се, како пише Н. Пустигина,<sup>31</sup> увек обраћа суштини света, њеном директном изразу, а „језик” све те односе поима као посредне. Пошто у миту види само метафору, „језик” је реалнији од мита, што га истовремено у односу на мит чини и баналним. Сологуб је, по мишљењу ове ауторке, наставо тенденцију рушења мита помоћу „језика” у својим шаљивим драмама, попут драме *Ноћних љесова* у којој се „религија мита” претворила у „магију” речи, а затим се спустила још ниже у похабану језичку форму.

Дискурс ироније који је претворио *Ноћне љесове* у пародију на симболистичку драму истакнут је у први план у поставци овог дела режисера Фјодора Комисаржевског, одиграној 1915. године. Рецензент представе Ј. Соболев писао је да је „глумцима било релативно лако — ипак нијесу морали да глуме симболичне ликове, већ су представљали њихове карикатуре и вашарске фигуре”. Песника је добро играо глумац Орбелијани „сликајући лик подсмешљивим и ироничним цртама”. Чак су и „символи” драме, тј. „дванаест принцеза, на сцени испале више материјалне, него што је то хтео аутор”.<sup>32</sup>

Међутим, оно што је, за разлику од Н. Н. Јеврејинова, Ф. Ф. Комисаржевски ставио у други план, а није констатовала савремена истражитељка, јесте то да је Сологуб затворивши пут језику ка истинској уметности која ће за њега заувек остати „зачарана”, широм отворио врата љесу.

<sup>30</sup> Певајући шаљиву песмицу о вешалима Млади Песник алудира на Вањку Кључара, комичног јунака из Сологубовог балаганчика *Вањка Кључар и йаж Жеан*.

<sup>31</sup> В.: Н. Г. Пустыгина, *Драматургия Фёдора Сологуба 1906—1909 гг.*, у: *Труды по русской и славянской филологии*, Тарту 1983, 94—105.

<sup>32</sup> Ј. Соболев, *Все в прошлом*. — Театр, 1915, № 1743, 4—5.

Финална сцена драме претвара се у празник плеса, који се није могао описати дужим текстом јер би то противречило њеној основној смираој структури:

„Грунула је музика — о дивни чаробни звуци! — и сви су у широком и слободном кругу полетели у лаком плесу, и ја са свима њима, невидљив, прекрасан, витак и лак” (165)

*Ениса Успенски*

### ТРИ НАЧАЛА ПЛЯСА МАЛЛАРМЕ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОИСКАХ

Ф. К. СОЛОГУБА И Н. Н. ЕВРЕИНОВА

(Пляска — нагота — святость: вторая часть)

#### Резюме

В настоящем исследовании анализируем три начала пляски С. Малларме, — „неименуемость пространства”, „безымянность тела” и „нагота” — в пьесе Ф. Сологуба *Ночные пляски*. Подчеркиваем разницу между Малларме и Сологубом в онтологии понимания „неименуемого пространства”, которое для первого обозначает нечто несуществующее, так как для последнего оно является имманентным Сущему. Речь идет и о постановке сологубовской пьесы Н. Н. Еvreиновым и применении начала нагота на сцене, которое этот режиссер пропагировал в своих статьях и в сборнике *Нагота на сцене*, опубликованном в С.-Петербурге в 1911 г. Фактами уничтожения *мифа языком* и наличием противоборства *магии речи* и *магии пляски* доказываем, что Сологуб является предтечей грядущего плясового искусства, т. е. современного „невербального” театра.

*Enisa Uspenski*

### THREE MALLARME'S PRINCIPLES OF DANCING IN AN EXAMPLE OF THE THEATRICAL OPUS OF F. K. SOLOGUB AND N. N. EVREINOV

(Dance — Nudity — Holiness: part two)

#### Summary

This paper analyzes the application of three Mallarme's principles of dancing: unnamed space, nameless body and naked body, in F. Sologub's drama *Nocturnal Dances*. The difference is stressed between Mallarme and Sologub regarding the ontological conception of the so-called "unnamed space" which to Mallarme denotes something nonexistent and to Sologub something immanent to the *essence of things*. The paper speaks of the stage production of the drama *Nocturnal Dances* by N. N. Evreinov and the application of the principle of *a naked body on stage*, which was promoted by this director in his texts and a collection of papers *Nudity on Stage*, published in St. Petersburg in 1911. By opposing *language* to *myth*, through the confrontation of *the magic of words* and *the magic of dancing*, he proves that Sologub was the predecessor of modern dance art, i.e. the non-verbal theater.

Šimun Jurišić

## JAZAVAC PRED SUDOM U HRVATSKIM PROFESIONALNIM KAZALIŠTIMA OD 1918. DO 1990.

**SAŽETAK:** Autor je na temelju članaka u novinama, časopisima i knjigama te vlastitog sjećanja prikazao sudbinu jednočinke *Jazavac pred sudom* u hrvatskim profesionalnim kazalištima od 1918. do 1990. U tom razdoblju Kočićovo djelo izvedeno je barem 861 put.

**KLJUČNE RIJEČI:** Petar Kočić, *Jazavac pred sudom*, hrvatska profesionalna kazališta od 1918. do 1990.

### *Jazavac pred sudom u hrvatskim profesionalnim kazalištima*

Kočićev *Jazavac pred sudom* objavljen je 1904. godine u Zagrebu u drugoj knjizi pripovijedaka *S planine i ispod planine*. Godinu dana nakon objavlјivanja, djelo je prvi put izvedeno na profesionalnoj sceni u beogradskom Narodnom pozorištu 26. studenog 1905. godine.<sup>1</sup> Predstavu je režirao Sava Todorović, koji je ujedno i interpretirao lik Davida Štrpca. Nakon njega, brojni su se glumci okušali u tumačenju Kočićevog junaka, a djelo je od svog prvog uprizorenja 1905. godine pa do danas, oživjelo na sceni brojnih profesionalnih kazališta s područja bivše Jugoslavije.

Tijekom prošlog stoljeća i interes hrvatskih profesionalnih kazališta te kazališne publike za Kočićevog *Jazavca pred sudom* bio je zamjetan. Hrvatska kazališna publika prvi ga je put gledala četrnaest godina nakon njegovog objavlјivanja, na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Bilo je to u prosincu 1918. godine, povodom proslave rođendana regenta Aleksandra Karadorđevića, kada je uz Nušićevog *Hadži-Loju* premijerno prikazan i Kočićev *Jazavac pred sudom*. Reakcija publike na samu predstavu bila je vrlo dobra, što dokazuje niz članaka iz tog vremena.

Većina kritičara suglasna je s ocjenom da je Kočićev *Jazavac pred sudom*, po umjetničkoj vrijednosti, daleko bolje djelo od Nušićevog fragmenata.

<sup>1</sup> Jovanović, Zoran T., „Sto godina Kočićevog *Jazavca pred sudom*”, str. 1, <http://www.drama.org.yu>.

Tako između ostalog, autor članka objavljenog 18. prosinca 1918. godine u *Novostima* navodi:

„Jazavac pred sudom“ popravio je u velike svojom književnom i umjetničkom vrijednošću onaj dojam, što ga je ostavio u gledaoca „Hadži Loja“.

Predstava je imala značaj svečane ali ne u onom smislu, kako smo to bili navikli vidjeti prije. Doprinijelo je tomu mnogo demokratska narodna publika, koja se je i uz lijevanje kiše natisnula pred sve ulaze daleko prije otvorenja kazališta. Prije samoga početka odsvirana je hrvatska i srpska himna, koja je saslušana stoječki i s mnogo aplauza, kojim publika nije škrtarila cijele večeri, dokazujući tako da joj autori govore iz srca.<sup>2</sup>

Nakon deset izvedbi drama se nije više prikazivala. Ponovno je prikazivana u rujnu 1934. godine, kada je njome otvorena nova kazališna sezona. Ulogu Davida Štrpca na sebe je preuzeo sam redatelj Josip Pavić, kojemu je to jedna od najznačajnijih umjetničkih kreacija. S tim se slažu gotovo svi kritičari tog vremena. Pavić je glumio u svega desetak predstava, budući da je *Jazavac pred sudom* prikazivan do lipnja 1936. godine.

U spomen 30-godišnjice smrti Petra Kočića glavni odbor srpskog kulturno — prosvjetnog društva „Prosvjeta“ u Zagrebu organizirao je prikazivanje Kočićevog najpoznatijeg djela. Pod redateljskom palicom Aleksandra Biničkog predstava je premijerno prikazana 2. rujna u zgradici Malog kazališta. Međutim, sljedeća izvedba koja je održana 23. rujna iste godine ujedno je bila i posljednja.

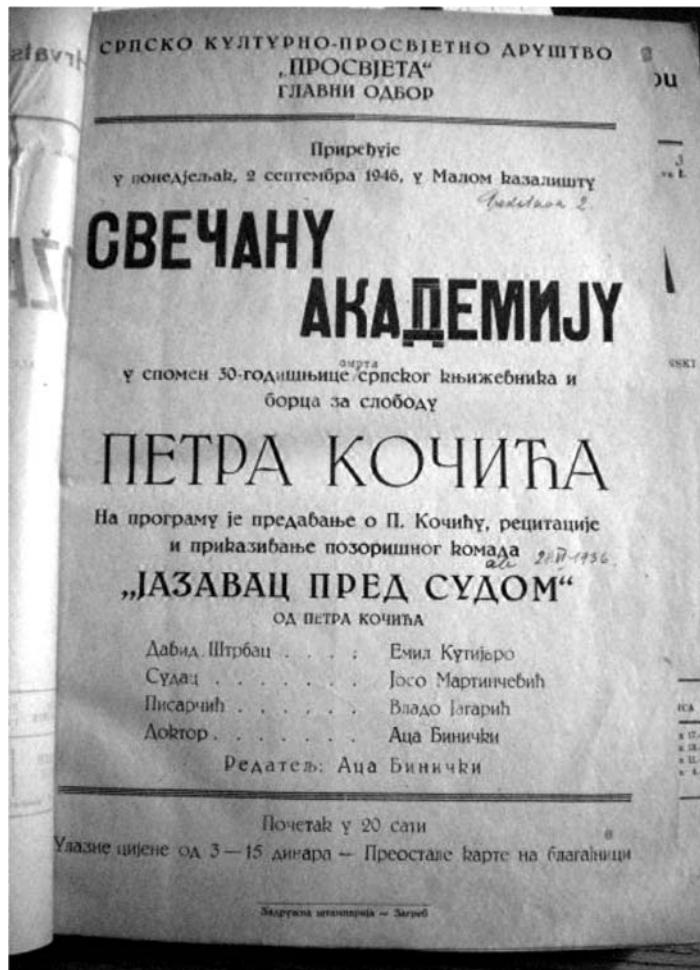
U razdoblju od 1918. do 1946. godine predstava *Jazavac pred sudom* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu izvedena je ukupno 22 puta.

Godinu dana nakon zagrebačke premijere dva su hrvatska kazališta svojoj kazališnoj publici, također, ponudili *Jazavca pred sudom*. Riječ je o varaždinskom Gradskom kazalištu te o osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu.

U vrijeme kada je u njemu izvođen Kočićev *Jazavac pred sudom* varaždinsko Gradsko kazalište vodio je nekadašnji dirigent ljubljanske, zagrebačke i osječke opere Andro Mitrović. On je bio svjestan da Varaždin nema dovoljno kazališne publike da bi se moglo davati više predstava tjedno ili da bi se jedna predstava mogla često i mnogo reprizirati. Zbog toga je insistirao na velikom broju premijera, koje se nisu dugo zadržavale na kazališnom repertoaru. Želeći u kazalište privući stalnu publiku, na repertoar je uvrštavao djela lakog i zabavnog karaktera. Usprkos tomu, nije odustajao ni od uprizorenja nekih zahtjevnijih klasičnih i suvremenih dramskih tekstova, a bio je sklon hrvatskim i srpskim dramskim piscima.

Želja da se u teškim poslijeratnim vremenima privuče i zadrži stalna kazališna publika željna novih premijera jedan je od razloga zbog kojih se predstava *Jazavac pred sudom* nije dugo zadržala na repertoaru varaždinskog Gradskog kazališta. Izvedena je četiri puta 1919. godine, a režirao ju je upravo Andro Mitrović.

<sup>2</sup> Ič, „Svečana predstava u slavu rođendana regenta Aleksandra“, u: *Novosti* (od 18. XII 1918), nepag., novinske kritike koje se čuvaju u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu (u sljedećim podnožnim napomenama: HAZU).



Fotografija plakata predstave *Jazavac pred sudom* izvedene 2. rujna 1946. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, HAZU, Zagreb.

Za razliku od varaždinskog Gradskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku u nekoliko je navrata na svoj repertoar uvrštavalo *Jazavca pred sudom*. Prvi ga je put osječka kazališna publika gledala 8. lipnja 1919. godine u režiji Mihajla D. Milovanovića. Devet godina poslije, 16. travnja 1928. godine u režiji Dragomira Krančevića, ansambl osječkog Hrvatskog narodnog kazališta ponovno je izveo ovu predstavu, ali ne u matičnoj kući, već u Somboru.

Godine 1934., a pod redateljskom palicom Aleksandra Gavrilovića, *Jazavac* je ponovno postavljen na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. No, za razliku od prijašnjih, u ovoj je kazališnoj sezoni predstava izvedena ukupno sedam puta (uključujući i premijeru).

Osječka publika je posljednji put uživala u briljantnom scenskom nadmudrivanju Davida Štrpca s predstavnicima austrougarske vlasti 1945. godine, ka-

da ju je režirao Stjepan Dobrić. Djelo je prikazano samo premijerno, 24. srpnja 1945. godine.

Predstavu *Jazavac pred sudom* izvodili su partizani na oslobođenom i poluoslobođenom teritoriju od strane novoosnovanih hrvatskih kazališta, o čemu će više riječi biti u jednom od sljedećih poglavlja.

Nakon Drugog svjetskog rata velik broj hrvatskih profesionalnih kazališta u svoj repertoar uvrštava predstavu *Jazavac pred sudom*. Razloga je nekoliko. Borba malog čovjeka pod austrijskom okupacijom u poratnom je razdoblju bila aktualna tema, koja je privlačila publiku u kazalište. Sama predstava nije zahtijevala bogatu i raskošnu scenografiju i kostimografiju te ju je u teškim poslijeratnim vremenima bilo relativno lako postaviti na scenu. Ujedno, jedan od razloga zbog kojih se Kočićev *Jazavac* često prikazivao u poratnom razdoblju jest činjenica da su brojna profesionalna kazališta na svoje repertoare izravno stavljala djela koja su se prikazivala tijekom ratnih godina.

Jedno od kazališta koje je to djelo predstavilo svojoj publici netom nakon Drugog svjetskog rata bilo je karlovačko Gradsко kazalište (danас Gradsко kazalište Zorin dom). Na inicijativu narodnih vlasti već se u ljeto 1945. godine formirala kazališna družina, koju su činili dobrovoljci sakupljeni oko glumca Lea Tomašića. Prve predstave koje su prikazivane bile su jednočinke, u to vrijeme vrlo aktualne. Uz prvu izvedenu kazališnu predstavu jednočinku *Lupež iz Amsterdama* Jurija Valdene, Okružna kazališna družina izvodi uskoro i jednočinke *Posljednji most* Aleksandra Gljebova te *Jazavac pred sudom* Petra Kočića.

Nažalost, ne postoje sačuvane kazališne recenzije koje bi svjedočile o izvedbi glumaca ili o reakciji karlovačke publike na Kočićevog *Jazavca*, budući da brojevi karlovačkog *Svjetla* iz tog doba nisu sačuvani. Također, ni karlovačko Gradsко kazalište Zorin dom u svojoj arhivi ne posjeduje nikakve članke koji bi nam nešto više rekli o prijemu same predstave kod karlovačke publike. Možemo samo prihvati mišljenje Branka Hećimovića koji, u knjizi *Karlovačka kazališna stoljeća*, navodi kako su te jednočinke u prepunoj kazališnoj dvorani polučile *lijep uspjeh kod gledalaca*.<sup>3</sup>

Na temelju sačuvanih plakata doznajemo da je *Jazavac pred sudom* u karlovačkom Gradskom kazalištu prvi put izведен 15. rujna 1945. godine i to u „neprikladnoj“ dvorani Hrvatskog doma. U glavnoj ulozi preprednenog bosanskog seljaka Davida okušao se poznati karlovački glumac i redatelj Leo Tomašić, koji je predstavu i režirao. Uz njega su nastupali Dražen Blazina (Sudac), Anton Strzalkowsky (Pisarčić) te Dragutin Luketić (Doktor). Druga izvedba dana je u veljači 1946. godine, ovaj put u dvorani Zorin doma i tom je prilikom Mato Jelić zamijenio Dražena Blazinu u ulozi Suca. Unatoč dobrom prijemu kod publike, predstava se nije dugo održala u karlovačkom Gradskom kazalištu. Izvedena je svega četiri puta, a posljednja izvedba bila je 17. veljače 1946. godine.

<sup>3</sup> *Karlovačka kazališna stoljeća*, priredio Branko Hećimović, Matica hrvatska, Ogranak Karlovac, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Karlovac — Zagreb 1995, 125.



## **GRADSKO KAZALIŠTE**

**DVORANA HRVATSKOG DOMA**

SUBOTA 15. IX. 1945

PREDSTAVA 2.

### **POSLJEDNI SUSRET**

**KOMAD U 1 ČINU - NAPISAO: A. GLJEBOV**

Stjepan Butajev . . . . .	M. Klarić
Olga Kukanova . . . . .	Š. Holjevac
Marija Nilovna Čeprakova . .	A. Rahija

### **JAZAVAC PRED SUDOM**

**KOMAD U 1 ČINU - NAPISAO: PETAR KOČIĆ**

Sudac . . . . .	D. Blazina
Pisarčić . . . . .	A. Strzalkowsky
Doktor . . . . .	D. Luketić
David Štrbac . . . . .	L. Tomašić

POČETAK U 20 SATI

Blagajna se otvara u 19 sati

SVRŠETAK OKO 22 SATI

**ULAZNE CIJENE: 15, 10 i 5 dinara**

**Predprodaja ulaznica u Uredu za informacije**

**Svi koji žele sudjelovati u radu Gradskog Kazališta neka se javе u uredu za informacije**

FISKARA S. BOŽIČEVIĆ

Fotokopija plakata prve predstave *Jazavac pred sudom* u karlovačkom Gradskom kazalištu izvedene 15. rujna 1945. godine koji se čuva u arhivi Gradskog kazališta Zorin dom u Karlovcu.

Hrvatsko narodno kazalište u Splitu svojoj je publici, također, nakon Drugog svjetskog rata ponudilo Kočićevog *Jazavca pred sudom*. Pod redateljskom palicom Petra Matića, djelo je premijerno predstavljeno splitskoj kazališnoj publici 31. listopada 1946. godine. Djelo je izvedeno pet puta. No, to nije bio i jedini put da je ansambl Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu izveo *Jazavca pred sudom*. Godine 1973. redatelj Sava Komnenović izabrao je nekoliko jugoslavenskih komediografa i adaptirao nekoliko njihovih komedija. Uz Držićevog *Dunda Maroja i Skupa*, Sterijinu *Lažu i paralažu*, Šenoinu *Ljubicu*, Nušićevu *Gospodu ministarku i Sumnjivo lice* te Ćopićeve *Doživljače Nikoletine Bursaća*, splitskoj je publici predstavio i dijelove iz Kočićevog *Jazavca pred sudom*. Predstava, koja je ukupno igrana petnaest puta, premijerno je izvedena

u Brštanovu 5. prosinca 1973. godine, a posljednja izvedba dana je 9. svibnja 1974. godine.

Uz splitsko, i Kazalište Marina Držića u Dubrovniku (nekoć Narodno kazalište u Dubrovniku) poratne je 1946. godine na svojoj sceni postavilo Kočićevićevo djelo. Predstava, koju je režirao Stevo Kovačević, samo je premijerno izvedena 6. studenog 1946. godine. Ponovno je vraćena u kazališnoj sezoni 1964./65., s tim da je redateljska palica ovaj put povjerena Jošku Juvančiću. Ulogu bosanskog seljaka Davida Štrpca interpretirao je renomirani dubrovački glumac Izet Hajdarhodžić. Juvančićeva odluka da Hajdarhodžiću povjeri naslovnu ulogu pokazala se dobrom, budući da je Hajdarhodžić za tu ulogu u svibnju 1966. godine u Novom Sadu dobio Sterijinu nagradu. Zoran T. Jovanović u svom članku „*Sto godina Kočićevog Jazavca pred sudom*” hvali Hajdarhodžićevu glumu:

*Kritika je zapazila da je u interpretaciji Davida Štrpca „njegov tragizam bio sugestivniji od njegovog šeretluka”, a najbolji trenutak u predstavi je bila njegova priča o sinu koji je poginuo na ratištu, za šta ga carevina nagrađuje sa — tri forinte.<sup>4</sup>*

Uz Izeta Hajdarhodžića u predstavi su sudjelovali i Martin Bahmec (Sudac), Dragan Marković (Pisarčić) te Vinko Prizmić (Doktor).<sup>5</sup> Nakon premijere, koja je bila 29. studenog 1964. godine, predstava je na sceni dubrovačkog kazališta izvedena još 66 puta, što ukazuje da je bila dobro prihvaćena od strane dubrovačke kazališne publike. Posljednja izvedba dana je 21. lipnja 1967. godine.

Šezdesetih godina *Jazavac pred sudom* bio je dosta zastupljen na repertoarima hrvatskih kazališta. Uz već spomenuto Kazalište Marina Držića u Dubrovniku, svojoj je kazališnoj publici tu predstavu ponudilo i Istarsko narodno kazalište u Puli, Gradsko dramsko kazalište Gavella (nekoć Zagrebačko dramsko kazalište) te Dječje kazalište Titovi mornari u Splitu. Budući da se u Gradskom dramskom kazalištu Gavella predstava *Jazavac pred sudom* najduže održala u kazališnom repertoaru o njemu će govoriti u jednom od sljedećih poglavljja.

Istarsko narodno kazalište u Puli *Jazavac pred sudom* ponudilo je svojoj kazališnoj publici u travnju 1966. godine. Predstavu je režirao Radojko Ježić, koji je *Jazavca* režirao i dva desetljeća prije, kao član Centralne kazališne držine pri ZAVNOH-u u vrijeme Drugog svjetskog rata. Na daskama pulskog kazališta predstava je tijekom 1966. godine izvedena deset puta. Puljska je publika *Jazavca* mogla gledati tek pri gostovanju nekih hrvatskih kazališta, na čijem je repertoaru ta predstava bila zastupljena (kao npr. Gradskog dramskog kazališta Gavella).

Za razliku od pulskog, predstava *Jazavac pred sudom* puno se duže izvodila na daskama Dječjeg kazališta Titovi mornari u Splitu, u kojem je premi-

<sup>4</sup> Jovanović, Z. T., *Nav. delo*, 4.

<sup>5</sup> Podaci preuzeti s internetske stranice <http://www.pozorje.org.yu>.

jerno izvedena 3. ožujka 1967. godine na pozornici Kina Split. Budući da godinama nije bilo riješeno pitanje kazališne zgrade i pozornice, predstave Dječjeg kazališta Titovi mornari u Splitu, u razdoblju od 1953. do 1989. godine, izvedene su u Domu Brodogradilišta Split ili, kao što je ovdje slučaj, Kina Split. Predstava, koju je režirao Sava Komnenović, na repertoaru se zadržala do lipnja 1968. godine, kada je posljednji put izvedena u splitskom Domu kulturne.

U studenom 1968. godine Komnenović je ponovno režirao *Jazavca pred sudom*. U okviru literarne scene, predstava je premijerno izvedena u Osnovnoj školi Ranko Orlić, nakon čega se, diljem Dalmacije, izvodila sve do ožujka 1970. godine. Posljednji put je izvedena u Osnovnoj školi Šime Krstulovića. No, Komnenoviću to nije bio i posljednji susret s Kočićevim *Jazavcem pred sudom*, budući da je predstavu ponovno režirao u kazališnoj sezoni 1972./73. Kao i prvi, i ovaj je put predstava premijerno prikazana na pozornici Kina Split 27. siječnja 1972., a izvodila se sve do prosinca 1973. godine. U toj je kazališnoj sezoni izvedena 66 puta.

U repertoar Dječjeg kazališta Titovi mornari u Splitu *Jazavac pred sudom* uvršten je ponovno u listopadu 1980. godine, kada je u režiji Josipa Gende ponovno postavljen na pozornicu Kina Split. Do 1985. godine predstava je izvedena četrdeset puta, uključujući i posljednju izvedbu 27. svibnja 1985. godine u zadarskom Narodnom kazalištu.

Tako je, nakon Dramskog kazališta Gavelle, Kočićev *Jazavac pred sudom* najviše izvođen na sceni Dječjeg kazališta Titovi mornari u Splitu.

Na Međunarodnom festivalu lutaka PIF (Pupteatro Internacionala Festivalo), koji se od 1968. godine svake jeseni održava u Zagrebu, zagrebačko Dječje kazalište Dubrava sudjelovalo je upravo s predstavom *Jazavac pred sudom*. Redatelj Borislav Mrkšić adaptirao je djelo za djecu, a za lutke se tom prilikom pobrinuo Antun Crljen. Predstava je, u okviru festivala, izvedena 10. kolovoza 1987. godine u Narodnom sveučilištu Otokar Keršovani.

Tijekom prošlog stoljeća hrvatska profesionalna kazališta *Jazavca pred sudom* nisu izvodila samo na pozornicama matičnih kuća, već i na raznim festivalima, smotrama i susretima. Tako je, na primjer, Gradsko dramsko kazalište Gavella predstavu *Jazavac pred sudom* najprije izvelo 1977. godine na susretu profesionalnih kazališta Hrvatske u Slavonskom Brodu, zatim na Jugoslavenskom festivalu djeteta u Šibeniku 1978. godine, a potom u okviru Gavellinskih večeri, na kojima je izvođen u razdoblju od 1973. do 1979. godine, o čemu će biti riječi u jednom od sljedećih poglavlja. Na Festivalu komorne glazbe i baleta Annale, koji se od 1970. godine na završetku kazališne sezone kontinuirano održava u Osijeku, također je izведен Kočićev *Jazavac pred sudom*. Prema djelu Petra Kočića, libretu je napisao Ranko Risojević, a komponirao Vlado Milošević. Operu, koja je premijerno izvedena u Banjaluci 1978. godine, osječka je publika gledala u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku 31. svibnja 1979. godine u režiji Drage Fišera.

U nekoliko se navrata to djelo našlo i na repertoaru Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Upravo u okviru Akademije, redatelj Boži-

dar Violić postavio je *Jazavca*, koji je premijerno izveden u veljači 1961. godine. Izet Hajdarhodžić, profesor glume na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, a nekoć član Narodnog kazališta u Dubrovniku, postavio je ponovno *Jazavca pred sudom*. Djelo je premijerno izvedeno u veljači 1971. godine. Hajdarhodžić, koji se šezdesetih godina proslavio ulogom Davida Štrpca, ovaj se put okušao u redateljskoj ulozi. No, to mu nije bio i jedini put, budući da je istu predstavu ponovno režirao u lipnju 1983. godine, kada je premijerno izvedena u Dvorani Lado.

Osamdesetih godina predstava *Jazavac pred sudom* izvodena je na sceni nekoliko hrvatskih profesionalnih kazališta, a najduže je igrana na sceni dvaju zagrebačkih kazališta. Riječ je o Satiričkom kazalištu Kerempuh (osnovan 1964. godine pod nazivom Satiričko kazalište Jazavac) te o Teatru u gostima, koji je utemeljio redatelj i glumac Relja Bašić.

Godine 1982. na mjesto ravnatelja Satiričkog kazališta Kerempuh dolazi Duško Ljuština koji kazalištu daje nov poticaj. Kazalište stvara svoj prepoznatljiv repertoar i izvedbeni izraz, koji ga čine jedinstvenim komediografskim i satiričkim kazalištem u Hrvatskoj. Renomirani redatelji postavljaju djela koja dobivaju najviše ocjene od tadašnje kritike. U takvoj pozitivnoj kazališnoj klimi u repertoar je uvršten i Kočićev *Jazavac pred sudom*, djelo koje se do tada (...) na neki način udomačilo na zagrebačkim pozornicama.<sup>6</sup> Predstava je izvedena povodom 35. obljetnice umjetničkog rada Sabrije Biser, a režiser i scenograf bio je Petar Veček. O razlozima zbog kojih je upravo ovo djelo odbrao kako bi proslavio 35-godišnjicu glumačkog rada progovorio je sam Sabrija Biser:

*Odabralo sam „Jazavca pred sudom” zato što je tekst satiričan, a ulazi i u vrhunska, zapravo već klasična djela prilagođena za scensko izvođenje. Do sada nisam nikada igrao Davida Štrpca, niti sam gledao neku predstavu „Jazavca ...”, pa je i izazov veći. Ono što mi se sviđa ili što me je privuklo je činjenica da se Štrbac poigrava s dramskim momentima u kojima se ipak ogledavaju sva ona danas pomalo zaboravljena pitanja poštenja, savjesti ili morala, a koja otkrivaju toplinu i ljudskog „malog, običnog čovjeka”. To je prilika da baš u takvoj ulozi dokažem i pokažem sve svoje glumačke sposobnosti.*<sup>7</sup>

Napravljene su manje intervencije u tekstu, te je Fadil Hadžić napisao dodatak (...) koji Davida Štrpca preslikava u današnje vrijeme,<sup>8</sup> no na premijeri je *Jazavac pred sudom* izведен (...) bez najavljenog dodatka, koji je trebao probleme neuglednog bosanskog seljaka preslikati u naše vrijeme. Dakle, riječ je o još jednoj verziji koja isključuje intervencije, te na taj način točno rekonstruira zadani predložak, trudeći se da bar rečenicama izgovorenim na sceni, pripiše suvremenost.<sup>9</sup> I na pretPremijeri održanoj 22. veljače 1987. godine, kao i na premijeri održanoj 1. ožujka iste godine, predstava je igrana dva puta. Uz

<sup>6</sup> Vrgoč, Dubravka, „*Jazavac pred sudom* u Jazavcu”, u: *Vjesnik* (od 28. 2. 1987), 11, novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>7</sup> Isto.

<sup>8</sup> Isto.

<sup>9</sup> Vrgoč, Dubravka, „Izvanredan Sabrija Biser”, u: *Vjesnik* (od 4. 3. 1987), 11, novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

Sabriju Bisera koji se proslavio ulogom Davida Štrpca, u predstavi su sudjelovali i Ivan Lovriček (Sudac), Tomislav Štriga (Pisarčić) te Ivo Rogulja (Doktor). Posljednja izvedba dana je u travnju 1988. godine u drugoj sceni kazališta Kerempuh, otvorenoj 1981. godine u bivšem kinu Opatija u Draškovićevoj ulici.

Postavljanje *Jazavca pred sudom* na scenu tadašnjeg Satiričkog kazališta Jazavac bio je izvrstan repertoarni potez. Redateljske intervencije Petra Večeka hvalila je tadašnja kazališna kritika, pa tako *Večernji list* donosi:

*Davida Štrpca kakva su vidjeli režiser i ansambl, pogotovo protagonist Biser, neobično korespondira s našim vremenom. Veček ne traži od Davida vesela svata neobuzdane pameti, odnosno dužeg jezika no ... već trpu komediju u kojoj je izvanredno dobro iznijansiran jazavčev tužitelj. Veček i Biser se ne odriču liričnosti koju Šrbac nosi u sebi, kao ni predodređene tragike. Treći je među polovima, između kojih Biser varira, profinjena komika nikad prekoračene mјere.*

*Predstava je razrađena do najmanjeg detalja, besprijeckorno čista i dosljedna u poštovanju jasne ideje. Od Kočićeva „Jazavca” nije napravljena monodrama zahvaljujući dobro osmišljenim ulogama Suca, Pisarčića i Doktora koje su tumačili Ivan Lovriček, Tomislav Štriga i Ivo Rogulja.<sup>10</sup>*

Uz njihove uloge, i kritičarka *Vjesnika* Dubravka Vrgoč u članku „Izvanredan Sabrija Biser“ hvali, također, Večekove intervencije navodeći:

*Veček zna kako bi bilo i suviše jednostavno igrati „Jazavca pred sudom” kao lakrdiju, jer smo već upoznani s patetikom i potrebnom ozbiljnošću koja prati komediju, zato dodaje psihologiju. Tako potrtava karakterološke osobine likova, izvlači u prvi plan pravilnost u izmjenjivanju poraza i patnje, recimo običnog čovjeka koji promišljeno svoju mudrost zamjenjuje „glupošću”. Ali na taj način na mjestima gubi izvorni humor, koji baš zbog svoje potrošenosti izaziva smijeh kod publike.*

*Ono što je izgubljeno moralno je nadoknaditi u komičnim impostacijama suca i njegova pomoćnika, te je komedijski naglasak sukobu Davida Štrpca i vlasti, prebačen na likove koje uspješno igraju Ivan Lovriček i Tomislav Štrga, i Ivo Rogulja u ulozi doktora.<sup>11</sup>*

Tadašnja kritika naročito je hvalila Biserovu interpretaciju Davida Štrpca, kao na primjer kritičarka *Vjesnika*, koja posebno izdvaja glumu Sabrije Bisera:

*Svojom diskretnom glumačkom vještinom pronalazi ispravan put u ozivljavanju onih uvijek simpatičnih i prepoznatljivih „malih ili običnih ljudi.<sup>12</sup>*

Kritičar *Večernjeg lista* smatra kako je Biserov izbor tog djela bio pun pogodak:

*Teško da je Sabrija Biser za proslavu 35godишnjicu umjetničkog rada mogao izabrati bolji komad i bolju ulogu od Kočićevog „Jazavca pred sudom” i njegova junaka Davida Štrpca. Upravo taj lukavac, preprednjak oštре pameti i jezika, odgovara Biserovom glumačkom habitusu. (...) Sabrija Biser je još jednom pokazao da dobar glumac, prava glumačka ličnost ne ulazi, ne navlači na sebe lik prilagođavajući mu se u potpunosti, nego prije svega lik prilago-*

<sup>10</sup> Vukšić, B., „Šrbac od bisera”, u: *Večernji list* (od 3. 3. 1987), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>11</sup> Vrgoč, D., *Nav. delo*, 11.

<sup>12</sup> Vrgoč, Dubravka, „Izvanredan Sabrija...”, 11.

*dava sebi. Otud i samosvojan David Šrbac, najrazličitijih, već prije spomenutih raspoloženja (kojima se vjeruje) postignutih vrlo racionalnom igrom, bez ijedne suvišne geste i krivo impostirana glasa, s puno scenskog šarma.*<sup>13</sup>

Od veljače 1987. do travnja 1988. godine predstava *Jazavac pred sudom* je na sceni Satiričkog kazališta Kerempuh izvedena ukupno 71 put.

Teatar u gostima, osnovan sedamdesetih godina 20. stoljeća, djelujući prema načelima putujućih glumačkih družina i grupa, ali imajući izrazito profesionalan ustroj, gostovao je u najmanjim i najjudaljenijim mjestima bivše Jugoslavije. Glavna zasluga za uspjeh Teatra u gostima svakako pripada njenom utemeljitelju, redatelju i glumcu Relji Bašiću, koji je bio nepogrešiv u izboru repertoara. Upravo je on i režirao predstavu *Jazavac pred sudom* koju je Teatar u gostima tijekom 1989. i 1990. godine diljem Hrvatske izveo 77 puta.

Glavnou je ulogu Bašić povjerio poznatom dubrovačkom glumcu Izetu Hajdarhodžiću, kojemu to nije bilo prvi put da se susreće s ulogom preprednog Davida Štrpca. Istu je ulogu Hajdarhodžić igrao u Narodnom kazalištu u Dubrovniku (čak 67 puta). U predstavi su uz Hajdarhodžića sudjelovali i Branko Bonacci, Marino Matota (koji je u Kočićevoj jednočinki nastupao i u Gradskom dramskom kazalištu Gavella sedamdesetih godina prošlog stoljeća) ili Goran Grgić te Stjepan Bahert.<sup>14</sup> Predstava je premijerno izvedena u Čazmi, 24. studenog 1989. godine, a posljednja izvedba bila je u Runovićima 20. travnja 1990. godine.

Zahvaljujući Teatru u gostima *Jazavac pred sudom* prikazan je u najmanjim i najjudaljenijim mjestima Republike Hrvatske (Mursko Središće, Korenica, Hrvatska Kostajnica, Obrovac, Zagvozd, Županja...). To je ujedno i posljednje hrvatsko profesionalno kazalište koje je predstavu *Jazavac pred sudom* izvelo pred hrvatskom kazališnom publikom.

### *U Zagrebu*

Nakon Prvog svjetskog rata i sloma Austro-Ugarske Monarhije na scenu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu počinju se postavljati i izvoditi djela koja po sadržaju izražavaju naglašene hrvatske ili južnoslavenske nacionalne ideje. Tako su se u listopadu 1918. godine na repertoaru našli Tomićev *Novi red*, Vojnovićeva *Smrt majke Jugovića*, Lisinskoga *Porin*, Konjovićev *Vilin veo*. Nakon raskida s monarhijom, a naročito nakon stvaranja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, mogla su se konačno davati i dramska djela hrvatskih i srpskih pisaca koja su ranije bila zabranjena zbog politike. Uz Tucićeve *Osloboditelje*, Nušićevog *Hadži Loju* i Lunačekove *Ilirce*, jedno od takvih djela bila je i Kočićeva satirična jednočinka *Jazavac pred sudom*, koju je hrvatska kazališna publika prvi put gledala upravo na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (prije Hrvatsko zemaljsko kazalište), davne 1918. godine, točnije 17. prosinca.

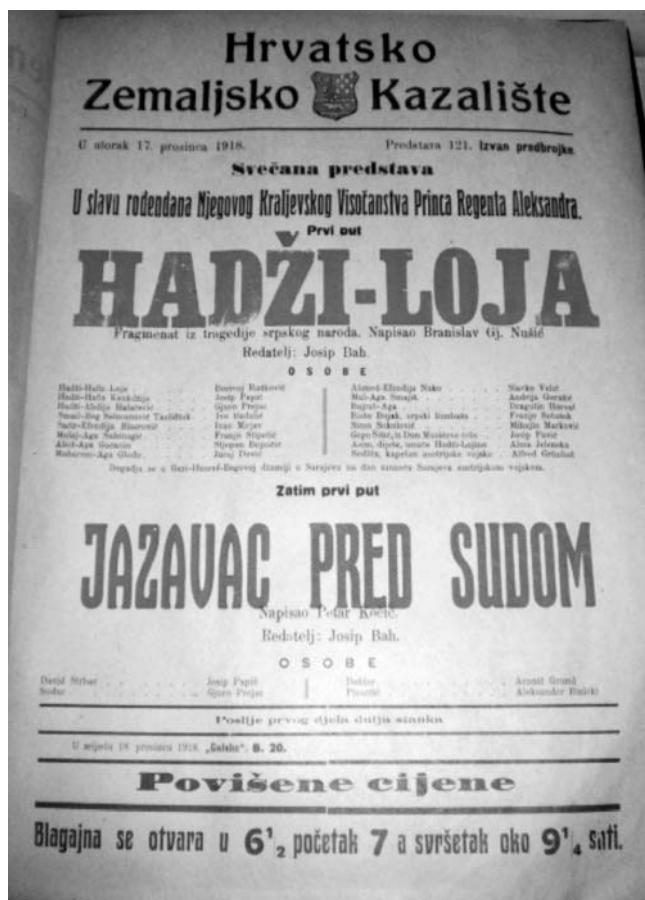
<sup>13</sup> Vukšić, B., „Šrbac od...”, nepag.

<sup>14</sup> *Teatar u gostima: 30. godina putujućega kazališta 1974—2004*, priredio i uredio Igor Mrduljaš, Zagreb 2004, 102.

Komentirajući prethodno spomenuta dramska djela, odabrana za prikazivanje od članova kazališne uprave, Jurković u članku „Jugoslavenska kazališna umjetnost” zaključuje kako je (...) od svih tih stvari najbolja Kočićeva satira „Jazavac pred sudom”, u kojoj se žigoše u nizu do suza smiješnih scena način uprave i uredovanja pred austrijskom vladavinom.<sup>15</sup>

Kako navodi Jozu Ivakić u svom članku, objavljenom u *Savremeniku*, djelo je u Hrvatskoj prvi put prikazano povodom proslave rođendana regenta Aleksandra Karadordjevića:

*Za svečanu predstavu u slavu rođendana našega vladara regenta Alexandra odabrala je kazališna uprava dramski fragment Branislava Nušića „Hadži Loja” i genijalnu satiru Petra Kočića „Jazavac pred sudom”.*<sup>16</sup>



Fotografija plakata prve izvedbe *Jazavaca pred sudom* Petra Kočića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 17. prosinca 1918. godine koji se čuva u HAZU u Zagrebu.

<sup>15</sup> Jurković, „Jugoslavenska kazališna umjetnost”, u: *Luč*, god. 14/1919—20, br. 2/3, 70.

<sup>16</sup> J. Iv. [Jozu Ivakić], „Premijere i svečane predstave”, u: *Savremenik*, god. 14/1919, br. 2, 105.

Autor članka, objavljenog u *Novostima*, navodi kako prvi put (...) *odkako postoji naše kazalište slavimo rođeni dan našega vladaoca predstavom, koju bi i on razumio da je među nama, od riječi do riječi, bez tumača, bez posrednika, ne samo za to, jer razumije i govori našim jezikom, nego jer bi mu bio jednako zanimljiv i jasan, kao što je nama i duh kojim su ta djela pisana i srce koje u njima kuca.*<sup>17</sup>

Interesovanje za predstavu i odaziv publike te večeri bio je uistinu izne-nađujući. Kazališna se publika (...) i uz lijevanje kiše natisnula pred sve ulaze daleko prije otvorenja kazališta.<sup>18</sup> Atmosfera uoči predstave bila je svečana i ispunjena rodoljubnim zanosima, o čemu svjedoče i riječi doktora Dragutina Prohaske u članku objavljenom u *Hrvatskoj njivi*:

*Ustajanjem sa sjedala i pjevanjem gromko udarane Lijepe naše, Bože pravde i Naprej zastave, i sjajnom rasvjetom, napeo se luk u rodoljubnim srcima, sa kojega će da odapne na svaku izjavu o jedinstvu i o korupciji staroga jazavca Austrije salva pljeska.*<sup>19</sup>

Vinko Jurković donoseći osvrt na ove dvije premijere smatra kako je (...) daleko bolje uspio Kočić sa svojim „Jazavcem”, koji je također nekakav fragmenat, no ipak stvar puna duha i originalnosti. David Štrbac (g. Papić) je tip našeg seljaka, koji umije da pod krinkom ludosti iznese sve svoje jade, a uz to daje dobru i strogu ocjenu rada i položaja onih, koji pod krinkom pravde i velenju zadovoljavaju svojim despotskim i birokratskim hirima, taj je tip dobro i jasno prikazan, baš onako, kao da gledamo našeg seljaka u sudskome uredu, gdje on iznosi sva svoja gravamina iskreno i oštro. Svaka njegova pogoda u živac loše uredbe naše bivše uprave, kojoj je bila forma i pisano slovo više no duh i život.<sup>20</sup>

Predstavu je režirao Josip Bach, redatelj koji je tijekom svog radnog vijeka na kazališne daske postavio oko 350 djela, pretežno ih sam uvrstivši u repertoar u svojstvu direktora drame. Glavnou je ulogu Bach povjerio tada poznatom i popularnom glumcu Josipu Papiću. Iako su u šarenom mozaiku njegovih glumačkih uloga uglavnom dominirale one kojima je interpretirao zločinu sklone karaktere (poput Jaga, Klaudija i Rikarda III), ipak umjetnički nisu ništa manje vrijedne ni one uloge u kojima je na rubu tragikomedije i burleske znao do suza nasmijati gledalište. Upravo je njegova interpretacija Davida Štrpca jedna od najzapamćenijih i uvrštena je među Papićeva ostvarenja najviše umjetničke razine.

Papićevu su glumu hvalili gotovo svi kritičari tog vremena pa između ostalih Joza Ivakić navodi:

*Glumilo se vrlo dobro. U „Jazavcu pred sudom” osobito se istakao g. Papić u ulozi Davida Štrpca. Ovaj glumac jest jedan od najboljih umjetnika na našoj pozornici.*<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Ič., „Svečana predstava...”.

<sup>18</sup> Isto.

<sup>19</sup> D. P. [dr. Dragutin Prohaska], „Branislav Nušić: Hadži Loja i Petar Kočić: Jazavac pred sudom”, u: *Hrvatska njiva*, god. 2 / 1918., br. 50, 846.

<sup>20</sup> J — k — ē. [Vinko Jurković], „Dvije premijere”, u: *Narodna politika*, god. 1/1918, br. 33 (od 19. 12. 1918), 3.

<sup>21</sup> J. Iv. [Joza Ivakić], „Premijere i svečane ...”, 106.

Glumu Josipa Papića hvali i autor članka „Svečana predstava u slavu rođendana regenta Aleksandra”, objavljenog u *Novostima*:

(...) naročito je g. Papić kao seljak Šrbac (u Jazavcu) stvorio tako odlično lice, da mu ta uloga ide među njegove najuspjelije. Sve ostale prevrtljivosti, simulacije, ogorčenosti, zlobe i dobrote on je tako savršeno donio da smo često posvema zaboravljadi, da je to samo igra, gluma.<sup>22</sup>

S tim se sudom slaže i Vinko Jurković koji, također, izdvaja glumu Josipa Papića te navodi da su i (...) ostali glumci igrali dobro, publika pljeskala i bila oduševljena.<sup>23</sup>

Uz Papića, u predstavi su glumili Đuro Prejac (Sudac), Aleksandar Binički (Pisarčić) te Arnošt Grund (Doktor). Grund je glumio Doktora u prve dvije izvedbe *Jazavca pred sudom* nakon čega je tu ulogu preuzeo Alfred Grünhut.

Papićevu glumu hvalio je i tadašnji kritičar *Hrvatskog lista* koji je rekao da nas je Papić (...) u svoju ulogu tako uživio, da je i glas i gesta njegova bila nedostizivo prirodna. Svojom sinoćnjom kreacijom može da bude ponosan i da je ubraja među prvorazredne.<sup>24</sup> On je ujedno jedan od rijetkih kritičara koji se osvrnuo na glumu ostalih sudsionika predstave naznačivši kako su Gg. Prejac, Binički i Grund u svojim malim ulogama bili dakako bez prigovora,<sup>25</sup> a za uspjeh Hadži-Loje Branislava Nušića te Kočićevog *Jazavca pred sudom* uvelike je doprinijela (...) vješta režija gosp. Bacha.<sup>26</sup>

Kočićev *Jazavac pred sudom* je izведен deset puta, a posljednja izvedba bila je 28. lipnja 1920. godine.

Predstava je u repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu ponovno uvrštena 1934. godine, u osvježenoj interpretaciji redatelja i glumca Josipa Pavića. Ovaj put, predstava je postavljena na sceni Malog kazališta (područna pozornica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu koja se nalazila u Frankopanskoj ulici br. 10) i njome je započela kazališna sezona 1934./35., u kojoj je predstava izvedena jedanaest puta, a posljednja izvedba bila je 28. lipnja 1936. godine. Također, treba napomenuti da je treća i četvrta izvedba *Jazavca pred sudom* u toj kazališnoj sezoni bila na sceni Velikog kazališta na Trgu kralja Aleksandra.

Kritičar *Novosti* nakon premijere konstatirao je (...) da je to do sad najuspjelija i najdalje došla scenska izvedba<sup>27</sup> *Jazavca pred sudom* na zagrebačkoj pozornici:

Sa velikim režijskim razumijevanjem za stvar a kroz prizmu duboko proživljene Pavićeve umjetnosti kao glumca, dana nam je bila prilika da još jednom osjetimo sav jauk, svu bol, svu gorku satiru i očajno dovijanje potlačenog i do srži izrabljivanog bosanskog seljaka za vrijeme austrijske okupacije.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Ič, „Svečana predstava...”.

<sup>23</sup> J — k — ē. [Vinko Jurković], „Dvije premijere”, 3.

<sup>24</sup> bj, „Sinoćnje premijere (Br. Nušić. Hadži-Loja. — P. Kočić. Jazavac pred sudom.)”, u: *Hrvatski list* (od 18. 12. 1918), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>25</sup> Isto.

<sup>26</sup> Isto.

<sup>27</sup> B. M., „Nanovo uvježban Kočićev *Jazavac pred sudom*. U režiji i glavnoj ulozi g. Josipa Pavića”, u: *Novosti* (od 4. 9. 1934), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>28</sup> Isto.

Predstava je dobro prihvaćena od strane kazališne kritike, ali i od same publike. Kritičari su u nekoliko navrata izražavali svoje zadovoljstvo ponovnim uvrštavanjem *Jazavca* u repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, o čemu svjedoči i članak objavljen u *Jutarnjem listu*:

*Dobra bijaše namisao iznijeti nanovo uvježbanog Kočićevog „Jazavca”. Poslije svih mogućih „izama” u kojima se literatura iživljavala svagdje ona pokazuje tendenciju povratka k zemlji, k stvarnosti. Čovjeku u epohi kritičnog previranja dojadila je igra formi — on traži sadržaj, smisao. (...) Ljudstvo danas instinktivno bježi iz te civilizacije, koja je čovjeka učinila robom stroja. Povratak k zemlji velika je parola naših dana. Znamo danas da taj povratak ne vodi do pastirske idile, zemlja je opora i nepristupačna, ali u dodiru i životu s njom čovjek više ostaje čovjekom nego u kasarni velegrada.*

Kočićev „*Jazavac pred sudom*” u tom novom ugođaju sadašnjice ukazuje nam se u novom svjetlu. Problematika čovjeka i zemlje iznesena je krepkoćom, vidovitošću i izražajem koji zasjenjuje sva ostala djela naše nazovimo je tako „seljačke” književnosti.<sup>29</sup>

Pavićev redateljsko i glumačko umijeće hvalili su gotovo svi kritičari tog vremena, posebice njegovu interpretaciju prepredenog Davida Štrpca.

*Ovaj naš najjače nadareni i čisti rasni glumac, ovoga se puta i kao režiser i kao glumac našao na svom terenu i u svom elementu. Prije svega bila je milina — jednom napokon! — slušati taj divni narodni jezik pravilno akcentiran i prirodno, znalački interpretiran. Tu nas je bar jednom ostavio onaj već gotovo nervozni strah: da će glumac ili glumica najmanje svaku desetu riječ loše izgovoriti.*<sup>30</sup>

Pojedini su kritičari čak uspoređivali i Pavićevu glumu s glumom njegova prethodnika, imenjaka Josipa Papića:

*Poslije rata kreirao je kod nas Davida Šrbca pokojni Josip Papić. Bila je to sjajna kreacija, jedna ponajboljih Papićevih. Papić je naročito pogodio lokalni dijalektalni ton te role. Ali mjestimice njegov Šrbac imao je u sebi, poglavito u posljednjim scenama prizvuk jedne demonske vizionarnosti. Papićev David Šrbac bio je prvenstveno politička satira na mahove avetinjskog ugodaja. G. Josip Papić dao je svom Davidu Šrbcu jednu mekšu ljudsku notu.*<sup>31</sup>

Autor tog članka, nadalje, iznosi mišljenje da David Šrbac spada među najzrelijie i umjetnički najuspjelije kreacije Josipa Pavića koji je u prethodnim sezonomama, u pojedinim nastupima, pokazivao određenu malaksalost snaga, izvjesno umjetničko klonuće. No sada je, na opće zadovoljstvo kazališne publike, uspio opet pronaći (...) sretnu ravnotežu virtuognog znanja i produbljenoosti, iskrenu toplinu osjećanja. Relativno dobro posjećena kuća iskreno je pozdravila taj Pavićev uspjeh.<sup>32</sup>

Uz Pavića, u predstavi su glumili Branko Tepavac (Sudac), Jozo Laurenčić (Pisarčić) i Alfred Grünhut (Doktor), koji je istu ulogu glumio i prilikom

<sup>29</sup> Jh., „Narodno kazalište: Jazavac pred sudom. Napisao Petar Kočić. — Redatelj Josip Papić.”, u: *Jutarnji list* (od 3. 9. 1934), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>30</sup> B. M., „Nanovo uvježban...”.

<sup>31</sup> jh., „Narodno kazalište: Jazavac...”.

<sup>32</sup> Isto.

prvog postavljanja *Jazavca* na scenu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 1918. godine. Oni su (...) dali svoje karakteristične epizodne uloge finom nemetljivošću,<sup>33</sup> pri čemu se posebno ističe Alfred Grünhut, koji je svojom epizodnom ulogom uspio pogoditi povijesni ton austrougarskog miljea. Branko Tepavac (Sudac) glumio je u prve tri izvedbe *Jazavca*, nakon čega ga je zamjenio Ivan Mirjev.

Međutim, bilo je i onih kritičara koji su svojim mišljenjem odstupali od mišljenja većine. Tako, na primjer, kritičar *Nove Danice* ne iznosi visoko mišljenje o nanovo uvježbanom Kočićevom *Jazavcu pred sudom*, za kojeg smatra da je izведен i režiran *dosta slabo*.<sup>34</sup> Autor tog članka, za razliku od ostalih, nema pozitivno mišljenje o Pavićevim glumačkim sposobnostima:

*G. Pavić igrao je glavnu ulogu bosanskog seljaka Davida Štrbca dosta slabo (nevjerljatne kretnje!). Htijući robustnošću i neprestanim trzajima tijela dati lukavog Bošnju, ispaо je — bez zamjere — gotovo dilettantski.*<sup>35</sup>

Ništa bolje mišljenje nema ni o redateljskim intervencijama Josipa Pavića koji je, po njemu, djelo režirao *bez ikakvog poantiranja, primitivno*.<sup>36</sup>

Nakon Drugog svjetskog rata *Jazavac pred sudom* ponovno je uvršten u repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Tadašnji direktor drame, književnik Ranko Marinković smatrao je kako repertoar odabran za kazališnu sezonu 1946/47. treba biti takav da korigira nedostatke iz prošle sezone. Razlog zbog kojeg je Kočićev *Jazavac pred sudom* ponovno uvršten u repertoar naslućuje se iz Marinkovićevih riječi:

*Da bi se scenski prikazalo različite oblike borbe naroda Bosne, koja je stoljećima bila pozornicom oslobođilačkih ratova još tamo od turske invazije do jučerašnjeg antifašističkog oslobođilačkog rata, nastojat će uprava drame da poveže u dramsku trilogiju tri faze stoljetnog protugermanskog otpora. Nuslićeva „Hadži Loju” (austrijska okupacija Bosne), Kočićeva „Jazavca pred sudom” (otpor pod okupacijom) te dramatizaciju jedne novele Branka Ćopića (posljednja protugermanska borba i oslobođenja).*<sup>37</sup>

U spomen 30-godišnjice smrti srpskog književnika i borca za slobodu Petra Kočića<sup>38</sup> Srpsko kulturno društvo „Prosvjeta“ organiziralo je 2. rujna 1946. godine predavanje o tom srpskom književniku. Uz predavanje, na sceni Malog kazališta u Kočićevu su čest izvedene i brojne recitacije, ali i njegovo najpoznatije djelo, kazališni komad *Jazavac pred sudom*.

Predstavu je režirao Aleksandar Binički, kojemu to nije bio prvi put da se susreće s Kočićevim *Jazavcem*, budući da je 1918. godine u istoj predstavi glumio Pisarčića. Uz redateljsku, Aleksandar Binički ovaj se put okušao i u ulozi Doktora. Uloga Davida Štrpca povjerena je glumcu Emili Kutijaru, a uz

<sup>33</sup> Isto.

<sup>34</sup> F. H., „Tri nanovo uvježbana domaća djela”, u: *Nova Danica* (od 30. 9. 1934), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>35</sup> Isto.

<sup>36</sup> Isto.

<sup>37</sup> Nepotpisan članak, „Hrvatsko narodno kazalište u novoj sezoni. Razgovor sa članovima uprave.”, u: *Narodni list* (od 5. 9. 1946), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>38</sup> Plakat predstave „Jazavac pred sudom“ Petra Kočića izvedene 2. rujna 1946. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, HAZU, Zagreb.

njega su nastupali Joso Martinčević (Sudac) i Vlado Jagarić (Pisarčić). Tako je ponovno uvježban *Jazavac pred sudom* prikazan na počeku kazališne sezone 1946./47., točnije 2. rujna 1946. godine.

Nažalost, ne postoje sačuvane kritike koje bi svjedočile o uspjehu ili neuspjehu same predstave. Budući da se nije dugo održala na kazališnom repertoaru, možemo samo pretpostaviti da predstava tom prilikom nije doživjela većeg uspjeha kod kazališne publike. Nakon premijere izvedena je još svega jedanput. Posljednja izvedba održana je 23. rujna iste godine povodom proslave stogodišnjice rođenja Svetozara Markovića.

Kako saznajemo iz sačuvanog kazališnog plakata, tom je prilikom Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, uz predavanje Marina Franičevića o značaju i djelu Svetozara Markovića, na sceni Malog kazališta prikazalo i *Jazavca pred sudom* Petra Kočića. Glumačka je postava bila ista kao i prilikom pretходног izvođenja, 2. rujna 1946. godine.

### *Za vrijeme Drugog svjetskog rata*

Usprkos teškom stanju u samoj zemlji, za vrijeme Drugog svjetskog rata kazališni život u Hrvatskoj ipak nije zamro. Zahvaljujući entuzijazmu i želji za radom hrvatskih kazališnih radnika na području Hrvatske organizirano je nekoliko kazališnih družina, koje su na oslobođenom teritoriju izvodile svoje uvježbane programe. Riječ je o Kazalištu narodnog oslobođenja Jugoslavije, Centralnoj kazališnoj družini „August Cesarec“ te Centralnoj kazališnoj družini pri ZAVNOH-u.

U travnju 1942. godine prva grupa zagrebačkih kazališnih radnika (među kojima su bili Vjeko Afrić, Milan Vujnović, Ivka i Joža Rutić, Žorž Skrigin, Salko Repak i Zvonimir Cvija) odlazi u tek oslobođenu Korenicu. Budući da su istovremeno namjeravali nastupiti na proslavi 1. maja u Korenici i Donjem Lapcu, grupa se podijelila u dvije skupine, a nakon uspješnog debija, članovi zagrebačke glumačke družine odlaze na prvu turneju po oslobođenom teritoriju Like, Korduna i Gorskog kotara. Po završetku te turneje, grupa se vraća u Korenicu i Donji Lapac gdje održava dvomjesečne glumačke tečajeve pod vodstvom Afrića, Repaka i Rutića. Iz jednog od njih (Donji Lapac) razvija se kasnije Centralna kazališna družina „August Cesarec“.

U rujnu 1942. godine grupa je dobila zadatak da prijeđe u Bosnu, gdje se tada nalazio Vrhovni štab. Budući da se tijekom vremena grupa povećala, u listopadu te godine odlučeno je da se iz temelja promjeni rad te družine koja je imala postati jezgrom budućeg novog kazališta. U repertoar se stoga, umjesto jednočinku, uvrštavaju cjelovečernja djela, a bezimena družina u studenom 1942. godine dobiva ime Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije (pod tim je imenom djelovala sve do svog rasformiranja 1944. godine). U prosincu 1942. godine Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije boravilo je u Bihaću u kojem je premijerno izvelo Kočićevog *Jazavca pred sudom*. Predstavu, u kojoj su uz glumce sudjelovali i borci i građani Bihaća kao pomoćni kazališni radnici, režirao je Vjeko Afrić. On je obnovljenu predstavu prikazao i u Bosanskom Petrovcu u ožujku 1943. godine. U rujnu te iste godine Kazalište na-

rodnog oslobođenja Jugoslavije stiglo je u Jajce, gdje ih je umjesto improviziranih pozornica, dočekala prava kazališna zgrada s pozornicom, rasvjetom, kulisama i kostimima. U Jajcu je ponovno uvježban Kočićev *Jazavac pred sudom*, ovaj put pod redateljskom palicom Ljubiše Jovanovića. Predstava je izvedena 29. studenog 1943. godine, a do siječnja 1944. godine (dokad je Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije boravilo u Jajcu) izvedena je oko trideset puta.

Centralna kazališna družina „August Cesarec”, osnovana 1942. godine, odigrala je, također, ulogu u Drugom svjetskom ratu. Nakon njega ona je, popunjena novim članovima i premještena u Varaždin, nastavila rad kao profesionalno kazalište. I ova je kazališna družina na svom repertoaru imala Kočićevog *Jazavca pred sudom* kojeg je, u razdoblju od lipnja 1945. godine (kada je premijerno izведен u Glini) do travnja 1945. godine, izvela 56 puta.

Treća kazališna družina, koja se formirala u Drugom svjetskom ratu, bila je Centralna kazališna družina pri ZAVNOH-u. Naime, sredinom 1943. godine na oslobođenom teritoriju Žumberka, a na inicijativu članova Hrvatskog narodnog kazališta Šime Šimatovića i Jože Gregorina te komandanta XIII proleterske brigade Milana Žeželja, osnovana je u Sredgori glumačka družina XIII. proleterske brigade. Družina je izvodila vrlo uspješne priredbe na borbenim položajima i po selima Pokuplja i Žumberka. U studenom 1943. godine glumačka družina odlazi u Gradec na Kupi, gdje započinje novo razdoblje njenog djelovanja tijekom kojeg uspostavlja vezu sa članovima HNK u Zagrebu. Mladen Šerment također pristupa družini te se ilegalno vraća u Zagreb i organizira odlazak u partizane oveće skupine članova zagrebačkih kazališta. Budući da se zbog ratne situacije glumci nisu mogli prebaciti u Žumberak, odlaze u Kalnik i tamo samostalno djeluju. Među njima su bili članovi zagrebačke Glumačke škole Mira Župan, Srđan Flego, Josip Marotti, zatim članovi Pučkog teatra Radojko Ježić i Miro Marotti te nekoliko vanjskih članova. U ožujku 1944. godine žumberačka skupina kreće u Topusko gdje 11. travnja 1944. postaje Centralna kazališna družina pri ZAVNOH-u, a početkom svibnja pridružuje im se i „kalnička” skupina. U drugoj polovici 1944. godine Centralna kazališna družina pri ZAVNOH-u odlazi u Glinu, koja postaje stalnim mjestom njenog boravka. Međutim, kazališna družina i dalje odlazi na gostovanja po cijelom oslobođenom teritoriju Korduna, Banije, zapadne Bosne i Pokuplja. Njihov repertoar sadržavao je petnaestak dramskih djela, među kojima je bio i *Jazavac pred sudom* Petra Kočića. To djelo premijerno je prikazano 6. kolovoza 1944. godine u Glini, međutim ne postoje sačuvani podaci o broju izvedbi same predstave. Za scenografiju i kostimografiju bio je zadužen Zvonimir Agbaba, a predstavu je režirao nekadašnji član zagrebačkog Pučkog teatra Radojko Ježić. On će 1966. godine istu predstavu režirati u Istarskom narodnom kazalištu u Puli.

Najraširenija dramska vrsta u partizanskim kazalištima bila je upravo jednočinka, koju su partizanska kazališta u tematskom smislu prilagodavala povijesnim trenucima. Uz Gogoljevog *Revizora* do suvremenih sovjetskih pisaca, na repertoaru tih kazališta često se nalazio i Kočićev *Jazavac pred sudom*. Veći dio tih dramskih tekstova izravno je s partizanskih pozornica ušao i u naša poratna profesionalna kazališta, kao što je recimo slučaj s karlovačkim Grad-

skim kazalištem. Ono je *Jazavca pred sudom*, odmah nakon osnutka, u kazališnoj sezoni 1945./46. uvrstilo u svoj repertoar.

Budući da je materijal vezan uz rad ovih kazališnih družina samo djelomično sačuvan, ne postoje potpuni podaci koji bi nam rekli u kojoj je mjeri predstava uistinu bila zastupljena na repertoarima partizanskih kazališta u Drugom svjetskom ratu. Iz gore navedenog, vidimo da su sva tri novonastala hrvatska kazališta u određenom trenutku izvodila Kočićevog *Jazavca pred sudom*, no koliko je točno puta to djelo bilo izvedeno, vjerojatno nikada nećemo saznati. Možemo samo prihvati mišljenje Nikole Batušića koji u svojoj „*Povijesti hrvatskog kazališta*“ navodi kako je (...) Kočićev „*Jazavac pred sudom*“ iz današnje retrospektivne statističke slike neprijeporno najigranije scenско djelo za vrijeme NOB-a.<sup>39</sup>

### *U Gradskom dramskom kazalištu Gavella*

Kazalište u čijem se repertoaru Kočićev *Jazavac pred sudom* najduže zadržao svakako je Dramsko kazalište Gavella ili Zagrebačko dramsko kazalište, kako se zvalo prvih sedamnaest godina svog postojanja. Osnovano 1953. godine, ovo je kazalište svoj rad započelo u zgradici Malog kazališta u Frankopanskoj ulici, nekadašnjoj podružnici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Godine 1970. Zagrebačko dramsko kazalište preimenovano je u Dramsko kazalište Gavella, a kasnije mu je dodano i „gradsko“ te pod imenom Gradsко dramsko kazalište Gavella djeluje i danas.<sup>40</sup>

Šezdesete godine bile su stvaralački plodne godine u radu ovog kazališta. Uz Joška Juvančića i Tomislava Radića, gledateljima se predstavio i redatelj Vanča Kljaković, čiji će *Jazavac pred sudom* Petra Kočića biti odigran 331 put. O uspjehu i popularnosti same predstave kod kazališne publike svjedoči i činjenica da je zvučni zapis predstave sačuvan na snimci Jugotona iz 1977. godine, u izvedbi članova ansambla Gradskega dramskog kazališta Gavella: Fahrī Konjhodžić, Đuro Utješanović, Mladen Šerment, Marino Matota.

Iz *Večernjeg lista* doznajemo da je predstava premijerno izvedena u okviru „*popularne srijede*“,<sup>41</sup> 23. studenog 1966. godine, a posljednja izvedba bila je 21. lipnja 1979. godine.

Uloga Davida Štrpca povjerena je renomiranom zagrebačkom glumcu Fahrī Konjhodžiću, koji je taj lik tumačio preko tristo puta „(...) uvek pred punom dvoranom Dramskog kazališta 'Gavela' tokom više od jedne decenije (1966–1978) i na brojnim gostovanjima po unutrašnjosti Hrvatske i Bosne i Hercegovine“.<sup>42</sup> Uz njega su nastupali Đuro Utješanović (Sudac) i Mladen Šerment (Doktor). Ivica Vidović, popularni hrvatski kazališni i televizijski glumac, svoju je glumačku karijeru započeo u Gavelli upravo ulogom Pisarčića u Kočićevom *Jazavcu*. Njega je kasnije, u toj ulozi, zamijenio Ante Dulčić.

<sup>39</sup> Batušić, Nikola, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978, 464.

<sup>40</sup> Nepotpisan članak, „50 godina Gradskega dramskog kazališta Gavella“, <http://www.gavella.hr>.

<sup>41</sup> g., „Premijera *Jazavac pred sudom*“, u: *Večernji list* (od 21. 11. 1966), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>42</sup> Jovanović, Zoran T., „Sto godina...“, 4.



## ZAGREBAČKO DRAMSKO KAZALIŠTE

SRIJEDA, 23. STUDENOGA 1966.

1. PUT

PREDSTAVA 60.

PETAR KOČIĆ

# JAZAVAC PRED SUDOM

Redatelj: VANČA KLJAKOVIC

Scenograf: MIŠE RACIĆ

Kostimograf: JASNA NOVAK

### LICA:

David Štrbac . . . . .	FAHRO KONJHODŽIC
Sudac . . . . .	DURO UTJESANOVIC
Pisarić . . . . .	IVICA VIDOVIC
Doktor . . . . .	MLADEN SERMENT

Inspicijent: DRAZEN GRUNWALD

Moska: JURICA GABRIŠA

Kostimi izrađeni u vlastitim radionicama pod vodstvom Ivke Ceraj i Rudolfa Horomine

Rosjetja: ANDELKO HEMULA

Majstor pozornice: DURO PREKRATIC

Dekor izrađen u vlastitim radionicama pod vodstvom Ivice Bročuna

Tisk: »Vjesnik« ZAGREB

Fotokopija plakata prve izvedbe *Jazavca pred sudom* u Gradskom dramskom kazalištu Gavella izvedene 23. 11. 1966. godine, koji se čuva u HAZU u Zagrebu.

Nenad Turkalj u sarajevskom *Oslobodenju* donosi članak „Kočić — pre malo kočićevski” u kojem iznosi svoje mišljenje o razlozima zbog kojih se Zagrebačko dramsko kazalište (Gradsko dramsko kazalište Gavella), odlučilo na postavljanje Kočićevog *Jazavca*:

*Komad je očigledno postavljen prije svega zato, što se smatralo da postoji idealan interpret: poznati kazališni i televizijski komičar, pa čak i pantomičar Fahro Konjhodžić. On je u postavljeni zadatku ušao s velikim elanom i nepresušnim arsenalom svojih neiscrpnih mogućnosti kreiranja, imitiranja i uopće podylačenja raznolikih ljudskih mana. Na žalost, režiser Vanča Kljaković dozvolio je da ga prevlada ta rijetka sposobnost glumca i tako je ovaj David Štrbac bio odviše „fahrovski”, a pre malo kočićevski.<sup>43</sup>*

<sup>43</sup> Turkalj, Nenad, „Kočić — pre malo kočićevski”, u: *Oslobodenje* (od 11. 12. 1966), Sarajevo, nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

To je ipak subjektivno mišljenje kritičara Nenada Turkalja o kojem nećemo detaljnije raspravljati. Činjenica je da je od svoje prve izvedbe na daskama Gradskog dramskog kazališta Gavella predstava *Jazavac pred sudom*, u režiji Vanče Kljakovića i izvedbi Fahre Konjhodžića, uspjela pronaći svoj put do kazališne publike koja joj se uvijek iznova vraćala. Razlog je nekoliko, a neke od njih navodi Dubravka Erceg u članku „Dvjestoti *Jazavac pred sudom*”, napisan povodom dvjestote izvedbe *Jazavca* u Gavelli:

*Gotovo tri četvrtine izvedaba od ukupnog broja djelo je doživjelo u Zagrebu. Ponekad su održavane i tri izvedbe dnevno. Budući da je predstava lako pokretljiva, ima samo četiri glumca, a može se igrati, tako reći, bez dekora i u bilo kojem prostoru, ansambl 'Jazavca...' postao je mali putujući teatar, neka vrst kazališta samog za sebe. Ono je izvodilo i prikazivalo Kočićevu djelu pred brojnim gledateljstvom, za radne kolektive, organizacije, škole, ne samo na pozornici matične kuće u Frankopanskoj ulici već i izvan njenih prostora, u raznoraznim dvoranama i sredinama, uvijek ubirući simpatije publike.<sup>44</sup>*

No, najveći razlog zbog kojeg je *Jazavac* bio toliko prihvaćen od strane publike svakako je njegov glavni junak, David Štrbac, s kojim je publika susjećala, poistovjećivala se ali se isto tako smijala od srca njegovim „ludostima”:

*Dakako da je ponajviše oduševljavao i pridobivao publiku za sebe David Štrbac „lik koji nosi osobine bosanskog seljaka od buntovnosti i prevejanosti do ulagivanja i lukavstva”, junak u kojem „ima milijun srca ... milijun jezika ... milijun duša” i koji predstavlja simbol borbe protiv tuđina.<sup>45</sup>*

Fahro Konjhodžić u ulozi Davida Štrpca ostvario je jednu od svojih umjetnički najznačajnijih kreacija. Upravo zahvaljujući njemu Kočićev *Jazavac pred sudom* osvanuo je u jednom potpuno novom rihu, što potvrđuje i beogradski *Ekspress* koji navodi:

*Fahro Konjhodžić, popularni glumac Zagrebačkog dramskog kazališta, pojavio se u ulozi Davida Štrpca sa veoma ličnim, a to znači narodski duhovitim tumačenjem, koje je podjednako odvojilo čitavu predstavu od već viđenih, igranih, popularnih. Konjhodžićev David je tako postao jedan od najmršavijih stasom a najbogatijih glasom.<sup>46</sup>*

Konjhodžić je u intervjuu za list *Borba* povodom dvjestote predstave *Jazavca pred sudom* na daskama Gavelle rekao da, njemu kao glumcu, priznanje publike utoliko više znači kad se zna da je *Jazavac pred sudom* (...) predstava lišena svih efekata i atraktivnosti koje mogu unaprijed privući najširu masu gledalaca.<sup>47</sup> Priznanje je utoliko veće što (...) predstava nema ženskih likova, a mi muškarci koji sudjelujemo u njoj ne možemo se pohvaliti nekom ljepotom, niti taj komad nju i zahtijeva. Zatim, nema u njoj paradnih kostima, o čemu najbolje svjedoči podatak da je oprema cijele predstave koštala 100 dinara (jer su sve stvari uzete iz kazališnog fundusa). Očigledno, sve se bazira na

<sup>44</sup> Erceg, Dubravka, „Dvjestoti *Jazavac pred sudom*”, u: *Vjesnik* (od 30. 3. 1974), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>45</sup> Isto.

<sup>46</sup> Nepotpisan članak, u: *Ekspress* (od 18. 12. 1966), Beograd, nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>47</sup> Malčić, Branka, „Glumac je mnogo sputaniji kao slobodni umjetnik” (Intervju s Fahrom Konjhodžićem), u: *Borba* (od 31. 3. 1974), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

*glumačkoj igri, i zato mislim da „Jazavac” upravo zato može imponirati nama glumcima koji u njoj igramo jer je ona potvrda glumačkog zvanja, jasno uz sve odlike izvanrednog, živog i govornog Kočićevog teksta.<sup>48</sup>*

Ansambl Gradskog dramskog kazališta Gavella predstavu *Jazavac pred sudom* nije izvodio isključivo na sceni matičnog kazališta. Kako doznajemo iz *Karlovačkog tjednika*<sup>49</sup> glumci ZDK-a su u siječnju 1967. godine s tom predstavom gostovali u karlovačkom Gradskom kazalištu Zorin dom, dok *Vjesnik* donosi kako su u svibnju 1974. godine gostovali u Istri.

*Gostovanje u Istri organizirano je u suradnji s Muzičkom omladinom Hrvatske. Tijekom boravka u Istri, od 6. do 11. svibnja, zagrebačko kazalište „Gavella” nastupit će u Puli, Poreču i Rijeci, gdje će ukupno prikazati 11 predstava „Jazavca”.<sup>50</sup>*

*Jazavac pred sudom* izведен je sedamdesetih godina i u okviru Gavellinih večeri. Naime, Gradsko dramsko kazalište Gavella 1973. godine prvi je put organiziralo kazališnu smotru, poznatu pod nazivom Gavelline večeri.

Budući da je *Jazavac pred sudom* Petra Kočića u tom kazalištu od svoje prve izvedbe postigao velik uspjeh, počeo se prikazivati i tijekom Gavellinih večeri. Tako je u razdoblju od lipnja 1973. do lipnja 1979. godine, a u režiji Vanče Kljakovića, Kočićev *Jazavac* izведен pet puta.

Uz brojna gostovanja diljem Hrvatske, Gradsko dramsko kazalište Gavella s predstavom *Jazavac pred sudom*, u režiji Vanče Kljakovića, gostovalo je i na Jugoslavenskom festivalu djeteta u Šibeniku (danas Festival djeteta u Šibeniku), utemeljenom davne 1958. godine. Predstava je premijerno izvedena u šibenskom Narodnom kazalištu 27. lipnja 1978. godine. Tom izvedbom Gavellin ansambl upoznao je i najmlađu hrvatsku publiku s poznatim Kočićevim djelom.

Od svih, do sad spomenutih, hrvatskih profesionalnih kazališta, upravo je ansambl Gradskog dramskog kazališta Gavella najduže izvodio Kočićevog *Jazavca*. Tijekom nekoliko kazališnih sezona, *Jazavac pred sudom* živio je na sceni ovog kazališta, postavši prepoznatljivim dijelom njegovog dramskog repertoara te oduševljavajući, uvijek iznova, publiku koja mu se vjerno vraćala.

### *Najznačajniji interpretatori*

U prethodnim poglavljima pokazali smo kako su brojna hrvatska profesionalna kazališta tijekom svog umjetničkog rada na repertoar uvrštavala Kočićevog *Jazavca pred sudom*. Proučavajući literaturu o zastupljenosti *Jazavca* u hrvatskim profesionalnim kazalištima, tri su se glumačka imena kao najbolji i najuspjeliji interpretatori lika Davida Štrpca nametnuli sami po sebi. To su Josip Pavić iz Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Izet Hajdarhodžić iz Narodnog kazališta u Dubrovniku te Fahro Konjhodžić, član Gradskog dramskog

<sup>48</sup> Isto.

<sup>49</sup> Nepotpisan članak, u: *Karlovački tjednik* (od 12. 1. 1967), Karlovac, nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>50</sup> de, „*Gavella u Istri*”, u: *Vjesnik* (od 4. 5. 1974), nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

kazališta Gavella. Sva tri glumca tijekom svoje glumačke karijere tumačili su Kočićevog preprednjaka, lukavog seljaka Davida Štrpca i po toj su ulozi ostali zapamćeni u povijesti hrvatskog glumišta.

Nakon svog imenjaka Josipa Papića, kojim započinje plejada hrvatskih glumaca koji su se okušali u tumačenju Kočićevog junaka, Josip Pavić (Travnik, 1887. — Zagreb, 1936.) prvi je veliki hrvatski interpretator Davida Štrpca. Glumeći u mladosti u putujućim družinama koje su obilazile hrvatske i srpske krajeve, njegovu je nadarenost zapazio književnik Filip Marušić. Zahvaljujući njemu, Pavić odlazi na šestomjesečni boravak u Beč, gdje studira glumu. Po povratku u domovinu angažiran je najprije u Osijeku 1907. godine, a već sljedeće 1908. godine u Beogradu. Godine 1910. dolazi u Zagrebu, gdje kao novi član Zagrebačke drame nastupa u Tresić-Pavičićevoj drami *Hirud*. Ostao je član Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu do kraja života, izuzevši kazališnu sezonu 1920./21. koju je proveo u Splitu pomažući članovima novoosnovanog kazališta.<sup>51</sup>

U popisu od nekoliko stotina glumačkih kreacija, uz klasične, izdvajaju se i one koje je kreirao u domaćem dramskom repertoaru. Kao što navodi Slavko Batušić, „majstorski je svladavao različite dijalekte; umio je upravo savršeno reproducirati kvantitete i melodiku kajkavštine (*Diogeneš, Brezovačkoga; Šimun, Mesarića*), ličkoga seljačkoga govora (*Pecijine drame i komedije*), srpskoga malograđanina (*Nušićevi likovi*) i slikovit govor sa splitske rive.”<sup>52</sup> Uz niz izvanredno uspjelih komičnih likova iz Nušićevih komedija, Batušić također izdvaja i njegovog preprednenog Davida Štrpca,<sup>53</sup> kojeg je tumačio u svega desetak predstava. Prvi ga je put Pavić igrao u zgradи Malog kazališta u rujnu 1934. godine, otvorivši njime novu kazališnu sezonu. Uz tumačenje naslovne uloge, na sebe je preuzeo i redateljski dio posla. Kazališna kritika tog vremena, uz redateljske zahvate, hvali i njegovu interpretaciju Davida Štrpca, navodeći između ostalog da se ovoga puta i kao režiser i kao glumac našao na svom terenu i u svom elementu.<sup>54</sup> Isti kritičar hvali i Pavićev govor „pravilno akcentiran i prirodno, znalački interpretiran”.<sup>55</sup> Iako tu ulogu nije dugo tumačio (predstava je skinuta s repertoara nakon jedanaest izvedbi, u lipnju 1936. godine), ona ipak ide u red Pavićevih najboljih umjetničkih kreacija.

Drugi glumac koji je ostao zapamćen po svojoj interpretaciji lika Davida Štrpca je Izet Hajdarhodžić (Trebinje, 1929. — Zagreb, 2006.). Diplomiravši studij glume na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu, dugi niz godina bio je član dubrovačkog kazališta, a od 1968. godine nastavnik je glume u Zagrebu na Akademiji za kazalište, film i televiziju<sup>56</sup> te član Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Najznačajnija uloga mu je Držićev Skup, kojega je godinama tumačio na Dubrovačkim ljetnim igrama i u nekoliko kazališta, osvojivši

<sup>51</sup> Batušić, Slavko, *Josip Pavić* — natuknica, u: Hrvatsko narodno kazalište 1894.—1969., urednik Pavao Cindrić, Izdavačko knjižničarsko poduzeće „Naprijed”, Zagreb 1969, 548.

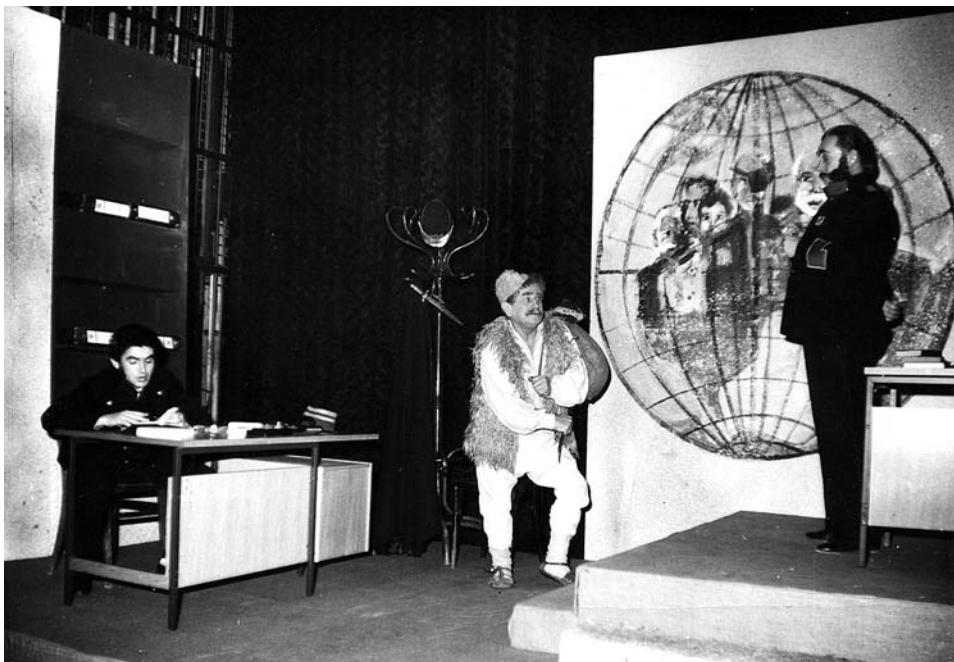
<sup>52</sup> Isto, 549.

<sup>53</sup> Isto, 548.

<sup>54</sup> B. M., „Nanovo uvježban...”.

<sup>55</sup> Isto.

<sup>56</sup> Hećimović, Branko, *Izet Hajdarhodžić* — natuknica, u: *Portret umjetnika u drami: zbornik*, urednik Borben Vladović, Zagreb: Hrvatski radio, Split: Hrvatsko narodno kazalište, 1995, 144.



*Jazavac pred sudom*

za njega pregršt uglednih nagrada. Uz Skupa, značajnije umjetničko ostvarenje bila je njegova interpretacija Davida Štrpca. Tu je ulogu igrao 66 puta na sceni Kazališta Marina Držića u Dubrovniku i za nju je nagrađen Sterijinom nagradom 1966. godine. Kočiću se ponovno vratio početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća, kada je *Jazavca* režirao na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu, a zatim i osamdesetih godina kada je *Jazavac pred sudom* u njegovoj režiji izведен premijerno u Dvorani Lado.

Posljednji velik interpret Davida Štrpca, kojeg će spomenuti, zagrebački je glumac Fahro Konjhodžić (Sarajevo, 1932. — Zagreb, 1984.).<sup>57</sup> Isprrva član Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (od 1957. godine), on je svoju glumačku karijeru izgradio u Gradskom dramskom kazalištu Gavella, u koje je došao 1961. godine. Iako je tijekom svoje glumačke karijere ostvario niz zapuženih uloga (...) za *Fahru Konjhodžića* postoji jedna predstava i jedna uloga koja je već postala, s godinama prikazivanja, tijesno vezana uz njegovo ime, lik i način izvođenja. Uloga Davida Štrpca u „*Jazavcu pred sudom*“ Petra Kočića osvojila je publiku<sup>58</sup> zadržavši se u repertoaru dugi niz godina. Konjhodžić je ujedno i glumac koji je Davida Štrpca najduže tumačio pred hrvatskom publikom. On je Davidov kostim oblačio preko tristo puta i to uvijek pred punom dvoranom Gradskog dramskog kazališta Gavella. S tom je predstavom

<sup>57</sup> *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda Miroslav Krleža*, dopunski svezak (A—Ž), Zagreb 1988, 342.

<sup>58</sup> Malčić, Branka, „Glumac je...“.

kazalište gostovalo diljem Hrvatske (Šibenik, Karlovac, Slavonski Brod, Pula, Poreč, Rijeka...), a svojom je interpretacijom Konjhodžićev David Šrbac kod kazališne publike ostao zapamćen kao jedan od najmršavijih stasom a najbogatijih glasom.<sup>59</sup> Na pitanje koliko su, nakon tolikog broja izvedenih predstava, David Šrbac i Fahro Konjhodžić uzajamno dali jedan drugome, Konjhodžić je odgovorio: *To će sasvim sigurno ostati tajnom koju nikada neću odgonetnuti ni ja niti bilo tko drugi.*<sup>60</sup>

Šimun Jurišić, PhD

BADGER ON TRIBUNAL IN CROATIAN PROFESSIONAL THEATERS  
FROM 1918 TO 1990

Summary

During the last century *Badger on Tribunal* was often part of the repertoire of Croatian professional theaters. Although it was published in 1904 in Zagreb, Croatian theater audience saw it for the first time fourteen years after the publication. Only after the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes was founded and on the occasion of the birthday celebration of Regent Aleksandar Karađorđević on 17 December 1918 did the play have its opening night on the stage of the Croatian National Theater in Zagreb. After that, *Badger on Tribunal* became part of the repertoire of the Croatian National Theater in Zagreb twice more: in theater season 1934/5 and after the Second World War in season 1946/7.

In 1919 *Badger on Tribunal* was performed in the Varaždin Town Theater and in the Croatian National Theater in Osijek, but in neither case was the play performed for a long time. However, unlike the Varaždin Town Theater, the Osijek Croatian National Theater included *Badger on Tribunal* in its repertoire three times before 1945. During the Second World War *Badger on Tribunal* was performed by all three newly-/founded partisan theaters: the Theater of the National Liberation of Yugoslavia, the Central Theater Troupe "August Cesarec" and the Central Theatrical Troupe within the State Antifascist Council of the National Liberation of Croatia. It was performed on the liberated and semi-liberated territory of Croatia and Bosnia and Herzegovina in the period between 1942 and 1945. Although there are no complete records on the number of plays, Kočić's *Badger on Tribunal* was surely one of the most frequently performed pieces of partisan theaters.

In the post-war period Kočić's *Badger on Tribunal* was included in the repertoire of numerous Croatian professional theaters: the Town Theater in Karlovac, the Croatian National Theater in Osijek, the National Theater in Dubrovnik, the Croatian National Theater in Split and the already mentioned Croatian National Theater in Zagreb.

In the 1960's *Badger on Tribunal* again attracted the interest of theatrical workers and was included in the repertoire of several Croatian professional theaters: the Town Drama Theater Gavella, the Theater of Marin Držić in Dubrovnik and the Istria National Theater in Pula. The audience could again enjoy David Šrbac outwitting representatives of Austrian-Hungarian authorities. The play had the greatest success in the

<sup>59</sup> Nepotpisan članak, u: *Ekspres* (od 18. 12. 1966), Beograd, nepag., novinske kritike sakupljene u HAZU, Zagreb.

<sup>60</sup> Malčić, Branka, „Glumac je...”.

Town Drama Theater Gavella, where it was performed 331 times, becoming a recognizable part of the drama repertoire of that theater. The 1960's brought two most significant actors playing the part of David Štrbac: Izet Hajdarhodžić, who was awarded the Sterija Prize for the role in 1966, and Fahro Konjhodžić, for whom this became of the most important acting role.

In the 1980's *Badger on Tribunal* was performed on the stage of the Satirical Theater Kerempuh (formerly Jazavac). The play was chosen by the actor Sabrija Biser to celebrate the 35 years of his artistic work. At the end of the 1980's the Theater took *Badger on Tribunal* to the most remote Croatian regions. This was also the last Croatian professional theater to perform Kocić's *Badger on Tribunal*.

Croatian professional theaters did not perform *Badger on Tribunal* only on the stages of their own houses, but were also guests in other towns, festivals and meetings.

Since its first performance on 17 December 1918 on the stage of the Croatian National Theater in Zagreb until the last performance of the Theater on 20 April 1990 in Runovići, *Badger on Tribunal* was performed at least 861 times by Croatian professional theaters (I note that the data on the number of performances in partisan theaters are not complete so the exact number of the performances of *Badger on Tribunal* in Croatia will probably never be known) attracting over and over again the attention of theater critics as well as of the audience that was always happy to see the play again.



*Маријана Кокановић*

## ИГРАЧКИ РЕПЕРТОАР НА СРПСКИМ БАЛОВИМА У ХАБЗБУРШКОЈ МОНАРХИЈИ — друштво и политика на плесном подијуму у XIX веку —

**САЖЕТАК:** Као јавни догађаји, балови су код српског становништва у Хабзбуршкој монархији у XIX веку имали важну улогу у друштвеном животу. У првој половини XIX века балови су често били приређивани у част прославе рођендана или имендана аустријских владара, док су у другој половини века све чешће организованы у циљу сакупљања финансијских средстава за оснивање институција од националног значаја. Балови су се разликовали с обзиром на сталешку припадност учесника. Најпрестижнији су били *нобл*, односно аристократски балови, док су *турђерски* (грађански и занатлијски) били мање отмени. Репертоар игара је у одређеној мери био условљен врстом бала. На пурђерским баловима, играле су се немачке, француске и српске игре, а на нобл баловима помодне салонске игре, док се на српске народне игре гледало са подозрењем. У другој половини века, организују се српски балови, на којима се истичу национална обележја и који су редовно отварани и завршавани колом.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** балови, друштво, XIX век, *турђерски* бал, *нобл* бал, *српски* бал, интернационалне и народне игре.

Током XIX века балови су представљали омиљени вид друштвене забаве, а познавање помодних плесова било је ствар друштвеног престижа. За разлику од прилика у XVIII веку, ново време доноси појаву све већег броја балова отворених за све социјалне групе (кућни или приватни бал, оперски бал, сеоски бал, маскенбал, бал промоције, дворски бал, сталешки бал) који су кореспондирали са истовремено проширеном понудом јавних концерата, која се кретала од омладинских и кућних до концерата филхармоније. Да би се стекао јаснији увид у значај који су салонски плесови уживали у друштву, задржаћемо се на појединим сегментима који су припадали балској култури.

Где се плесало у XIX веку? Током читавог столећа, а посебно у његовој другој половини, све више се отварају посебне зграде намењене плесним забавама: балске сале, као и различита места за забаву, излетнички локали, где је недељом свирана плесна музика. Плесне сале са подијумима граде се у краљевским палатама (1842. у Минхенској резиденцији, 1845. у Бакингемској палати у Лондону, осветљена са 540 гас-

-лампи) или у концертним кућама (Neuen Gewandhaus у Лайпцигу, Одеон у Минхену). Велендустијалци и богати фармери, последњи пре свега у Сједињеним Америчким Државама или у колонијалним земљама, граде посебне балске дворане у вилама и палатама. Казина и разни друштвени клубови такође дају свој допринос одржавањем луксузних редутних сала, а многи подузетници су, из тежње за профитом, инвестирали капитал у елегантна места за забаву, у којима се плесна музика нудила као роба. У Бечу се ова трговина забавом толико развила, да су од 1840. године постављане оријентационе табле, које су домаће становништво или путнике упућивале на „балске локације” (Ball Locallitäten).<sup>1</sup>

Гости бала били су у паузама послуживани храном и пићем. У кругу пријатеља Франца Шуберта служене су кобасице и пиво, те су отуда и овакве пригоде називане Würstelbälle (die Würste = кобасице, die Bälle = балови), док су у Линцу у то време били у моди такозвани Süßigkeitsbälle (die Süßigkeit = слаткиш) на којима су служени лимунада, бадемово млеко и сладолед.<sup>2</sup> На недељним баловима у Бечу (die Sonntagsbälle) послуживане су саламе, тиролско вино и лимунада.<sup>3</sup>

Балској култури припадала је и одговарајућа тоалета. За аристократију и грађанство припрема балске одеће представљала је важан и захтеван задатак. При одабиру одеће они су се поводили за модним трендовима, а значајну улогу имао је и повод, односно врста бала. Плесне школе такође нису пропуштале прилику да дају савете о адекватној појави на балском паркету, као ни стручни часописи попут: „Dancing”, „The Period. A Newspaper for Society, the Home, and Fashion”. Бројни балски водичи типа „Ballrooms Instructor” и „Practical Guides” преплавили су тржиште књига. Они су садржили норме понашања на балу, као и све модне новине, а поједини балови више су били друштвено-репрезентативни догађаји, него игранке.

У готово свим европским земљама, па и у Америци, *dansomania* код богатих и сиромашних, довела је до одустајања од строгих плесних конвенција из XVIII века. Неки савременици су у томе видели губитак племенитости, грациозности и форме. Посебно су професионални учитељи плеса указивали на недостатке „незграпног” скакања и на „деградацију једне лепе уметности у обичну телесну вежбу”.<sup>4</sup> Валцер, полка, мазурка и кадрил, оставиће иза себе плесове попут ригодона, жиге, гавоте, алеманде, менујета. Учитељ плеса Јохан Хајнрих Катфус (Johann Heinrich Kattfuß) је 1800. године писао да поменути плесови више нису у моди.<sup>5</sup> Нове тенденције нашле су одјека и у савременом песничком стваралаштву, па је 1812. године Лорд Бајрон (Lord Byron) у песми „Валцер”

<sup>1</sup> Walter Salmen, *Tanz im 19. Jahrhundert*, Deutsche Verlag für Musik, Leipzig 1989, 12.

<sup>2</sup> Franz Sales Ritter von Kreil, *Aus meinem Leben. Zur Erinnerung für meine Kinder und Enkel*, Archiv der Stadt Linz, 67. Наведено према: Walburga Litschauer, *Schubert und das Tanzvergnügen*, Verlag Holzhausen, Wien 1997, 23.

<sup>3</sup> Hartmannsche Familienbiographie, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Рукописна збирка IN 39.724, 305.

<sup>4</sup> Neuer Tanz- und Ballkalender für das Jahr 1801, Berlin 1801, 113; Allgemeine Musikalische Zeitung, 1810, 578. Наведено према: Walter Salmen, *Нав. дело*, 7.

<sup>5</sup> Johann Heinrich Kattfuß, *Taschenbuch für Freunde des Tanzes*, Leipzig 1800, 167, 185.

(The Waltz) уздигао овај плес над све друге плесне форме, а само четири године касније прије дружио му се и Алфред де Вињи (Alfred de Vigny) у емптичичној поеми „Бал” (Le bal). Претпоставке оба песника биће потврђене кроз историју плеса у XIX веку. Валцер је суверено владао на плесним подијумима, проширивши се муњевитом брзином по целој земаљској кугли. Од дворског, преко брзог валцера гостионица и салона, па све до валцера које су свирали верглаши на улицама у великим градовима, овај плес, са наглашеном и агогички истакнутом првом добом, прекорачио је не само националне већ и сталешке границе и с правом су му приписивали „демократски карактер”.

Међу другим плесовима у паровима, који су се „такмичили” са валцером, посебно се издвајају галоп, полка и мазурка. Полка се појавила почетком XIX века.<sup>6</sup> Овај живахни чешки народни плес,<sup>7</sup> у 2/4 такту и брзом темпу, веома брзо је постао саставни део балског играчког репертоара. Тридесетих година пролази у прашке салоне, а велики број полки је компонован и штампан у збиркама заједно са другим плесовима или у посебним збиркама полки са сликовитим или актуелним насловима. О ванредној популарности полке сведочи и чињеница да су шешири, одећа, улице, па чак и пудинзи по њој добијали име. Магазини и новине из тог периода били су пуни информација, описа, илустрација и реклама који су се односили на овај плес.<sup>8</sup>

Низ „иновација” среће се после 1800. године и код групних плесова: англеза, екосеза, франсеза и кадрила. Као брзи плес у парном такту, екосез је потиснуо и заменио нешто спорији англез код плесача, а почетком XIX века кадрил је достигао велику популарност. Овај француски плес, који изводи једнак број парова у четворкама<sup>9</sup> био је омиљен у Француској за време Конзулате и Првог царства, а након Наполеоновог пада (1816) доспео је у Енглеску, док се у Берлину плесао почев од 1821. Да је овај плес био популаран и почетком XX века сведочи један опис

<sup>6</sup> У књизи *Böhmische Nationaltänze* Алфред Валдау (Alfred Waldau) говори о настанку и ширењу полке у Европи. Ова студија представља основу за свако озбиљније бављење полком и на њу су се позивали сви важнији радови посвећени овом чешком плесу. Alfred Waldau, *Böhmische Nationaltänze*, Vitalis, Praha 2003. Књига је први пут објављена 1859/60. године у издању Verlag Hermann Dominikus, Prag. Коментар издању из 2003. написао је Георг Гимпл (Georg Gimpl).

<sup>7</sup> Као чешки народни плес полка се играла у облику кола и првобитно се звала nimra и maděra.

<sup>8</sup> У првим данима њеног тријумфалног похода око света, полка је била праћена сродним чешким плесовима као што је trasak, који је у немачком говорном подручју постао познат као Polka tremblante, потом skočná — у Бечу позната као Zäpperlpolka и gejdovák у  $\frac{3}{4}$  такту, у Француској и Сједињеним Америчким Државама распрострањен као gēdowa. И локални учитељи плеса представљали су своје сопствене варијанте: четрдесетих година XIX века била је популарна полка-мазурка, која је комбиновала кораке полке са  $\frac{3}{4}$  тактом мазурке; у Немачкој је најпопуларнија била Kreuzpolka, а у бечким балским дворанама су се током педесетих година развиле две форме — љупка Polka française и живља Schnell Polka, која је била сродна галопу. Вид.: Маријана Кокановић, *Игре и маршеви у српској клавирској музичи 19. века. Културна повезаност у јавном и приватном животу*, магистарски рад, ментор: др Даница Петровић, Академија уметности, Нови Сад 2008, 23—24.

<sup>9</sup> Четворку плешу четири паре плесача постављена у два супротна низа, по два паре у сваком.

из 1901. године: „kadril који се и данас плеше садржи шест фигура. У почетку их је било пет (Pantalon, Ete, La Poule, Pastourelle, Finale), а Trènitz је увео шесту, која је по њему и добила име.”<sup>10</sup> Фигуре се смењују у парним (2/4) и непарним (3/4 или 6/8) тактовима. Овакав начин извођења по Бернхарду Клему (Bernhard Klemm) била је „жива слика једног доброг друштва и његових конвенционалних форми”.<sup>11</sup> Музика за кадрил у XIX веку компонована је у потпури маниру, најчешће на популарне мелодије из оперета и опера. Продукција кадрила у том периоду је немерљива и конкурентна је једино са валцерима и полкама.<sup>12</sup>

*Kotiliyon* су до 1914. године представљали круну балова, а изводио их је произвољан број парова. Овај омиљени друштвени плес није имао посебну музичку форму, већ је извођен на музику валцера, полке, мазурке или неког другог плеса. Плесачи су у паровима имитирали различите кораке и фигуре водећег пара. У кореографију котиљона око 1820. уведени су елементи из друштвених игара, што објашњава његову тадашњу популарност, као и, у уџбеницима плеса, све више критиковану дужину трајања.<sup>13</sup> Сличне фигуре су извођене са картама, столицама, корпицама и слично. Између појединачних фигура и завршног плеса налази се један „заједнички валцер”. У првој четвртини XIX века, котиљон је постао помодни плес, без којег се репертоар плесних забава није могао ни замислити.

Са индустријском експанзијом и проширењем куповне моћи, расло је и тржиште заинтересовано за „омиљене” или „модерне плесове”. Партитуре плесних новитета су нуђене у виду цепних или појединачних издања, у одговарајућим аранжманима, а композитори, попут Јохана Штрауса, често су својим делима давали пажљиво смишљене и привлачне називе. Тако је *The Burlington Waltz* требало да прибави популарност истоименој елегантној робној кући у Лондону 1871. године. Популарни плесови, компоновани за оркестар, приређивани су и за клавир и објављивани у албумима плесова или појединачно.

Балови, јавни концерти и кућне забаве — као популарни видови друштвеног живота у Бечу у време бидермајера — захватили су и мање градове у земљама Дунавске монархије.<sup>14</sup> Већ тридесетих година XVIII

<sup>10</sup> Victor Junk, *Handbuch des Tanzes*, Georg Oleus Verlag, 1930, 1791—1792.

<sup>11</sup> Bernhard Klemm, *Katechismus der Tanzkunst*, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig 1901, 188—189.

<sup>12</sup> Водећи плесни композитори XIX века писали су кадриле по мотивима из оперета и опера, као Јохан Штраус, који је компоновао око 70 кадрила. Такође је био чувен кадрил Едуарда Штрауса *Fatinitza-Quadrille*, док су у Паризу били популарни кадрили Ж. Офенбаха (J. Offenbach).

<sup>13</sup> Као пример наведимо једну фигуру из 1830. године: „Дама из водећег пара на једном ћошку рупчића направи чворић, узме га у десну руку, али тако да се не може видети на којем ћошку се он налази. Мушкарац је потом води до четири господина и онај који погоди на којој страни је чворић плеше са дамом. Преостала господа, као и предводни плесач, траже потом другу даму и плешу тако у круг, док сваки од преосталих парова не заврши ову фигуру.” Carl Blasis, Jeana François Blanchard: „Neue vollständige Tanzschule für die elegante Welt”, према: Walburga Litschauer, *Schubert und das Tanzvergnügen*, 105.

<sup>14</sup> Reingard Witzmann, *Svakidašnjica u bečkom bidermajeru*, Bečki bidermajer, Narodni muzej, Beograd 1981, 17—22; Даница Петровић, „Будим и Пешта у историји српске музи-

века балови су приређивани у Новом Саду, о чеми сведочи и наредба Намесничког већа из 1733. године, која се односила на балове под маскама. Према овом документу балови су могли „трајати само до три сата после поноћи, а на повратку са игранке маска није смела бити на лицу.”<sup>15</sup> И менует се у терезијанско доба „неодољивом силом моде раширио по свим провинцијама многонародне Хабзбуршке монархије” и постао омиљени друштвени плес у српском друштву у Војној граници и Провинцијалу.<sup>16</sup>

Као јавни догађаји, балови су код српског становништва у Хабзбуршкој монархији у XIX веку имали важну улогу у друштвеном животу. У прилог томе говоре многобројни написи у ондашњој штампи, као и аутобиографске белешке истакнутих личности из јавног и културног живота. Значајан извор података о баловима, балској етикецији, и играчком репертоару пружају *Мемоари књижевника Јакова Игњатовића*.<sup>17</sup> Написи о баловима у штампи нису били само информативног карактера. Аутори се нису либили да критички жалац усмере на негативне појаве у друштву, о чему сведочи и текст Јована Стерије Поповића о дечијим баловима (*Kinderbaal*) одржаваним у Новом Саду. Ови балови организовани су како би се деца научила „играти и друштвено опходити”.<sup>18</sup> У листу „Седмица” објављен је следећи текст познатог писца: „Ах, погледајмо ону малу, њежну, невину дечицу. Сама безазленост цвета им на обрашчићима, нити је могла природа што лепше украсити. Само им мајке мисле, да јоште није доста, ките иј и укращују најшаренијим аљинама, цветовима и гађицама, и њежна дјевојчица као мајмунче долази на бал. Јошт ју је код куће учила старија сестра, како треба гледати, како стајати и уста држати, но на балу и друге узимају на себе дужност, да што даду или поправе”.<sup>19</sup> Штампа је с пажњом пратила балска дешавања, а дешавало се да се „о таквим стварима писало више него о политици”.<sup>20</sup>

Балови су представљали друштвена сабиралишта, „где су се склапали одабрани”,<sup>21</sup> како би приказали свој друштвени успех. Била је то прилика да се склопе познанства, а за девојке могућност да се упознају са потенцијалним младожењјама. Одржавани су у кафанама које су имале погодне сале за такве приредбе. Варадински апотекар Шамс је 1820. године писао да су се у новосадским кафанама поред домаћих пића пила „кава, пунч и друга пића и држале игранке, нарочито народне”.<sup>22</sup> У

ке”, у: *Друштвене науке о Србима у у Мађарској*, зборник радова, Српска академија наука и уметности и Самоуправа Срба у Мађарској, Будимпешта 2003, 55—65.

<sup>15</sup> Васа Стјић, *Привреда Новог Сада, 1748—1880. Из архива новосадске мајсторије*, Нови Сад 1941, 38.

<sup>16</sup> Мита Костић, „Менует у српском друштву XVIII века”, у: *Прве појаве француске културе у српском друштву*, Српска манастирска штампарija, Сремски Карловци 1929, 16.

<sup>17</sup> Јаков Игњатовић, *Мемоари (Райсодије из прошлог српског живота)*, Српска књижевна задруга, Београд 1966.

<sup>18</sup> Мирјана Џепина, *Друштвени и забавни живот стариих Новосађана*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад 1983, 5.

<sup>19</sup> Ј. С. Поповић, *Дечини балови*. — Седмица, бр. 4, 1855, 28.

<sup>20</sup> Јаков Игњатовић, *Нав. дело*, 97.

<sup>21</sup> Исто, 98.

<sup>22</sup> Душан Ј. Поповић, *Срби у Војводини (од Темишварској сabora 1790. до Блаћовешићенској сabora 1861)*, књ. 3, Матица Српска, Нови Сад 1990, 112.

првој половини XIX века најпознатије новосадске кафане у којима су приређивани балови биле су „Код фазана”, „Бела лађа”, „Код камиле” и „Угарска краљица”, а нобл балови су одржавани и у великој дворани Градске куће сваког понедељка „за време месојеђа [када није пост]”, а за то је било потребно посебно одобрење Магистрата.<sup>23</sup> Постојала су и ограничења, а балови су били забрањени у време постова, чак се „ни у месојеђе није смело сваки дан свирати.”<sup>24</sup>

На баловима су најчешће свирали дувачки оркестри.<sup>25</sup> Првих деценија XIX века на баловима у Новом Саду свирао је оркестар грађанске гарде, чији се капелник Јосиф Шлезингер „морао бринути да имаде за ове све прилике нових или бар прикладних комада”.<sup>26</sup> Фрањо Кухач пише да је Шлезингер у Бечу посетио композитора Симона Сехтера (Simon Sechter), а тада познати пијаниста Ј. Фишхоф (J. Fischhof) и Ј. Штраус (J. Strauss) отац „давали су му најновије своје плесове и корачнице, те се тако често збило, да су Штраусова банда и новосадска истодобно свирале коју новитету.”<sup>27</sup> Неке од Шлезингерових салонских игара биле су „удешене и за гласовир”, попут *Јулијана йолке*, посвећене књегињи Јулији, супруги кнеза Михаила Обреновића.<sup>28</sup>

У првој половини века балови су често били организовани у част прославе рођендана или имендана аустријских владара — цара Фердинанда и његовог брата Франца Јозефа: „Дан рођења Његовог величанства цара прослављен је у нашој вароши са пристојном свечаношћу. Уочи дана град је био осветљен, а кроз улице је пролазила бакљада са музиком. Сутрадан је био *Te Deum* у римској цркви, а затим у саборној православној. ... Сјајан бал закључио је ову свечаност.”<sup>29</sup> Већ у другој половини XIX века балови су све чешће организовани у циљу сакупљања финансијских средстава за оснивање институција од националног значаја (Српска читаоница, Српско народно позориште).

Балове су приређивали аристократија и грађани, различита удружења, етничке и сталешке групе. Веома популарни су били тзв. „пургерски” и „нобл” балови, који су се разликовали с обзиром на сталешку припадност гостију. Најпрестижнији су били нобл, односно аристократски балови, док су грађански и занатлијски били мање отмени. Описујући прилике у Будиму и Пешти, Јаков Џејнатовић у *Мемоарима* указује да

<sup>23</sup> Васа Стјић, *Нав. дело*.

<sup>24</sup> Исто, 305.

<sup>25</sup> Крајем XVIII века у Новом Саду дозволу за јавно музицирање имали су само музичари који су у католичкој цркви учествовали у богослужењу. Стога се и власник кафана „Код шеве” 1794. године жалио како не може да нађе дувачки оркестар за балове, а Магистрат је донео одлуку да се „искључива привилегија за дувачке инструменте не може одржати јер у Новом Саду има више гостионица првог реда са дворанама за јавне игранице. Regens chor Komarek има десет музиканата, међу којима има и непоузданых бекрија, тако да он не може дати свираче ни за две гостионице, а то није право према онима који остају без музике, иако подносе исте терете”. Васа Стјић, *Нав. дело*, 305—396.

<sup>26</sup> Franjo Kuhač, *Josif Šlezinger. Prvi srpski kapelnik knjaževske garde*. — Vienac: zabavi i pouci, br. 8, Dionička tiskara, Zagreb 1897, 126.

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Маријана Кокановић, *Нав. дело*, 32—33.

<sup>29</sup> *Србски дневник*, бр. 63, (10. август 1860).

је нобл балове у великим градовима приређивала само „аристократија међу собом, у својим круговима, док није имао приступа који није имао плаветну крв ... , био он ма какав беамтер, адвокат или трговац,”<sup>30</sup> док су „пургерски” балови били намењени занатлијама, ситним трговцима и чиновницима.

Разлика у врсти балова огледала се и у начину одевања. На пургерским баловима „није било никакве етикете, али учивости својствене ипак је било.”<sup>31</sup> Насупрот томе, на нобл баловима је владала „строгост и велика етикеција” и „док је на пургерском балу разуларен мајстор после поноћи скинуо свој капут, па је тако у кошуљи играо; да је то на нобл балу учинио, био би истеран.” Игњатовић истиче да су у старија времена на нобл балове мушкарци долазили „у гала хаљинама, доламама и златним и црвеним појасима; женске руке у дугачким рукавицама, а на овим биљензуке, а на врату и у коси бисер, а друге, опет, са златном капом, и то старије, а млађе у шеширу, и тако су играле. Као кад сада гледате старе слике, контрафе”<sup>32</sup> Биле су то праве елитне забаве, на које се могло ући само уз позивницу и у одговарајућој балској одећи. Дамске хаљине, наручене из Беча или Пеште, биле су показатељи богатства и обавештености у праћењу модних трендова. Господа су носила фрак, а војни часници парадну униформу. Свака дама је приликом доласка на бал, добијала књижицу са уписаним редоследом игара, у коју су уписивани партнери за сваку игру.

Репертоар игара је у одређеној мери био условљен врстом бала. На пургерским баловима, који су углавном одржавани за време поклада, играле су се немачке, француске и српске игре. Церемонијал-мајстор (предиграч) бирао је парове који ће одиграти први плес. Бал је најчешће отваран немачком игром трајшрит<sup>33</sup> или француским галопом или како су га тада називали калупом.<sup>34</sup> Следиле су потом „лесе у колу”, кетуш,<sup>35</sup> и право коло, а „после вечере све помешано са калупом и тајчом”.<sup>36</sup> Често је игран и *jastučić*,<sup>37</sup> „без којега није честити пургерски бал могао

<sup>30</sup> Јаков Игњатовић, *Нав. дело*, 97.

<sup>31</sup> Исто, 95—96.

<sup>32</sup> Исто, 103.

<sup>33</sup> Назив трајшрит долази од немачке речи *dreischritt* (правилно ишчитавање би било драјшрит), што значи трокорак. Могуће је да је реч о драјштајреру (*Dreisteirer*), плесу са фигурама распрострањеном у Штајерској, Бајерну и Аустрији. Играју га две плесачице и један плесач са валцерским корацима. Постоји и драјфахер (*dreifacher*), сеоског порекла, за који је типична промена врсте такта. Victor Junk, *Handbuch des Tanzes...*, 64.

<sup>34</sup> Ј. Игњатовић у *Мемоарима* галоп назива калуп. Овај популарни плес у 2/4 такту, у Чешкој је био распрострањен под називом калуп (*kalup, kvapik*). Назив потиче од француске речи *galopper* = брзо трчати. Victor Junk, *Нав. дело*, 85.

<sup>35</sup> Назив игре кетуш потиче од мађарске речи *kete* — два (пар), а играва се не само у паровима, већ и у тројкама, па и у колу. Ова игра је одличан пример како су се у Војводини укрштале традиционалне игре, попут кола, и усвојене средњоевропске игре у паровима. Слободан Зечевић, *Српске народне иђре*, Вук Каракић, Етнографски музеј, Београд 1983, 115—116.

<sup>36</sup> Тајч — валцер.

<sup>37</sup> У средину кола улази играч или играчица са јастуком у руци и бира партнера, а затим оба играча клекну на јастук и пољубе се. Потом играју заједно, све док се један од њих не врати у коло. Играч који остаје бира новог партнера и радња почине испочетка.

бити”.<sup>38</sup> Шнелполка је уведена нешто касније.<sup>39</sup> Између игара су обично држане здравице, а на менију су обавезно били „прасте и крофне”.

На нобл баловима после валцера и полке, „било је и галопаде, ка-  
лупа, калуп полке,” или баш као и у царском Бечу, круна игранке био је  
котиљон, који је био познат и као „котилијон, котолијон или квадрил  
зато што има фигуре и почетворке”. На нобл баловима коло се ретко  
играло, јер је то било „сељански, а кад се играло, мало се ко одликовао,  
јер сваки није знао коло играти”. После поноћи на репертоару су били  
различити плесови, а „крајцинет није смео фалити”. Попут шнелполке  
и „садањи кадрил францез, тек ће се мало после увести, као год и друге  
новије, сада још у моди игре”. Кадрил је веома брзо постао популаран и  
учили су га и стари и млади. Игњатовић помиње браћу из Сентандреје:  
„учили су кадрил, 'францез', и то подуже, стало их је доста новаца, чи-  
тава циганска банда морала им свирати 'Сербенквадрил', па су тек доте-  
рали до четврте фигуре *inclusive*, али с петом никако на крај, јер соло  
тако им чудно испадао да се једно другом смејали.”<sup>40</sup> Очито је да су на  
нобл баловима биле игране првенствено, да не кажемо искључиво, по-  
модне салонске игре, а да се на српске народне игре гледало са подозре-  
њем. То можда и објашњава чињеницу да је ретко ко умео да лепо игра  
коло. Игром су управљали танцмајстори, а посебно се истиче њихов  
значај приликом играња сложених котиљона. Иако нису били аристо-  
кратског порекла, танцмајстори су били присутни на нобл баловима, али  
„нису смели заискати коју даму по својој вољи, већ су били за опреде-  
љену или од опредељене командирати”.<sup>41</sup>

Међутим, већ четрдесетих година XIX века академска омладина је  
повела оштру акцију против страних игара, пропагирајући српске народ-  
не игре. Организују се српски балови, на којима се истичу национална  
обележја. Српски балови „били су на гласу у Будиму и Пешти” и на  
њима су се окупљали „чиновници, јурати разне сорте, ђаци, трговци,  
Грци, нешто Румуна, а забасао је кадгод и какав аристократа...”<sup>42</sup> Позив-  
нице су штампане на српском језику, а до тада уобичајена конверзација  
на немачком језику постепено бива потиснута у корист српског. Често  
су певане и патриотске песме — буднице. Омиљене су биле „Ја сам мла-  
да Србкиња” и „Ја сам Срблјин, србскиј син”.<sup>43</sup>

---

Ова игра се плесала у Европи, а њене варијанте су присутне у Словенији, Хрватској и код  
Срба у Војводини. Вид.: Оливера Младеновић, *Коло у Јужних Словена*, САНУ, Етнограф-  
ски институт, Београд 1973, 117—118.

<sup>38</sup> Ј. Игњатовић, *Нав. дело*, 96.

<sup>39</sup> Исто. Ова подврста полке, сродна галопу, појавила се педесетих година XIX века,  
што оправдава и њену доцнију појаву на пургерским баловима.

<sup>40</sup> Исто, 101—102.

<sup>41</sup> Исто, 97.

<sup>42</sup> Исто, 101—102; упор. Даница Петровић, „Будим и Пешта у историји српске му-  
зике”, у: *Друштвене науке о Србима у Мађарској*, 55—65.

<sup>43</sup> Обе песме је написао Јован Суботић. Прва песма је објављена у *Сербском народ-  
ном листу* 1837. године, док је друга штампана три године касније (1840). Вид.: Марија  
Клеут, *Песмарци карловачких ђака*, Сремски Карловци 1991, 158.

Од овог периода српски балови су редовно почињали и завршавали колом,<sup>44</sup> које је често било праћено гајдама.<sup>45</sup> Савременици су у самом начину играња кола видели симбол националног јединства.<sup>46</sup> За Игњатовића је српско коло представљало такву игру, коју „тешко да би могла каква друга игра било ког народа да превазиђе”, а у чињеници да у колу, за разлику од европских игара које се изводе у паровима, игра више играча видео је „дух патријархалног живота”. Међутим, коло је ретко ко знао добро играти: „Коло, додуше, склопи се велико, али неинтересантно због тога што их је мало добрих играча и играчица. ... Од женских је ретко која знала, па је онда у игрању једно другом сметати морало, разни нескладни кораци, банатски, бачки, сремски, други опет по инстинкту вуку се, нијају се лево-десно, а сиромах коловођа, који добро игра, не зна куд и камо ће с њима.”<sup>47</sup>

Поред кола на српским баловима играла се и „Лепа Маџа” Николе Ђурковића:<sup>48</sup> „Осим свију игри највеће внимање обратила је на себе позната но јоште нигде с фигурама неиграна игра *Леја Маџа*, коју су овде први пут на фигуре по народној мелодији и тексту разредили и уредили. То нас је увјерило, да су наше игре, које су до сада од простоте тек уважаване биле, кад су само художеством дотеране, неописане љепоте”.<sup>49</sup> Веома популарна била је и „прва српска конверзациона игра” *Даница* коју је осмислио учитељ плеса и кореограф Јулије Берковић<sup>50</sup> и посветио је „србској омладини”. Музiku за ову игру аранжирао је „из чисто српских арија”<sup>51</sup> позоришни капелник Адолф Лифка.<sup>52</sup> По угледу на стране игре са фигурама, ова игра је имала четири фигуре, слично као у кадри-

<sup>44</sup> Коло је најчешћи облик српских народних игара. Код Срба је било уобичајено играње на отвореном простору, а како је народна игра била друштвеног карактера у њој је учествовало више људи. Број играча није био ограничен, а игра се развијала у ширину. У току игре коло је повремено могло прелазити у соло игру или игру у паровима. Игре у паровима су распрострањене у Војводини, која је била изложена средњоевропским културним утицајима, а нема их у крајевима јужно од Саве и Дунава који су били затворени турском границом. Упор. Оливера Младеновић, *Нав. дело*, 15–20; Слободан Зечевић, *Нав. дело*, 114–116.

<sup>45</sup> Маријана Кокановић, *Нав. дело*, 72–75.

<sup>46</sup> Коло је често у литератури коришћено као метафора за политички идеал заједнице јужнословенских народа. Упор. Zdravko Blažeković, „Salonsko kolo: ples hrvatskih dvorana 19. stoljeća”, у: *Glazba osjenjena politikom*, Matica hrvatska, Zagreb 2002, 116.

<sup>47</sup> Јаков Игњатовић, *Нав. дело*, 102.

<sup>48</sup> Текст игре „Лепа Маџа” написао је панчевачки прота Васа Живковић, а први пут је објављена у часопису *Бачка вила* 1845. године под насловом „Српске кћери чарнооке”.

<sup>49</sup> *Србске народне новине*, бр. 19, (8. март 1845), 74.

<sup>50</sup> Ј. Берковић је сваке среде у кафани „Код зеленог венца” у Новом Саду организовао забаве, под називом „венчићи”. Вид.: Тијана Војновић, *Музички живот у Новом Саду у другој половини 19. века*, дипломски рад, ментор: др Даница Петровић, Академија уметности, Нови Сад 2008, 20.

<sup>51</sup> *Србски дневник*, бр. 34, (13. фебруар 1863).

<sup>52</sup> Адолф Петер Лифка (1828–1893) диригент и музички педагог чешког порекла. Шездесетих година XIX века био је диригент у Српском народном позоришту и хоровођа у Великој Кикиндии. Од 1875. године ради као наставник музике у Београду, Вршцу, Ваљеву и Алексинцу. Бавио се и композицијом. *Leksikon jugoslovenske muzike I*, Jugoslovenski leksikografski zavod M. Krleža, Zagreb, 514.

лима. Но, за разлику од кадрила, фигуре су имале српске називе (*Скуј-штана, Грб, Венчић и Слоѓа*) и у њима су биле аранжиране мелодије познатих српских народних и грађанских мелодија.

Увођење стилизованих народних игара на балске подијуме имало је за циљ да потисне, а потом и замени, репертоар страних игара. Када је у немачким новинама „*Pester Zeitung*” анонимни писац у негативном контексту писао о игрању кола на српском балу у Новом Саду, уследио је оштар одговор у „Сербским народним новинама”:

„Немајући вјести од нашег каквог извјестила само се на то ограничавамо известитељу Немачкиј Новина на његово недотупавно подсмјевање, отужно вицловаше и сасвим плитка умствованија о нашој народној игри ’коло’ примјетити, да је коло наше, народнаја наша игра нама исто тако мила и драга, као и сваком другом народу, своја, а и допада нам се више и већма, него и која друга туђа игра, и утолико више што ’коло’ бесумње више смисла и значења има. А што се јестетичеког вкуса тиче, слободно би се запитати могло, да ли се нашим ’колом’ или другом којом, истиј већма повређава. Међутим јошт и то у призрјеније узети ваља, да наша ова народна игра јошт није художествено уређена, па кад ово предпоставимо, онда се слободно у сравњењи са другим играма упустити можемо.”<sup>53</sup>

С друге стране, играње српских народних игара, наилазило је на искрено бодрење. На првом „торжественом балу”, одржаном у Новом Саду 31. августа 1844. године, на којем је присуствовала и грофица Бранковић, играни су *сремско, банатско, бачко, љодунавско* и србијанско коло *Леја Маџа*.<sup>54</sup> Већ наредне године, штампа је забележила да су у Новом Саду одржана четири бала на којима су се играла српска кола и *Леја Маџа*, док су најаве српских игара биле штампане на трбојним пантљикама у виду барјачића.<sup>55</sup> Одсуство народних игара на баловима, гледано је са подозрењем. У „Србском дневнику” из 1863. године, анонимни аутор је писао: „Јоште нам је жао, што у реду игре не нађосмо и србске познате игре: *чейвроку, Ђараћинку и оро*. Та те красне игре како се преклане с одушевљењем одиграше, па зашто и ове године да их не играмо?”<sup>56</sup>

Као и код других народа у Хабзбуршкој монархији, и код Срба су балови постали „један од важних елемената у оснивању националног идентитета”,<sup>57</sup> а у балским дворанама рефлектовале су се тежње ондашњег грађанства у успону и његовог политичког става. Поред тежње да у иностраним плесовима, попут кадрила или валцера, стране мелодије буду замењене препознатљивим српским народним мелодијама, примет-

<sup>53</sup> *Србске народне новине*, бр. 73, (16. септембар 1844), VIII, 289.

<sup>54</sup> Исто, бр. 72, (10. септембар 1844), 286—287.

<sup>55</sup> Хранислав Ђурић, „Музички живот, балови и беседе у српској читаоници у Новом Саду од њеног оснивања 1845. г. до I светског рата”, у: *Српска читаоница — градска библиотека у Новом Саду: Споменица (1845—1995)*, Будућност, Нови Сад 1996, 190.

<sup>56</sup> *Србски дневник*, бр. 161 (17. јули 1863).

<sup>57</sup> R. Neems, „The Politic of the Dance Floor: Culture and Civil Society in Nineteenth-Century Hungary”, SR 60, 2001, 802—823. Према: Мирољуб Тимотијевић, *Рађање модерне приватности*, Clio, Београд 2006, 851.

на је и тежња да се чак и саме иностране игре потисну српским народним колом.

У колу је тражена потврда српског идентитета. Публика је са не-прикривеним одушевљењем прихватала препознатљиве народне мелодије, као и мелодије родољубивих песама — будница. Били су то, у случају народних песама и игара, прикривени патриотски сигнали или, ако се послужимо Шумановим речима за Шопенове полонезе — „топови прекривени цвећем”. С друге стране, посезањем за мелодијама родољубивих песама композитори су јасно аудирирали на актуелни политички моменат. У хрватским салонима се свирало хрватско или славонско коло, у румунским салонски плес романа. Све су то биле само варијанте опште европске тенденције тога доба: потрага за романтичарски преображеним и политички жељеним националним идентитетом.

*Marijana Kokanović*

REPERTOIRE OF DANCES ON THE SERBIAN BALLS  
IN THE HABSBURG MONARCHY  
— Society and Politics on the Dance Floor of the 19<sup>th</sup> Century —

Summary

In mid 18<sup>th</sup> century balls became very popular among the Serbian population in the Habsburg Monarchy. They were organized in the period between Christmas and the Great Easter Fast. Brass bands usually played on these balls, which were held in inns that had adequate rooms. Whereas in the first half of the 19<sup>th</sup> century balls were organized on the occasions of celebrating birthdays or name days of Austrian rulers, in the second half of the 19<sup>th</sup> century a large number of balls were organized for the purposes of collecting assets to establish various institutions of national importance. Balls were different regarding the social stratus participants belonged to. The most prestigious were *noble* aristocratic balls, while *Burger* balls (with citizens and craftsmen) were less dignified. The repertoire of dances was conditioned to a certain extent by the kind of ball. The *Burger* balls featured German, French and Serbian dances, whereas the *noble* balls featured fashionable drawing room dances. On latter occasions Serbian folk dances were looked upon with suspicion. In the second half of the 19<sup>th</sup> century the academic youth began a radical campaign against foreign dances, promoting Serbian folk dances. As a consequence, Serbian balls were organized, with national emblems held high. These events usually began and ended with a *kolo*.

*Мирјана Веселиновић-Хофман*

## ПОЗИЦИЈА УМЕТНИЧКОГ ОБЈЕКТА У ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОМ НАУЧНОМ ОКРУЖЕЊУ: ПИТАЊА ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ\*

**САЖЕТАК:** Предмет ове студије је научни третман уметничког објекта из перспективе интердисциплинарности и њене интерпретативне природе. Расправља се о позицији уметничког објекта у контексту сингуларизма и мултиплититета, као опозитних интерпретативних начела.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** интердисциплинарност, интерпретација, глобализам, партикуларизам, мултиплититет, сингуларизам, онтологшки статус објекта.

У овој студији реч је о интерпретативној природи интердисциплинарних научних визура при тумачењу уопште уметничких, па тиме и посебно музичких остварења. При томе се интердисциплинарност поима као продуктиван однос који се успоставља, гради и развија путем релација које се формирају између различитих, чак и несродних струка.

Интердисциплинарна релација темељи се на најмање две дисциплине; ређе, више њих. Посреди је својеврсна интерференција дисциплина у оквиру научног дискурса, при којој се оне међусобно различито хијерархијски позиционирају у научним текстовима, захваљујући својим међусобним суочавањима, уодношавањима, размени и сваковрсној сарадњи у чињеничном, методолошко-формалном или значењском смислу. Другим речима, међусобни однос између дисциплина при научном приступу уметничком објекту јесте променљив. Није, дакле, посреди однос између дисциплина које су унапред хијерархизоване према некој општој скали њихове појединачне важности за научно разматрање дела које припада одређеној уметности. Рецимо, за музиколошко истраживање не мора као „сестринска”<sup>1</sup> дисциплина увек фигурирати историја неке/не-

\* Студија је део истраживања у оквиру пројекта Катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду који је у Министарству за науку и технолошки развој евидентиран под бројем 147045.

<sup>1</sup> Уп. *Musicology and Sister Disciplines — Past, Present, Future. Proceedings of the 16<sup>th</sup> International Congress of the International Musical Society, London, 1997*, Edited by David Greer, New York, Oxford University Press, 2000.

ких од немузичких уметности. Напротив, посреди је однос који се за-снива на премисама функционалности дисциплина примењених на нивоу конкретног, појединачног научног рада, односно у појединачном на-учничком приступу одабраном уметничком феномену.

У том односу, дисциплине које се сусрећу на терену разматрања уметничког дела могу да „појачавају”, „изоштравају” једна другу, али могу једна другу и да „неутралишу”. Управо то и јесу начини на које оне успостављају своје променљиве хијерархије.<sup>2</sup>

Те хијерархије директно зависе од предмета који се проучава, конкретног проблема који се разматра, хипотезе која се у вези с тим поста-вља, професионалног и општег знања истраживача, његовог научног ха-битуса и стила, његове инвенције и креативности. Другим речима, једна иста уметничка појава, једно исто дело, могу се размотрити из угла раз-личитих дисциплинарних сучељавања и прожимања, и сасвим личних научничких извођења.

Појам интердисциплинарног приступа уметничком делу је, дакле, умногоме сродан појму интерпретације. Не говоримо овде, међутим, о уметничкој, извођачкој интерпретацији, већ о интерпретацији научне природе, која по нашем мишљењу (треба да) стоји у основи тумачења уметничког дела.

Ослонићемо се, стoga, на неке од кључних елемената теорије интер-претације, које истиче Мајкл Краус (Michael Krausz),<sup>3</sup> а које сматрамо корисним за разумевање видова интердисциплинарне научне интерпре-тације објекта који слови као уметнички.

Та теорија упозорава на дејственост два супротна интерпретативна становишта: глобалистичког и партикуларистичког.

**Глобалистично** становиште подразумева постојање једне опште, гло-балне теорије интерпретације, у оквиру које се иначе као посебна појава третира интерпретација у уметности. Из глобалне теорије обично стоји јединствена онтологија предмета интерпретације<sup>4</sup> (нпр. онтологија из перспективе реалисте, формалисте, конструктивисте, итд.).

**Партикуларистично** становиште подразумева теорију интерпретације која је специфично применљива у одређеној области, односно одређе-ном пољу конкретног уметничког делања и мишљења.

Првом становишту је близак *синѓуларизам* у приступу одређеном уметничком феномену. Циљ таквог приступа је да формулише *само једно начело интерпретације* тог феномена.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Више о овом питању писала сам у следећим студијама: „Contextuality of Musicology”, у: *Poststructuralist Musicology*, Belgrade, Special New Sound Edition, Faculty of Music — Union of Yugoslav Composers’ Organizations — Music Information Center, 1998; „Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic”, у: *On Methods of Music Theory and (Ethno-)Musicology — From Interdisciplinary Research to Teaching*, Edited by / Herausgegeben von Nico Schüller, Vol. / Bd. 4. Frankfurt am Main (etc.), Peter Lang Verlag, 2005; *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

<sup>3</sup> Michael Krausz, „Interpretation”, у: Michael Kelly (Editor in Chief), *Encyclopedia of Aesthetics*, Volume 2, New York — Oxford, Oxford University Press, 1998, 520—523.

<sup>4</sup> Уп. исто.

<sup>5</sup> Уп. Monroe C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1970; Eric Donald Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale UP, 1967.

Друго становиште се односи на *мултиплитициштет*.<sup>6</sup> Његов циљ подразумева *вишесировост и интерпретативних начела* у приступу *једном истом* уметничком феномену.

Насупрот сингуларизму, мултиплитет почива на ставу да се предмети интерпретације — ми овде првенствено имамо на уму уметничко дело — карактеришу разним димензијама као што су, на пример, формална, психолошка, друштвена, стилистичка, итд., те са једнаком пуноважношћу могу да се интерпретирају из перспектива свих тих димензија. И то њих појединачно, у њиховој својеврсној јукстапозицији, али и у „пресеку” двеју димензија или више њих, у њиховој симултаности или разним видовима прожимања.

У крајњој линији, реч је о комбиновању двају или више гледишта која генеришу неку хибридну интерпретативну „суму”, која остаје отворена за нова додавања, и у којој, дакле, идентитет комбинованих становишта остаје појединачно препознатљив.

Анализираћемо неколико уметничких дела која ће нам својом латентном проблемском вишедимензионалношћу указати на неке правце могућих тумачења, правце који би ту латенцију могли „препознати” или као предмет сингуларистичке или као предмет мултиплитетне интерпретативне пажње. А тиме би, истовремено, могли актуализовати и питање тога да ли се и у којем смислу сингуларизам и мултиплитет као опозитне категорије негде, ипак, укрштају, чак и садрже један у другом.

Примери које ћемо коментарисати наш су лични избор, опредељен разноврсношћу и услојеношћу њихових проблемских димензија, дакле њиховим „дисциплинарним” потенцијалима. У питању су три ликовна дела и једно музичко, којима се, међутим, овде не прилази првенствено са становишта ликовне односно музичке анализе, која би примарно осветлила њихову ликовно-техничку односно композиционо-техничку организацију материјала, независно од представљачког слоја којима се та дела одликују. Не бавимо се овде, дакле, њиховом структуралном „апстракцијом”. Напротив, подразумевајући ту формалну страну полазимо од оног што се управо у том представљачком непосредно препознаје као садржина, „радња” или „прича” дела, а што — као исходиште могућих проблемских и значењских момената — омогућује и подстиче разматрања из угла различитих дисциплина.

У том смислу, као први пример наведимо триптих *Врш уживања* Јеронима Боша (Hieronymus Bosch).

### Пример бр. 1

Најпре ћемо, дакле, слици приступити са становишта *реалисте*, региструјући на њој чињенични представни слој као оно што она пружа као конкретну садржину.

<sup>6</sup> Michael Krausz, *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, New York, Oxford UP, 1993; Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, N. J., Atlantic Highlands, Humanities Press, 1980; Исти, *Interpretation: Radical but not Unruly: The New Puzzle of the Arts and History*, Berkeley, University of California Press, 1995.



Тако, лево крило Триптиха обухвата представу *Рајскоћ врћа*, у којем бог упознаје Адама и Еву, у окружењу „репрезената” једног такорећи планетарног „кataloga” живих бића и предела. Ту се препознају реалистичке представе разних животиња (слона, жирафе, вепра, неких врста антилопа, птица, предатора из породице мачака, итд.), затим трава, дрвеће, кактус... Такође, ту су и нека реално непостојећа, хибридна бића, можда преисторијска или као спуштена „са друге планете”, у оном десигнативном подручју слике у којем би његова средишња представа могла деловати као неидентификовани летећи објект или неко „свемирско” биће, а „брдовити” хибридни садржаји горњег дела слике као чудесни рельеф потекао из неког другог космичког света.

Десно крило, пак, са својом злослутном тамом која је осветљавана тек претећим пламеном рушевина, са својим оштро исеченим објектима, са људима измрцваним на справама за мучење, али са својим јасним, светлим и недодирљивим мушким лицем, лицем моћи и суда, смештеним негде у само „покретачко” језгро слике, ово крило представља ужарену слику *Пакла*.

Од три хоризонталне денотативне „траке” средишњег дела Триптиха, средња и доња су преплављене људима. У средњој „траци” они јашу на разним животињама у једном натрпаном, густом а „брзом” кругу око малог језера (базена?) испуњеног „купачима”. Доња „трака” слике је један наглашено надреалистички призор, на којем се наге, издужене, фрагилне људске фигуре и у односу на њих предимензионирани воће, цвеће, птице и рибе, преплићу у необичним међусобним положајима и свакојаким хедонистичким испуњењима. „Плава планета” у средишту горње „траке” слике и „сателит” крај ње, са људском фигуром која изнад њега попут лептира лебди са воћком у руци у „свемирском” али сада

ипак настањеном амбијенту, придаје овом врту расипничког уживања пројекцију безвремености и вечности.

Ако се сада отиснемо од тог представљачког ка његовим разним конотацијама, најпре ћемо се суочити са тумачењем опште значењске „поруке” дела и питањем тога који је, заправо, *смер* те поруке? Ка *Паклу* или ка *Rajу*? Да ли је посреди песимизам изражен представом авети *Пакла*? Или је, наспрот томе, у питању слављење лепоте живота упркос његовом страхотном прекиду свакојаким тортурама смрти? Да ли је реч о уздињању живота као рајског дара „поклоњеног” човеку? Или је то све једна „проповедничка”, моралистичка критика испразности и грешности човековог земаљског живота?

Даље, могу нас конотације одвести и интерпретацији из перспективе билиjske или специфично Бошове симболичке мреже, у којој би свака од безбројних фигура и сваки од представљених објеката — од којих смо овде навели само неке — имали своје посебно значење, а у својим међусобним спојевима откривали дубоке трагове и слојеве смисла, од оног „површинско” животног до архетипског.

Такође, могла би нас чињенична, представљачка динамика слике одвести и психоаналитичким интерпретацијама, можда чак и перспективама научне фантастике.

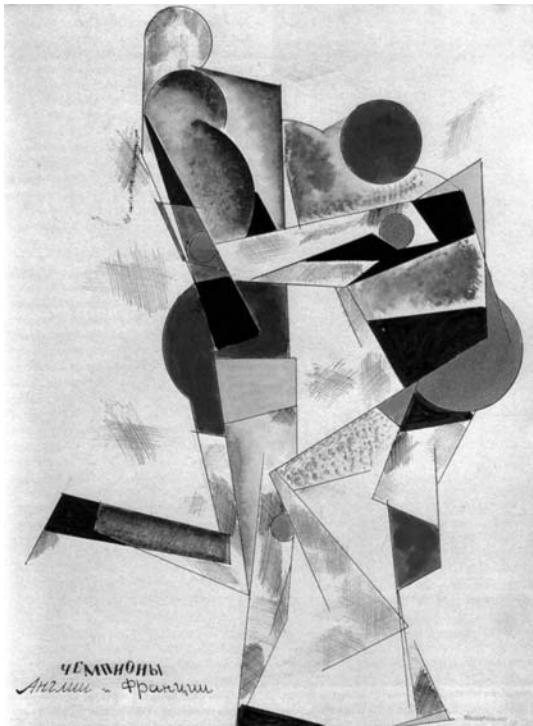
Или бисмо, наравно, слику могли протумачити и само из чисто формалног аспекта, разматрајући одсуство перспективе на њој, њену формалну артикулацију „одозго надоле”, њену готово музичку, „хармонску” фактуру у којој се фигуре надреалистички уодношавају и акордски „звуче” али у којој се, при томе, ипак, наслојавају путем три хоризонтално богато испуњена а ипак разлучена поља.

Указаћемо на могућност те бројности и разноврсности правца тумачења на још два ликовна примера, временски знатно удаљена од Бошове слике, примењујући исти метод, дакле полазећи од оног непосредно препознатљивог а потом се усмеравајући ка његовој проблемској латенцији.

Посреди је, најпре, *Шампиони Енглеска и Француска* (1920) Александра Родченка, слика чији денотативни слој предочава пар који плеши. Чине га — како је насловом назначено — Енглеска и Француска.

## Пример бр. 2

Непосредно упућивање на предмет слике директно је повезано са њеним „првим” значењским аспектом, историјско-фактографским, који, опет, имплицира друштвено-историјске и културолошке правце и позиције тумачења, као могуће визуре научних разматрања ове слике. Ти правци су, дакле, директно одређени чињеницом да је дело завршено две године после Првог светског рата, када се, највероватније, и одиграва овај савезнички плес, који је на слици представљен. Међутим, можда се он одиграва и на самом крају рата, као део прославе управо извојеване слободе, као симбол савезништва на драматичном путу ка тој слободи? У сваком случају, плес је историјски позициониран самим „био-



графским” подацима слике садржаним у њеном наслову, на прве године после Првог светског рата, у којима је живот почeo изнова да се крећe, прогресивним стазама, са весељем, ентузијазмом, очекивањима и надама, у оквиру „модела” новоизвођеног европског друштва, његове уметности и културе.

Такођe, Родченкова слика би нам — с обзиром на то да су имена њених „протагониста” (бар у нашем језику) женског рода — могла отворити и могућност примене феминистичке интерпретативне визуре и, уопште, теорије рода.

Сем тога, типом своје структуре и формалне артикулације, слика готово да „очекујe” — као подразумевајућу — експликацију са формалног становишта. А оно би се свакако

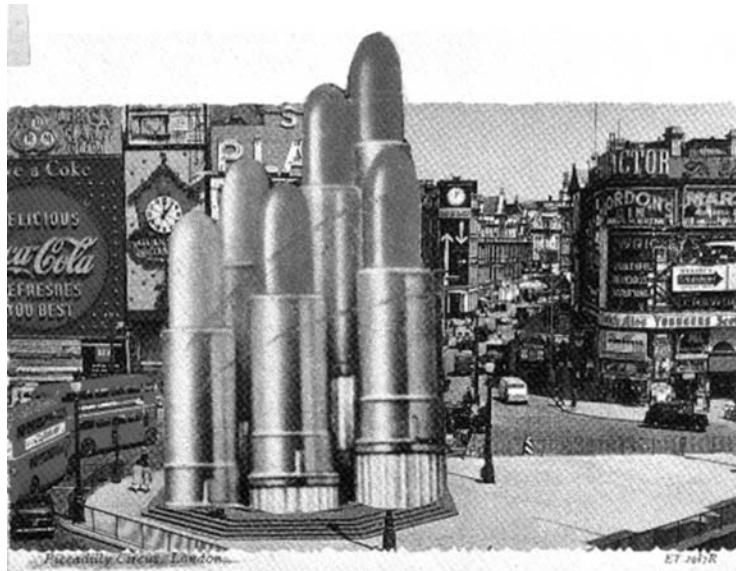
мogло усредсредити на конструктивистичку природу и домете Родченкове и руске уметничке авангарде, као и на њихово компаративно сучељавање са европском уметничком авангардом и њихово ситуирање у њене оквире. С тим у вези, посебан би могao бити и приступ са једног ширег културолошког становишта о специфичној идеолошкој, практичној и агитационој сфере<sup>7</sup> Родченковог конструктивизма. И тако даље, перспективе приступа слици Енглеска и Француска могле би „ускомешати” још и многе друге делове њених дисциплинарних ризома.

Као што је случај и са slikom *Кармини на Пикадилију* (1966) Клеса Олденбурга (Claes Oldenburg).

### Пример бр. 3

Посреди је једна хиперреалистичка слика, која представља чувени лондонски трг, али са централном „скулптуром” коју сачињава шест кармина у нијансама ружичасте боје, од бледе до тамне. Тај представни

<sup>7</sup> Alexander Rodchenko, „Slogans”, „Organizational Programme of the Workshop for the Study of Painting in State Art Colleges”, у: S.-O. Khan Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, London 1986 (цит. према: *Art in Theory 1900—1990, An Anthology of Changing Ideas*, (edited by Charles Harrison and Paul Wood), Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell 1996, 315—316; Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova, „Programme of the First Working Group of Constructivists”, у: *An Anthology of Changing Ideas*, 317—318).



слој може отворити Пандорину кутију многих значењских кутака и смисла нашег живота. На пример, с обзиром на то да је Piccadilly Circus трговинско средиште града, конотативни слојеви слике могу покренути многа социолошка, психолошка, културолошка, економска... виђења. И свако би од њих могло, у оквиру својих теоријских оквира, компетенција и мисаоних ткања да, рецимо, стави у свој критички фокус проблеме и „буку” потрошачког менталитета. И савременог живота као једног живота „под шминком”.<sup>8</sup>

Занимљиво је да сваки од представљених примера носи у себи и музичке референце. Тиме што су индиректне, оне се не заустављају на самој музici већ се метафорички укључују у поменута структурална и проблемска поља наведених слика, откривајући још једну дисциплинарну визуру њиховог могућег сагледавања. Ове референце се на тим сликама препознају и претпостављају у својим различитим видовима: на пример, на плану дејствености фрагментарне микроструктуре у оквиру претежно линеарно артикулисане хармонске „фактуре” Бошове слике; као генерално у жанровском смислу спецификована музика која, попут латенције, нужно стоји „иза” плеса на Родченковом платну — јер, дакако, *на музику* се игра, музiku плесног карактера; претпоставља се, на kraju, као звучна врева трговинског средишта велеграда на Олденбурговој слици, у њеном потенцијалном звучном конгломерату као „буци” разметљивог и „халапљивог” савременог тржишта и површности живота усмераваног искључиво његовим мерилима.

Наравно, визуелни медиј реално *не звучи*. Музичких референци у *феноменалном* смислу на овим slikama нема. Али музичке референце по-

<sup>8</sup> Claes Oldenburg, „I Am for an Art...”, Exhibition Catalogue *Oldenburg*, Arts Council of Great Britain, London 1970 (цит. према: *An Anthology of Changing Ideas*, 728—730).

стоје „препуштене” сопственој латенцији, прецизније, тишини која их заступа као потенцијалне, замишљене и „неизговорене”: као прећутану страну музичких, звучних садржаја.

А као такав, у тишини и тишином замишљен и претпостављен, онако како је то имплицирано овде тумаченим сликама, звук је слободан и не познаје ограничења у *оквиру* датих контекста. Из те перспективе, наведени примери симболично указују на то како се и језиком уметничког медија који није музички, може предпочити интерпретативна интердисциплинарна слобода тумачења самог музичког дела. Јер се и у њему, опет, у својим вишеструким латенцијама, садрже разне дисциплинарне референце.

Као што је то случај, на пример, у балету *Посвећење йорлећа* Игора Стравинског. Дело се може ишчитати из многих дисциплинарних углова, који се формирају у пресецима поступака „чисте” музичке анализе са могућим расправама о стилу, са социолошким, психолошким, биолошким, можда чак и феминистичким увидима у то дело. Ти увиди могу бити подстакнути многим елементима овог балета: показатељима његове експресионистичке двослојности али и објективистичке дистанцираности у исти мах, алијенације, укидања индивидуалитета путем метафоре ритуалне жртве, симболичког одабира управо женског пола као „медија” над којим се, путем којег се индивидуалност брише за „добробит” (каква иронија!), ионако увек самовољне и самодовољне, непоколебљиве, безобзирне, колико генеративне толико и затишуће силе *природе-као-друштва*, која врши „егзекуцију” над човеком као органским делом те природе и основним чиниоцем тог друштва.

Које ће од поменутих (или можда и неких других) дисциплина бити примењене у једном интердисциплинарном научном уодношавању при тумачењу овог балета, и какву ће, у оквиру тога, међусобну хијерархију те дисциплине успоставити, зависи, дакако, од конкретне стваралачке замисли и методологије самог научника.

И као што су нам овде анализиране слике откриле и своје музичке потенцијале, а тиме и могућност сагледавања из музиколошког угла, тако и овај балет, не само својим музичким одликама него и разним кореографско-сценографским поставкама, дакле и својом немузичком страним, може сугерисати разматрања из угла неке од поменутих ванмузичких дисциплина.

Ма која интерпретација да је у питању у вези са наведеним примерима, као, уосталом, и принципијелно са било којим уметничким делом,<sup>9</sup> била би за мултилицисту једнако валидна: те различите интерпретације би без препрека стајале једна покрај друге, једнако легитимне у свом сагледавању дела. За сингуларисту би, међутим, била пуноважна само једна од њих, јер би само она могла дело аутентично да предочи.

<sup>9</sup> Истакнимо да интерпретативном приступу који смо овде објаснили и применили могу да се подвргну и дела која се не карактеришу непосредно препознатљивим садржинским елементима.

Према сингуларистичком гледишту се, наиме, интерпретације дате из различитих углова не би могле односити на исти објект, јер, као што смо већ на почетку излагања истакли, за сингуларизам постоји само један могући принцип виђења тог објекта. Другим речима, као да сингуларизам казује да различите интерпретације једног уметничког објекта — које, рекли бисмо, у крајњој линији изоштравају његове инхерентне, различите одлике, латенције и интенције — у том *једном* објекту откривају заправо *различите* објекте. Реч је овде о „плурализовању“ уметничког објекта, о његовом разлагању на више објеката, од којих сваки очекује/има „своју“, значи ону једину и „праву“, интерпретативну перспективу. Ако сингулариста закључи и да се управо она крије и у замислима самог аутора објекта који се интерпретира, онда је она за сингуларисту и безусловно важећа.

Ипак, ако се прихвати само једно становиште као оно опште и једино валидно, а у зависности од тога које се гледиште сматра тим — за објект интерпретације — „претпостављеним“, „очекиваним“ *једним*, постоји могућност и да, с обзиром на евентуалне црте тог објекта које могу сасвим очигледно да теже да изведу интерпретацију изван тог *једног* гледишта, то гледиште не буде доволно за процес и исход тумачења уметничког објекта. Тада сингуларизам може да поsegне за својеврсном редукцијом и повезивањем тих различитих становишта, њиховим амалгамисањем у неко своје „претпостављено“, „општеважеће“ *једно*.<sup>10</sup>

Овим долазимо до тачке у којој као да се сингуларизам и мултилицитет међусобно приближавају, сусрећу. Јер, с једне стране, могућним повезивањем нпр. две интерпретативне визуре у ону сингуларистички *једну*, поред које „нема“ никакве друге као важеће — за шта оправдање налази у таквој интенционалности уметничког објекта која то повезивање и условљава — сингуларизам на одређени начин ипак рачуна са плуралношћу објекта интерпретације па тиме и са плуралном природом свог начела *једно*.

С друге стране, као што смо истакли, тиме што продукује вишеструктурост интерпретација једног истог објекта, мултилицитет открива свој збирни карактер. У крајњој инстанци утемељен на уважавању појединачног, мултилицитет, тако, упућује и на сингуларну основу свог принципа вишеструктурости.

Управо тимprotoцима са обе стране, којима се у ствари динамизује онтолошки статус уметничког објекта, стварају се услови за функционално повезивање сингуларизма и мултилицитета као опозитних полазних претпоставки научне интерпретације уметничког дела, што се, као што смо видели, остварује управо у сфери интердисциплинарности.

Јер, сингуларистички став да вишеструктуре интерпретације једног истог објекта сведоче, заправо, о разложеном објекту, није далеко од става који нуди мултилицитет, да је „збирни“ идентитет проучаваног уметничког објекта одређен потенцијално различитим проблемским и значењским аспектима тог објекта.

<sup>10</sup> Krausz, „Interpretation”, 521.

Другим речима, интерпретација у извесној мери утиче на својеврсно конституисање објекта који се интерпретира, прецизније, она га сваким својим видом на известан начин реконституише. Тако се, између осталог и путем научне интерпретације једног уметничког објекта, догађају стална померања његовог значења, смисла и вредности, чиме се умногоме утиче и на промену функције уметничког објекта током историјског развоја уметности.<sup>11</sup> То уједно подразумева и да у неким историјским околностима нека већ установљена виђења дела (пре свега она глобалистичке природе) не морају бити друштвено, идеолошки па ни научно прихватљива.

Мада је разноврсност научне интерпретације одувек била пратилац историјског развоја уметности, са уметношћу пролазећи кроз разне друштвене, идеолошке и културолошке моделе и меандре, бивајући зависна од њих, њима омогућавана или оспоравана у већој или мањој мери, та разноврсност јесте данас онај аутентични динамизам и простор интердисциплинарног у којем један уметнички објект стиче своју позицију у актуелном научном окружењу.

Mirjana Veselinović-Hofman

## THE POSITION OF AN ARTISTIC OBJECT IN THE INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC ENVIRONMENT: ISSUES OF INTERPRETATION

### Summary

The paper is about the interpretative nature of interdisciplinary scientific aspects in the interpretation of art forms. Interdisciplinarity is understood as a productive relationship that is established, built and developed in the relations formed between different, even unrelated disciplines. Simultaneously, this is not a relationship between disciplines that are hierarchized in advance according to a general scale of their individual importance for the scientific consideration of the work of a certain art. On the contrary, this is a relationship based on premises of the functionality of disciplines applied at the level of a concrete, individual scientific paper, in a singular scientific approach to the chosen artistic phenomenon.

In that relationship disciplines that meet in the field of the consideration of a work of art can "amplify" and "sharpen" each other, but can also "neutralize" each other. These are the very manners in which they establish their changeable hierarchies.

In other words, the one and the same artistic phenomenon, one and the same piece, can be analyzed from the angle of various disciplinary confrontations and associations, as well as from quite personal scientific deductions. It is illustrated on the examples of

<sup>11</sup> Зофја Лиса је нпр. посебно писала о промени функције *музичког* дела. Cf. Zofia Lissa, *Estetika glazbe (ogledi)*, Naprijed, Zagreb 1977. У извесном смислу, на промену функције објекта теоријске интерпретације мисли и Хозе Фератер-Мора (José Ferrater-Mora) када говори о томе да је прихватљивост једне интерпретације дефинисана одређеним „јавним мњењем“. „This consensus functions within the rules laid down, implicitly or explicitly, by the community of researches by virtue of habits engendered by a multitude of common experience.“ (José Ferrater-Mora, „On Practice“, *American Philosophical Quarterly*, 13, January 1976, 51–52 /цит. према: Krausz, „Interpretation“, 522/).

three visual artistic pieces and one musical piece: *The Garden of Earthly Delights* by H. Bosch, *Champions of England and France* by A. Rodchenko, *Lipsticks in Piccadilly Circus* by C. Oldenburg and *The Rite of Spring* by I. Stravinsky.

The interdisciplinary approach is, therefore, very similar to the concept of interpretation. This is not about the artistic, performer's interpretation, but about the interpretation of a scientific nature.

That is why this paper, based on the theory of Michael Kraus, considers two opposing principles of interpretation of a work of art: singularism and multiplicity. The aim of singularism is to formulate *only one principle of interpretation* of that object of art, whereas the aim of *multiplicity* is to accomplish *the multiplicity of interpretative principles* in the approach to the *same object*.

To a multiplicist, therefore, each of differently directed interpretations of an object of art is equally valid; to a singularist, however, only one of them is valid because, according to him, interpretations from different angles could not be about one and the same object, but only about a "pluralized" object.

On the basis of these points of view, the next and concluding part of this paper considers the possibility of singularism and multiplicity coming closer together. Through this, the concepts of a singularist "pluralized" object and a multiplicist object of a "collective" interpretative identity are not that far apart.



*Ана Стевановић*

## **ДЕВОЈАЧКЕ ПЕСМЕ** ДЕЈАНА ДЕСПИЋА\*

**САЖЕТАК:** Циклус соло песама Дејана Деспића, инспирисан народном лирском поезијом, у чланку се разматра с обзиром на однос музике према композицији и сијејној равни народног лирског текста, с обзиром на наративни ток који композитор успоставља распоредом песама, на обрасце стилизације и евокације музичког фолклорног миљеа кроз хармонске и мелодијске обрасце песама, као и на специфичне видове музичке транспозиције литерарног узора, његове прозодијске и семантичке равни, као што су музичко-реторички гестови.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** соло песма, музички монолог, наративност, музичка реторика, модалност, лествице с прекомерном секундом.

*Девојачке йесме*, оп. 149, Дејана Деспића, компоноване 2005. године, а први пут изведене у оквиру Међународне трибине композитора, новембра 2008,<sup>1</sup> у опсежном и различитом поезијом инспирисаном композитором вокално-лирском стварању, представљају прво обраћање текстовима српског народног лирског песништва. Шест песама различите „старине”, географског порекла, жанровског одређења и функције у оквиру народног лирског поетског говора, склопљено је у целину која са ранијим композиторовим циклусима има додирне тачке, како у погледу вокално-лирске поетике тако у погледу избора стилистичког поступка, али доноси и битне изражajне новине. Оне у првом реду дuguju Деспићевом много пута потврђеном осећају за лирску поезију, који се исказује и као осећај за специфичности врло удаљених израза, њихових значења, поетичких ослонаца, сијејних равни, самим тим, и за различите могућности њихове музичке интерпретације.

У *Девојачким йесмама*, као и у ранијим циклусима, отисну тачку за преиспитивање могућности музике у сусрету с разноликим изражajним потенцијалима лирског текста композитор види у драматургији и диспозицији циклуса. Она је у *Девојачким йесмама* остварена према начелу контраста расположења и карактера, и у складу с тим је и начињен из-

\* Овај рад настало је у оквиру пројекта Светски хронотопи српске музике, бр. 147045D (2006—2010) Министарства науке Републике Србије.

<sup>1</sup> Композитор је 2008. године сачинио и верзију *Девојачких йесама* за женски хор.

бор и распоред народних лирских текстова. Циклус отвара сарајевска севдалинка *Паун йасе...*,<sup>2</sup> чији је сетан, таман љубавни тон у значајној мери одредио и тон композиције у целини. Од оних „што се у колу играју”, њој су по карактеру супротни стихови друге песме, *Дјевојка се надмеће с момчешом*,<sup>3</sup> који ка упечатљивом играчком карактеру преусмевају и музички израз. Трећа песма, *Жеља дјевојчина*<sup>4</sup> (*Да сам јадна студена водица...*), севдалијском интонацијом враћа се на почетно расположење, док се четврта, опет, удаљава од њега обредним, лазаричким стиховима *Невестиће росице...*,<sup>5</sup> и лакоћом и ведрином карактера у њиховој музичкој транспозицији. Стихови пете песме, љубавне, *Драѓи и недрађи*,<sup>6</sup> и шесте, сватовске, *Мајка и шћер*,<sup>7</sup> означавају повратак на расположење иницирано севдалинкама. Супротностима карактера битно су допринели и различити версификациони и метрички обрасци изабраних стихова, као основа различитом ритмичком профилисању песама, па се тако лирски осмерац у смењивању с петосложним стихом прве песме замењује седмерцем с ритмичном комбинацијом два трохеја и дактила у другој, десетерцем у трећој, поново ритмичним седмосложним стихом у четвртој и, најзад, повратком десетерцу у петој и почетном, лирском осмерцу у последњој песми.

Овакав, симетрични распоред версификационих модела лирских текстова (8-7-10-7-10-8) одражава и логичну диспозицију њихових семантичких поља. Чежња девојчина из прве песме (...и гора се с листом сашта / а ја немам с ким) прераста у њено надметање с момком у колу, у другој (*Дођ' довече драгане...*), затим, у љубавну слику са еротским предзнаком, у трећој (*Да сам јадна студена водица / ја бих знала где би извирала... / не бил' ме се драѓи најојио...*), којој следи мешање обредног апела с љубавним позивом и метафором брака (*Невестиће росице, / кайни драгом на лице, / да се драѓи пробуди / да ми лице пољуби*) у четвртој. Пета песма, међутим, доноси слутњу девојке да може бити *дата за недрага*, да би се циклус завршио „свадбеном песмом од опроштаја” (...ал' се јадна на јуш сиремам, / шуће дворе дворовати...). Супротности карактера, расположења, значења, сијејних ситуација, минијатурних приповедних форми, на крају се стапају у јединствену сијејну раван, наративни ток, причу која описује круг, карактеристичан и за раније Деспићеве циклусе.<sup>8</sup> Та, композиторовој вокално-лирској поетици својствена, *нарација круга*, има у овом случају и јединствено упориште у самом фолклорном изворнику, у кругу којим се у народном песништву описује циклус годишњих доба — аналоган добима човековог живота и променама његовог

<sup>2</sup> Вид.: Војислав Ђурић, *Антиологија народних лирских песама*, Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд 1969, 109; Владан Недић, *Антиологија народних лирских песама*, СКЗ, Београд 1969, 165.

<sup>3</sup> Вид.: Вук Стефановић Каракић, *Српске народне јесме*, књ. 1 (Беч 1841), у: *Сабрана дела Вука Каракића*, књ. 4 (прир. Владан Недић), Просвета, Београд 1975, 195.

<sup>4</sup> Исто, 257.

<sup>5</sup> Вид.: Недић, *Н. д.*, 41.

<sup>6</sup> Вук, *Н. д.*, 226 и Ђурић, *Н. д.*, 102.

<sup>7</sup> Ђурић, *Н. д.*, 203.

<sup>8</sup> Као у циклусима *Јадрански сонети* (1952/56), *Круг* (1992), *Пролећне јесме* (2003).

унутрашњег света — месечевих мена, у „’митологији једног дана’, омеђеној сунчевом путањом од истока до запада (од ’рађања’ до ’умирања’ и поновног ’ускрсавања’)”.<sup>9</sup> Иако све лирске песме Деспићевог избора, и дословно (лазарице, свадба) и метафорички (паралелизам обнављања природе и љубави), спадају у пролећне догађаје, у њих се, композиторским драматуршким гестом, накнадно уцртава наративна путања од чежње, преко остварења и зрелости љубави, до слутње њеног могућег губитка, и, коначно, туге због одласка (за *недрагоđ*) из родитељске куће. И мада у универзалистичком обрасцу фолклорне симболике и оваква путања имплицира бескрајно кружење времена — спајање тачака исхода и извора — у њој се, као противтежа, ипак препознаје индивидуална композиторова склоност ка певању и приповедању о појединачном трагичком удесу, као метафори универзално трагичког и, dakле, пролазног, коначног. О томе сведочи и општи, затамњен тон циклуса, који се првенствено исказује кроз осећања чежње, туге, па и кроз израз јадиковке, а чију доминацију потврђују кратки, контрастни искораци у коло или шаљиви исказ.

Контрапункт појединачне, људске судбине и устројства природе, који се одвија унутар народне митске представе о њиховом онтолошком јединству, утицао је и на то да се семантичко поље циклуса постави на више паралелних „контрапунктских” равни: уткан у композиционо начело самих текстова,<sup>10</sup> паралелизам између животне путање човека и природног пејзажа има непосредан одраз у одабраном идиому и композиционом поступку. Постављен на начин дијалога, „разговора”<sup>11</sup> сопрана и кларинета, он евоцира фолклорни, вокални двоглас старије традиције, при чему је гласу поверена улога „изрицања”, а кларинету функција „пресецања” песме. У Деспићевој интерпретацији, међутим, у овом је дијалогу садржан и споменути семантички паралелизам: док глас износи сижејне ситуације, приповеда о индивидуалном искуству и осећању живота, о емоцијама које га прате, дотле кларинет фиксира његов одраз, као у огледалу, у свету природе, одржава напоредност њиховог бивања у објективном и симболичком пределу. Но, он је и додатно изоштрен композиторским интервенцијама на самим поетским текстовима: захваљујући изостављању приповедних и дијалошких делова лирских текстова, гласу је поверен чист, монолошки исказ. Тиме се постиже концентрација на осећања, појачава исповедни тон — који, поред повремених апелативних секвенци, доминира циклусом — и добија на изразитости у представљању личног доживљаја и праћењу промена емоционалног регистра. *Девојачке јесме*, тако, постају низ кратких монолога у оквиру јединствене монолошке нити, а она, опет, целовит и непосредан

<sup>9</sup> Хатица Крњевић, „Лирске народне песме из збирке Вука Карадића. Четири годишња добра”, у: *Различне женске јесме* (предговор), БИГЗ, Београд 1987, 27.

<sup>10</sup> Вид.: Хатица Крњевић, „Скица за видове композиције народне лирске песме”, у: *Поетика српске књижевности* (ур. Новица Петковић), Институт за књижевност и уметност — Научна књига, Београд 1988, 117—139.

<sup>11</sup> „Женске пјесме пјева једно или двоје само ради *свођа разговора*, а јуначке се пјесме највише пјевају да *други слушају*”, Вук, *Различне женске јесме* (Лајпциг 1824), предговор, у: *Српске народне јесме*, књ. 1, Државна штампарија, Београд 1932, VI.

израз људског удеса који се, у кругу, додираје и претапа са природним пределом. На тај начин, ослањањем на фолклорни литерарни узор, композитор само посредује тему којом је заокупљено укупно његово вокално-лирско стваралаштво.

Монолози појединачних песама утолико прегнантније подржавају *espressivo* „девојачког” гласа, усамљеног у различитим — у већој или мањој мери, истину или привидно, објективно или тек субјективно — преломним тренуцима живота уколико почивају на тек неколико стихова, којима се извлачи у први план лирски паралелизам (погледати наведене стихове), издваја средиште семантичке гравитације и драматизује сијејна ситуација. Отуда су они дати у кратким, сведеним формама, двodelnoј (друга песма) или троделној (прва, четврта, пета и шеста песма), при чему се заокружења осигурујају и кратким, некад вишеструким, понављањем почетног стиха, полустиха или тек изолованих лексичких целина, налик фолклорном рефрену (као у четвртој и петој песми) или припеву (у шестој). Утемељено у родном начелу народног лирског песништва и музике, понављање као његово доминантно формално и композиционо начело долази до пуног изражaja у трећој песми, у којој се шест десетерачких стихова дели на три дистиха, од којих сваки формира једну синтаксичку целину, при чему је сваки други стих праћен варијантним понављањем мелодијске и ритмичке конфигурације првог. Накнадно су по истом, варијантном, принципу све три целине постављене једна према другој. Динамизам варијантног понављања, праћен и реторичком градацијом (свака од три бинарне целине почиње за кварту више од претходне), који у крајњем резултира отвореним током, представља место на којем се укрштају фолклорни композициони модел и експресивни речитатив музичко-драмског стила.<sup>12</sup>

Овакав, специфичан вид укрштања евоцираног миља и константи ауторовог индивидуалног стила додатно појачава дејство стилизације, на коју је ослоњен укупан дискурзивни ток *Девојачких ћесама*.<sup>13</sup> Композитор је тиме поново покренуо за његов вокално-лирски проседе од раније карактеристичну стилску „стратегију”, само што је она, у овом случају, први пут усмерена на евокацију фолклорног миља. У том смислу је и призвана музичка фолклорна референтна раван захваћена веома широко, управо на евокативан, а не на имитативан начин.<sup>14</sup>

Тако ни хармонско усмеравање појединачних песама није строго саображавано њиховом локалном, музичком дијалекатском обрасцу, већ, композитору својствено, њиховом тону и значењу, накнадно пропуштеном кроз најопштије постављено фолклорно језичко поље. Лествичне

<sup>12</sup> Експресивно дејство и различити валери речитативног поступка посебно су изражени у композиторовом циклусу *Круž*.

<sup>13</sup> Стилизација је доминантни поступак и ранијих композиторских циклуса: *Дубровачког канционера* (1989), као и циклуса *Булићи и Јвеоци* (1995), који, разуме се, почивају на евокацији сасвим другачијих музичких домена.

<sup>14</sup> О томе сведоче и речи композитора написане поводом првог извођења циклуса: „Девојачке ћесме компоноване су на шест текстова из народне лирске поезије, али без музичких фолклорних елемената, осим местимичних далеких асоцијација”, 17 Међународна шрибина композитора, програм, новембар, 2008.

структуре са прекомерном секундом, чешће назначене у тетрахордалном него у пуном лествичном обиму, имају управо ту функцију — да пренесу за њих у традицији фиксирана значења чежње, жеље, туге, јадиковке. Њихово преклапање и смењивање са интоационим обрасцима средњо-вековних модуса прецизира како преовлађујући *topos*, склоп назначених мотива, тако сам евокативни поступак — дефинише архаични контекст, „старину”,<sup>15</sup> и песама и у њима исказаних значења. У том оквиру, осциловање лествичних низова у кратким трајањима, „калеидоскопске” промене већ иницијално вишеструко постављених звучања, перспективе, боја, долазе из композиторове раније установљене поетике, но, са додатним, битним утицајем на значењско поље *Девојачких ћесама*: оно избором тоналности већ назначено, дубоку перспективу времена чини још дубљом, у мери у којој лирска збивања на њеном далеком крају чини треперавим, измичућим, готово нестварним; додатно, музички „фикционализује” и идентитет песама и место „од куд су дошли”,<sup>16</sup> опредмећује њихову променљивост у времену и вишезначност њиховог симболичког простора. Дејан Деспић овај треперави хармонски амбијент остварује сталним померањима интоационих тежишта у хоризонти, али, у првом реду, честим алтерацијама и реалтерацијама. Њихово дејство, али и фолклорно порекло, посебно долази до изражaja у вези са свеприсутним оријенталним тетрахордом. „Непостојаност прекомерне секунде” доприноси сталном редефинисању како лествичних структура тако и интоационих центара. Овиме се, с једне стране, успоставља општи, за поетско-музички израз народног стваралаштва одређујући, оквир, а с друге, прате промене у сијејном и семантичком плану поезије, извлаче у први план стилистички и семантички истакнута места.

Тако су, на почетку циклуса, стихови који се ослањају на чест мотив *ћауна* и његову симболику у љубавној народној лирици: *Паун ћасе, ћрава расће, / ћора зелени; / и ћора се с листом сасћа, / а ја немам с ким!*, актуализовани у деоници гласа наизменичним алтеровањем и реалтеровањем IV ступња (у оквиру интоационе сфере „g”), па се на кратком растојању смењују структуре молског и хармонског тетрахорда. Опет, с композиционе тачке упечатљив лирски паралелизам слике природе и субјективног доживљаја с негативним предзнаком (...и ћора се с листом сасћа, / а ја немам с ким!), истакнут је алтеровањем, па реалтеровањем VII ступња и подвучен скоком у еолску септиму у гласу на семантичкој поенти, чиме се додатно појачава и осциловање тоналних центара (g-d) (пример 1). У трећој песми, поређење које укључује паралелизам реалног и метафоричког плана, са антитетичким потенцијалом: *Да сам јадна стјудена водица, / ја бих знала где би извирала...*, актуализовано је осциловањем фригијског и молског тетрахорда у оквиру тоналног центра „a”, при чему се фригијском секундом истиче с њом по конвенцији повезан тон *јадања*, осећање жалости (пример 2). У четвртој пе-

<sup>15</sup> Вук Стефановић Караџић, *Српске народне ћесме*, књ. I, предговор (Лајпциг 1824)..., XVIII.

<sup>16</sup> Исто, XIV.

сми, игру народног певача с персонификацијом и паралелизмом: *Невестице, росице, / кайни драћом на лице...*, у гласу прати смењивање дурског и молског тетрахорда тоналног центра „а”, док ову вишезначност поетског исказа ехо кларинета, у битоналној комбинацији, преноси најпре понављањем почетног силазног низа у оквиру фригијског тетрахорда тоналног центра „д”, а потом, када се осамостали, и његовим вишеструким диминуираним понављањем у оквиру „е” тоналне сфере, с непрекидним алтеровањем II и VII ступња, односно смењивањем фригијске и молске боје (пример 3). Колорит у којем преовлађује молска боја, суштински ослоњен на дејство прекомерне, фригијске и еолске секунде, као и плагалне или квинтне тоналне релације, враћају укупну звучну слику на доминантну интонацију јадиковке у архаичном контексту, која, сама по себи, избегава и непосредност и интензитет крајева емоционалног регистра.

Односом гласа и кларинета, хармонска вишезначност се додатно појачава, с обзиром на смењивање различитих лествичних структура и интонацијских тежишта у свакој деоници. Овоме доприноси и изразит линеарни, мелодијски и ритмички развој оба гласа, који се одвијају кроз дијалог с брзим променама мелодијских иницијалиса и финалиса. Овај је дијалог подвучен било имитационим преузимањем мелодијских контура гласа у кларинету, кларинета у гласу, било повременим осамостаљивањем кларинета, с функцијом да иначе вишедимензионалну слику за тренутак заустави у једној равни. У првом одсеку прве песме (погледати пример 1), док у гласу осцилују тежишта „г” и „д” („г” балканског и „д” хармонског мола), у кларинету се овој осцилацији придржује и померање тежишта ка „а” тоналној сferи („а” фригијског дура, изложеног у пуном обиму у кратком солистичком наступу /т. 9/, у природном тренују са „д” хармонским молом). Иначе ретке, акордске структуре у разлагању јављају се с истом функцијом у петој песми: на крају првог одсека, где се раније тонално осциловање између „а” и „е” средишта (с привременим скретањем ка „х” тоналној сфери) улива у скретничко окружење тонова тоничног квинтакорда а мола (пример 4), или, пак, у другом одсеку, у којем је нова тонална област потврђена разлагањем полуумањеног септакорда II ступња ц мола, као отисне тачке за мелодију која ће каденцирати на квинти доминанте истог тоналитета (пример 5, т. 7—9). По хармонском дејству је супротан, али у значењу и драматуршкој улози последњих стихова утемељен, ефекат разлагања низа прекомерних квинтакорада с великим септимом (у трећем обртају, тако да се подвлачи ефекат секунде) у солистичком наступу кларинета при крају шесте песме. Високи ниво тензије који се постиже на овај начин природно утиче у психолошку кулминацију на завршном припеву ове песме и целог циклуса: *Oj невене, мој невене!* (пример 6, т. 1).

Хармонски амбијент који одражава саму унутрашњу двострукост лирских причица (субјективно искуство — објективно, природно догађање, реално — метафорично), али и „дифузност” фолклорног поетског поступка и мишљења (распростирање значења кроз више поља, његово кретање у паралелама, асоцијацијама и аналогијама), додатно појачавају

два, у вокално-лирској поетици Дејана Деспића препознатљива, ослонца, који се тичу представљања текста, самим тим и композиторских репортичких стратегија, обезбеђујући тиме и речитост укупном музичком изразу. С једне стране, реч је о концентрацији музичког поља на доминантни мотив из поетске слике природе, чије је порекло такође у специфичном виду композиције лирске народне песме, о редукцији и издвајању једног, кључног мотива;<sup>17</sup> готово о „фотографском” издвајању карактеристичног детаља, који, затим, простирањем кроз целу песму, производи ефекат семантичке генерализације: дефинише место на којем се унутрашње збивање и пејзаж спајају. Захваљујући томе, и *Девојачке йесме*, као и њихови претходници у композиторском вокално-лирском опусу, истовремено остварују и ефекат хомогених музичких слика, и вишеструкост значења. Ово се постиже изоловањем фигуративно профилисаних мелодијско-ритмичких целина, којима се сада призива *topos* пасторале уметничке музичке традиције, а које се према тексту односе на начин ката크резе, шире, метонимије; путем сродности у хоризонталном низу, примајући на себе епитетску функцију у односу на лексичку јединицу текста. Њиховим иконичким дејством се истовремено наглашавају дескриптивни и просторни ефекат. Скретнично-пролазна фигура у кратком уводу соло кларинета у другој песми прецизирана је у погледу значења онда када се појави трећи пут, као непосредни израз стиха: ...*ja сам бисер ћросула, / ћомози ми низаши...*..., где, на другој висини, утиче у мелодијски *низ* пентатонског обриса (пример 7а, т. 1, 5 и 13). Понављање исте фигуре после стихова: ...*да се двоје љубимо... / А нијесмо драгане, / него синоћ и јујрос*, у композиторовој интерпретацији накнадно спаја првобитно, метафоричко, и касније дословно значење (пример 7б). Мотив *невесиће, росице* у четвртој песми преноси се карактеристичним тетрахордалним силазним покретом у стакато артикулацији у гласу, али и треперењем скретнице у деоници кларинета, чије је значење фиксирано у другом стиху: *кайни драгом на лице*, призывајући порекло музичке фигуре у старој хипотипози (погледати пример 3, т. 4). Свеприсутност ових фигура осигуруја музичку и семантичку хомогеност песме коју носи почетни лирски паралелизам.

Иако *Девојачке йесме* нису, попут неких ранијих композиторских циклуса, мотивски, односно лајтмотивски, повезане, то не значи да се и у њима не успостављају, за Деспићеву поетику одређујући, целовитост музичког поља и континуитет унутар његових граница. Тиме се и наративном, временском току, повреном низу сlijежних ситуација у деоници гласа, успоставља противтежа у виду слике кроз фигуративни гест кларинета који се, као дискретни фон, провлачи кроз све песме. Тремолирајућа фигура која се, у првој песми, већ у почетном наступу кларинета актуализује на начин скретнице (пример 1), уткана је и у доминантну фигуративно-дескриптивну целину друге песме, као секундно (најчешћи интервал сусрета гласова у фолклорном двогласу), односно терцно, изменјивање (пример 7а), затим као терцини тремоло у трећој, поново се-

<sup>17</sup> Вид.: Крњевић, „Скица за видове композиције...”, 118.

кундини, у четвртој (пример 3), најзад, тремоло основног тона и квинте (фолклорне „празне квинте“) у петој песми (пример 4). Од самог уобличења *torosa* пасторале на почетку XVII века тремоло је њен неизоставни мотив и знак, у којем се спајају дескриптивни, декоративни и реторички импулс. Управо на тај начин, и у *Девојачким песмама* он постаје јединствени, и стварносни и естетски, пандан унутрашњој драми повереној гласу.

Као што се хармонско поље, па и поље значења песама, од основне боје и тона, односно расположења, конкретизују у његовим кључним елементима, и поново на њега шире, тако се и преовлађујућа интонација деонице гласа упосебљује, али и акцентује, посебним реторичким гестовима. С једне стране су фолклорно, поступно, претежно силазно крећање кроз лествичне низове с прекомерном секундом, мелизматична развијања у каденцијама, микро-промене ритма и метра (нарочито у трећој и шестој песми), чиме се постиже ефекат *rubata* карактеристичан за севдалијски тон; с друге стране, варијантна понављања мелодијских крећања малог обима, најчешће унутар трикордалних, тетрахордалних, некад пентакордалних структура, променљиве ритмичке и, захваљујући томе, акценатске слике, предудари, завршеци мелодије на квинти или другом ступњу, скретнични каденцирајући обрти којима се упечатљиво евидентира општи фолклорни контекст. У том оквиру, посебне музичко-реторичке интервенције фиксирају доминантно значење, али пре свега појачавају његов афективни слој. Тако је у петој песми почетни стих: *Не дај мене мајко // за недрага* изложен у три синтагматске целине, најпре музичком артикулацијом аутентичне фолклорне цезуре после прва три трохеја, а онда и додатним понављањем почетног: *Не дај ме!* Троструко варијантно понављање мелодијске, односно, мелопоетске целине у силаznom крећању кроз молски тетрахорд интонацијоног центра „а“, почива на троструком реторичком поступку: најпре градације (иницијалиси: с, а-д, д), затим узвика (свака целина се уводи интервалским скоком и одваја паузом), и најзад ламента (сваки пут се изнова афирмише дејство силазне, квазизадржичне, секунде). Овиме се у композиторовој интерпретацији значење текста не само прецизира него се и појачава афективним додатком, тако да тај, почетни исказ девојке: *Не дај мене мајко за недрага, не дај ме!*, добија смисао вапаја (погледати пример 4). Ламент је још убедљивији у последњем стиху шесте песме, на самом крају циклуса, где се понављање почетног стиха: *Oj, невене, мој невене!* на начин припева доследно артикулише потцртавањем силазне фригијске секунде, како у гласу, тако у кларинету, па семантичка појента текста — туга због напуштања дома, прераста у јадиковку, граничећи се с изразом тужбалице (погледати пример 6).

Многострукост значења, одвијање поетског исказа на више паралелних равни, осцилације на емоционалној скали, својства су лирског текста уопште, а дифузног народног мишљења поготово. Она композитору омогућавају да, уплићући у свој музички говор све ове равни истовремено, у односу на евоцирани миље дође до веродостојног, а опет, високо индивидуализованог звучног резултата, откривајући нове аспекте

и могућности преношења поетског текста у музичку раван; да у музичкој интерпретацији открије скривене, латентне слојеве поезије, а, самим тим, и нове изражајне могућности музике саме. Тиме, у сваком новом циклусу, па и у *Девојачким јесмама*, Деспић, испитујући поље поетског израза, сваки пут изнова преиспитује и поље вокално-лирског стварања.

Пример 1

**1. ПАУН ПАСЕ**

Soprano      Clarinet in B♭

*J=72 (ma sempre molto rubato)*

S.      Cl.

*poco f*

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, starting with a rest followed by a melodic line. The middle staff is for Clarinet in B-flat, also with a melodic line. The bottom staff is for Soprano again, continuing the melody. The score includes lyrics in Russian: 'реально звучанье!', 'па - ун па - се, тра - ва', 'па - сте, го - ра зе - ле - ни;', and 'и го - ра се - слив - том са - ста, а - я - не - мам'. Performance instructions include dynamic markings (f, mf, p), tempo (J=72), and rubato (ma sempre molto rubato). The Soprano part ends with a dynamic poco f.

Пример 2

**3. ДА САМ, ЈАДНА**

*J=72*

S.  Да сам, јад - на, сту - 3-де-на во ди ца,... ja бих

Cl.  mp

S.  зна - ла где би\_\_\_\_ из - ви - ра - ла:\_\_\_\_ из-ви - ра - ла б'дра - гом

Cl.  mf

Пример 3

**4. НЕВЕСТИЦЕ, РОСИЦЕ**

*J=120*

S.  Не - вес - ти - це, ро - си - це,\_\_\_\_ кап - ни дра - гом на - ли - це,

Cl.  p

S. 

Cl.  3 crescendo

Пример 4

5. НЕ ДАЙ МЕ

$\text{J}=72$

S. 

Cl. 

**J**

Пример 5

S. 

Cl. 

S. 

Cl. 

### Пример 6

### Пример 7а

**2. ДОБ' ДОВЕЧЕ**

$\text{♩} = 80$

S. 

(a piacere, quasi improvvisando)

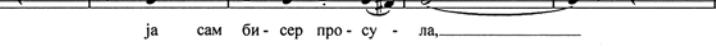
Cl. 

Dođ 'до - ве - че, дра - га - не,

S. 

Cl. 

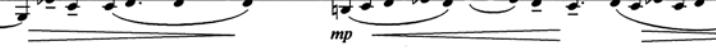
p

S. 

ja сам би - сер про - су - ла, \_\_\_\_\_

Cl. 

по -

S. 

Cl. 

mo - зи ми ни - за - ти, \_\_\_\_\_

Cl. 

и у ки - ту ки - ти -

**C** *mp*

*p*

*pp*

*mf*

Пример 76

Ana Stefanović

*MAIDEN SONGS BY DEJAN DESPIĆ*

Summary

In a wide and varied composer's vocal-lyrical opus inspired by different kinds of poetry, *Maiden Songs* for soprano and clarinet, op. 149, by Dejan Despić (2005, performed first in 2008) represent the first address to the texts of the Serbian folk lyrical poetry. Six songs of different ages, geographical origins, genres and functions within the national lyrical poetic speech were joined in a whole that, in connection with the composer's previous cycles, forms an independent narrative and topical trajectory of the *circle*. *The Narration of the Circle* is accomplished as a string of short monologs within a unique monological thread of the cycle. The dominant procedure of stylization — the evocation of the musical folklore milieu, relies on the chosen idiom and composing procedure of the "conversation" between the soprano and the clarinet. It refers to the folklore singing in two voices of an older tradition and maintains the lyrical parallelism of poetic texts themselves. The harmonious directing of the cycle, through scale structures with an excessive second, in overlaps and exchanges with intonational patterns of medieval modes and constant changes of intonational centers, is precisely stated by the archaic context of both the songs and the meanings they bear. In that framework the composer reaches a credible, yet highly individualized sound result, revealing new aspects and possibilities of transferring a poetic text into the plain of music.



*Расићко С. Јаковљевић*

## ЧОВЕК – ИНСТРУМЕНТ – ЗВУК: АСПЕКТИ РАЗВОЈА СВИРАЛЕ У СРБИЈИ

**САЖЕТАК:** Предмет истраживања представљен је кроз специфичну везу и односе између свирача, музичког инструмента, звука и његовог окружења, али и посебности развоја свирале у Србији.

Почетна фаза развоја се по звуку и по карактеристикама изградње дosta разликовала од каснијих варијанти овог инструмента те је издвојена као идентификациони тачка.

Зачетак основног типа фруле код нас објашњен је кроз односе свирача и градитеља према овој пракси, али и карактеристичан репертоар, који поседује снажан контекстуални оквир, постављајући на тај начин темељ за даљи развитак и популаризацију. Свирала/фрула с временом постаје инструмент професионалаца који путем медија (ре)конструишу национални идентитет.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** музички инструмент, свирала, фрула, звук, свирач, идентитет, развој, комуникација.

*Инструмент је у себи више него што је човек у њега свесно уложио*

И. Земцовский

У проучавању музичких инструмената могуће је уочити неколико методолошких приступа и решења. Генерално посматрајући, методолошки приступи уско су повезани са стањем истраживања фолклора уопште па се тако издвајају проучавања руских научника (К. Квитка, Изабел Јемцовскиј, Игор В. Мациевскиј и други), бугарских (Светлана Захариева), польских (Леон Бельавски), словачких (Oscar Elschek) који имају велико развијена методолошка решења и одговарајући аналитички апарат. Њихова проучавања најчешће иду у смеру систематизације постојећих резултата истраживања до којих су дошли, па и резултата до којих су дошли њихови претходници. Са друге стране, америчка и англосаксонска „школа“ делује у сфери антрополошких и социолошких аспеката инструменталне праксе (Hugo Zemp, Timothy Rice, Steven Feld и други), мада се неретко осврћу на проблем звука, нарочито у тријади са контекстом и теоријом комуникације. На подручју Србије изузетна проучавања музичке традиције, која су од великог значаја за разматрања проблема-

тике овог инструмента, извршили су Драгослав Девић, Андријана Гојковић и Димитрије О. Големовић.

У одабраној етномузиколошкој литератури ипак није постојао рад или студија која би методолошки одговарала захтевима па, самим тим, овај рад обједињује приступе и поступке наведених усмерења како би се сагледали сви параметри односа човека, инструмента и звука. У даљем тексту издвајање три модела свирале, па и сам методолошки поступак, резултати су оригиналног научног подухвата који у комбинацији са самосталним теренским истраживањима и постојећом литературом поставља значајна питања везана за наведени инструмент, али и за инструменталну традицију уопште. Циљ овог компаративног истраживања је да прикаже еволуцију репрезентата групе лабијалних инструмената — свирале, у Србији, али и развој односа човека према овом инструменту од давнина до данас, када он добија нека својства која није поседовао у прошлости.

\* \* \*

Време високе технологије и развијеног маркетинга у великој мери мења структуру културе што се одражава и на музику. Да би се задовољиле „нове” емоционалне, психолошке и естетске потребе у музичи, многи сеоски облици се губе или се пак адаптирају, мењајући и губећи своју примарну димензију — функционалност. Са аспекта инструменталне праксе, одвија се интензиван развој тако да данас са сигурношћу можемо рећи да овакав вид музичког изражавања доминира, а да се вокална пракса у неким случајевима ограничила на коегзистенцију са инструменталном (у вокално-инструменталном облику, као у примеру хармоникашке праксе), а да је у знатно мањој мери присутна самостално. Традиционалну<sup>1</sup> инструменталну музику данас изводе професионалци, док се приликом теренских истраживања све ређе срећу прави народни извођачи. Ако се на терену и пронађу, њихово извођење је веома често под утицајем медија и професионалних интерпретатора, што се директно одржава на репертоар, али и на многе друге елементе традиционалног мишљења. Ако проблем поставимо у оквире данашње човекове свакодневнице, чини се да више нису потребне нове генерације сеоских свирача (аматера) јер су медији преплављени „врхунским” извођачима, чија се присутност интензивирала као директна последица популаризације етно звука.

Да бисмо били у стању да утврдимо како је дошло до овакве појаве у инструменталној пракси, потребно је пратити све њене карактеристике — од инваријантних видова до њених варијетета.

---

<sup>1</sup> Под појмом „традиционална” сматрам превасходно аутентичне музичке продукте сеоских свирача који су данас постали саставни део репертоара тзв. професионалних интерпретатора народне музике.

*Иденититет*  
*(Традиционално окружење: О њоставци модела)*

Свирала,<sup>2</sup> народни дувачки инструмент, који према утврђеној класификацији припада групи лабијалних свирала (народних флаута), познат је готово свим народима света. Овај податак само доприноси веровању у универзалне принципе који су присутни у фолклору. Иако са конструкције стране њена појава није општијег карактера, хипотетички њена основа остаје иста а то је — дувачки инструмент (са прорезом или без прореза), претежно цилиндричног облика са избушеним рупицама за свирање, док се другачија конструкција може пре сматрати као ствар реализације, односно као особина локалног карактера.<sup>3</sup> Као замисао (праваријанта) музичког инструмента, датира још из времена палеолита,<sup>4</sup> у време активне примене мембрanoфоних и идиофоних музичких инструмената. Дакле, према речима Курта Сакса (Curt Sachs), она је један од најстаријих инструмената, направљен првенствено од кости, без рупица за свирање и, оно што је битно, производиле су само један тон, што наводи на чињеницу да је звук оваквог типа свирале имао крајње симболички значај, као ономатопејско средство или звук сигналног карактера.<sup>5</sup>

О томе колико је свирала у Србији омиљена, распрострањена и одавно позната сведоче многобројни помени у народним песмама, приповеткама, пословицама, изрекама, као и иконографски материјали (ликовне представе на фрескама).<sup>6</sup> Она је реализована на разне начине, међутим, могуће је изоловати *инваријантни модел* овог инструмента.

Под овим термином подразумева се старији тип фрула који карактеришу димензије од 400 до 700 mm дужине<sup>7</sup> и амбитус и до три октаве.<sup>8</sup> Још средином XX века оваква конструкција била је веома ретка, налазила се у Босни и Херцеговини и Хрватској,<sup>9</sup> а данас се сматра готово ишчезлом појавом.<sup>10</sup> Наравно, свака свирала имала је шест избушених отвора — рупица за свирање (вид. графички пример бр. 1).

<sup>2</sup> Инструмент са прорезом и бридом који је код нас познат и под називима *свирала* — *јединка*, *дудук* (*дудуче*, *дудучка*) или код Влаха *fluer*, из чега је вероватно потекао најчешћи и најраспрострањенији назив који се данас користи — фрула. Уп. са: Димитрије О. Големовић, *Народна музика Југославије*, МИП „Нота”, Књажевац 1998, 87.

<sup>3</sup> О конструкцији свирале вид. опширније у: Андријана Гојковић, *Народни музички инструменти*, Библиотека Човек и реч, „Вук Караџић”, Београд 1989; Dragoslav Dević, *Etnomuzikologija*, III deo, (skripta), Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977; Д. О. Големовић, *Н. д.*.

<sup>4</sup> Свирала са рупицама датира из неолита. Вид.: Светлана Захариева, *Свирачът във фолклорната култура*, Издателство на българската академия — Институт по музикознание, София 1987, 95.

<sup>5</sup> Исто.

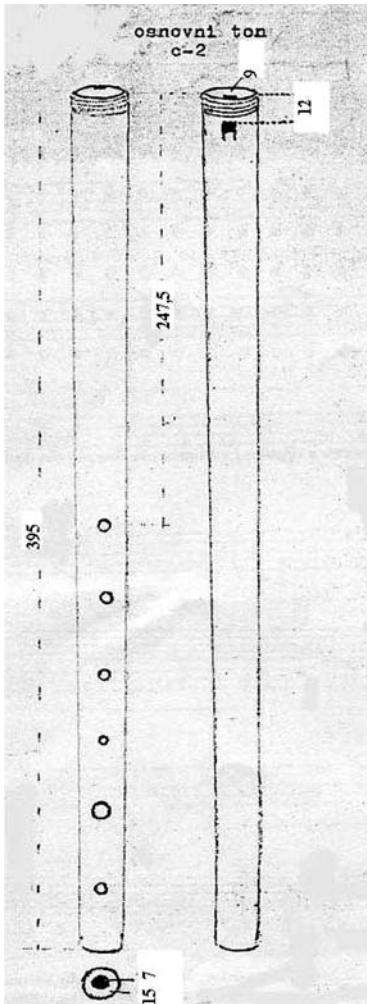
<sup>6</sup> Андријана Гојковић, *О српским свиралама — јединкама*. — Рад VII Конгреса СУФЈ, Охрид 1964, 217; Роксанда Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Музиколошки институт САНУ, Посебна издања, књ. 4, DXLIX, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, Београд 1984.

<sup>7</sup> Драгослав Девић, *Савремене тенденције развоја свирале у Србији у процесу акултурације*. — Развитак, бр. 4—5, Зајечар 1978, 69.

<sup>8</sup> D. Dević, *Etnomuzikologija*, 49.

<sup>9</sup> А. Гојковић, *Народни музички инструменти*, 175.

<sup>10</sup> D. Dević, *H. д.*, 49.



Графички пример бр. 1.

Дугачка свирача, село Белошевац (Крагујевац), графички приказ преузет из рада: Драгослав Девић, *Савремене тенденције развоја свираче у Србији у процесу акултурације*. — Развитак, бр. 4—5, Зајечар 1978, 69.

Многи градитељи праве јасну разлику између дуге свираче (*инваријантино<sup>11</sup> модела*) и краће фруле (о којој ће бити речи у даљем тексту). Тако, на пример, градитељ Митар Васић<sup>12</sup> дугу свирачу назива „свирачка”, док краћу именује термином „свираче”.<sup>13</sup> Он је с временом потиснуо из употребе ове термине и применио, за оба типа, данас општеприхваћени назив — фрула.

Код овог типа свираче отвори су бушени на основу слободне процене, али се при том водило рачуна да размак између треће и четврте рупице буде нешто већи, како би се фрула боље наштимовала. Међутим, А. Гојковић сматра да су на тај начин мајстори-градитељи сасвим несвесно обележавали границу између два тетрахорда.<sup>14</sup> Јасно је да су се првобитни градитељи, приликом отварања рупица за свирање, руководили жељом да успоставе оптичку (визуелну) симетрију, а тек су касније у тај поступак укључили и слух, стварајући акустичку симетрију. Тако су први примерци свираче код нас носили звучна обележја нетемперованог тонског система који је, услед многобројних акултурационих утицаја, ипак потиснут, уступајући место западноевропском систему дијатонских

лествица, односно употребним фрагментима дурске скале. Код типа дугачких фрула, нетемперованост као главну звучну (тонско-интонативну) особину уочили су и немачки истраживачи<sup>14</sup> (Peter Brömse) који, по мишљењу Д. Девића, сматрају да је нетемперовани тонски систем резултат

<sup>11</sup> Митар Васић, градитељ аерофоних инструмената (претежно фрула и двојница) из Крагујевца. Као градитељ специфичан је по конструисању и патентирању тзв. „Митрових двојница” које су инструмент са две цеви различите дужине — краћа и дужа цев. Инструмент може бити израђен у различитим дужинама (што утиче на тоналитет), као и од различитих материјала (пластичне масе, метала или у њиховој комбинацији).

Уп. са: Mirjana Rakić, *Graditelj frula i izvođač Mitar Vasić*, diplomski rad (rukopis), FMU, Beograd 1987, 116—117.

<sup>12</sup> Исто, 5.

<sup>13</sup> Исто, 9, 175.

<sup>14</sup> Уп. са: D. Dević, *Emomuzikologija*, 50.

присуства ирационалног принципа, који се примењује при отварању и распоређивању рупа за свирање које су, при том, неједнаких димензија.<sup>15</sup> Управо је нетемперованост овог типа свирале утицала на њено губљење из градитељске, али и извођачке праксе. Тако, на пример, чувени градитељ фрула (и других аерофоних инструмената) Митар Васић дели фруле на штимоване и нештимоване, при чему додаје да су ове друге „вашарске“ или „изворне“ и да их он више не производи.<sup>16</sup> Према подацима које наводи В. Баралић, ненаштимоване фруле су прави раритет и могу се наћи још само на вашарима и намењене су искључиво деци или евентуално фрулашима-почетницима.<sup>17</sup>

Иако је извођач био у могућности да своју свирку на *инваријантином моделу* свирале изводи у амбитусу до три октаве, он то у већини случајева није чинио јер одлике репертоара то нису захтевале. Оно што одликује репертоар, који одговара функцији овог типа свирале, углавном је импровизационог карактера као што су пастирске мелодије, импровизације, разне песме и путничке мелодије, које су готово нестале из извођачке праксе, а ређе је овакав тип свирале коришћен као пратња играма.<sup>18</sup> Такав репертоар није захтевао посебне техничке могућности извођача (посебне хватове на инструменту), већ је то било произвољно. Судећи да је реч о репертоару који је имао за циљ да испољи индивидуалну димензију, инструмент је првенствено функционисао као средство за забаву и задовољство самог извођача. У складу са репертоаром и функцијом, није било ни потребе за коришћењем друге октаве, тзв. „предуваног“ регистра, а ако хипотетички поставимо ситуацију у којој извођач на фрули свира зарад личне сатисфакције и релаксације (рецимо пастирске или путничке свирке), у том случају октавни регистар није ни потребан јер он захтева већи ангажман, односно више уложене снаге да би се реализовао тон који је при том и далеко продорнији од тонова реализованих у основном регистру. Овој тврдњи иде у прилог и подatak Д. Девића који наводи да је мелодика старијег начина свирања махом у умереном темпу (cca 150 MM), док ће се касније испоставити да млађе генерације извођача, услед усавршавања инструмента и све бољих техничких могућности, свирају знатно брже и виртуозније (око 300 MM).<sup>19</sup>

\* \* \*

Звучна димензија од велике је важности за органологију, па су тако руски аутори обрађивали проблеме звука у оквиру засебне дисциплине — етнофоније. Управо је звук тај који представља главну одлику овог сонорног предмета, и чини га музичким инструментом. Помоћу њега се и комуницира и зато није чудно што звук, сам по себи, садржи највише симболике, што се не може ничим заменити. „Он је највећа и најбитнија карактеристика сваког инструмента, јер омогућује човеку да се инстру-

<sup>15</sup> Д. Девић, *Савремене тенденције*, 70.

<sup>16</sup> М. Ракић, *Н. д.*, 116—117.

<sup>17</sup> Тумачење Владимира Баралића — забележио Растко Јаковљевић, Тр. бр. 6.

<sup>18</sup> Д. Девић, *Савремене тенденције*, 70.

<sup>19</sup> Исто.

ментом, претварајући га у звучни предмет, музички изрази и, на тај начин, искаже уметнички у већој или мањој мери, па и да пренесе своја осећања и уметничко умеће”.<sup>20</sup>

Управо, на основу карактеристика звука и начина интерпретирања могуће је уочити неколико битних карактеристика свирале. Постоје разни приступи овим питањима, па се тако, најопштије посматрано, проблем може посматрати као процес свирања, и то двоструко, као:

1. Знакови/обележја која се одвијају у самом процесу извођења (тренутно сагледавање самог формирања звука, тембр, простирање — акустичка димензија звука, каузални однос извођача (емитера), звука и публике (репчијента).
2. Знакови/обележја у времену (еволутивно) и простору (контекстуално) (дијахронијска диспозиција)<sup>21</sup>

Светлана Захаријева у својој студији *Свирач у фолклорној култури* takoђе темпорално посматра звучне манифестације инструменталног извођача у обредном контексту и уочава да се звук уздиже високо у самој „партитури” обреда.<sup>22</sup> У проучавању подразумева бављење звуком као експресивним елементом обреда, разматрајући на тај начин тембр, ритам, мелодију и др. у временској и просторно-контекстуалној димензији, а све у циљу разрешавања самог социолошког значаја инструменталног извођача. Из њеног проучавања може се закључити да инструмент може имати двоструку улогу — прву као ритуални објекат, што представља симболички значај, и другу — као носилац звучне (музичке) семантике. Са друге стране, поједини етномузикологи „америчке школе” заговарају проучавање звука као социјалне или контекстуалне структуре. Тако нпр. Р. Б. Кереши (Regula Burckhardt-Quereshi) сматра да се смишони систем може повезати са многим естетичким теоријама, подручја комуникације, а противцање таквих значења могуће је посматрати кроз процес извођења — подручја специфичног међудејства контекста и музике.<sup>23</sup>

С. Фелд (Steven Feld) предлаже комплетан методолошки поступак при проучавању звука, те се могу издвојити подручја деловања на: компетенције извођача, формално уређење звука, извођење (однос „композитора” и материјала), окружење (односи природних ресурса, експлоатације и материјалног значаја и контекста за извођење), теорије (свест о практичној музичкој реализацији) и проблем евалуације звучног продукта.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> A. Gojković, *Muzički instrument*, 63.

<sup>21</sup> Према: Л. Белявский, *Инструментальная музыка — трансформация человеческих движений*, у: *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*, част первая, Советский композитор, Москва 1987, 111.

<sup>22</sup> С. Захаријева, *H. d.*, 81.

<sup>23</sup> Regula Burckhardt-Qureshi, *Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis*. — Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology, Winter Issue, Los Angeles 1998, 57.

<sup>24</sup> Steven Feld, *Sound structure as social structure*. — Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology, September Issue, Board of Trustees of the University of Illinois, Los Angeles 1984, 386—387.

Кад је у питању *инваријантини модел* свирале, примећује се да је могуће применити већину методолошких поставки. Поставка Бељавског (временско-просторна релација) је већ у примени самим изоловањем *инваријантиног модела* и оних који ће се тумачити у даљем тексту, међутим, конкретно код овог модела није могуће у потпуности применити поставку Захаријеве јер се не ради о инструменту који припада обредној пракси, бар не у овом случају, али се може разматрати његова ритуална функција као главног конституента „ритуалног“ контекста — народне игре, али потребно је најпре утврдити наредни модел свирале (у даљем тексту *стандардни модел*). Ипак треба споменути неке особине које се могу подразумевати као универзалне звучне карактеристике свирале. А. Гојковић у једној од својих студија о музичким инструментима наводи да „звук свирале може истовремено бити **благ, мелодичан и сугестиван**“ па стога и има разне функције — за удварање, намењен духовима (источна Африка), животињама (пастирске свирке), за комуницирање (преношење порука), у сигналне сврхе (нпр. у ратним условима да би обавестио о појави непријатеља а да при том не изазове никакву сумњу).<sup>25</sup> Такође, звук овог инструмента се, звог свог фалусног облика, у многим традицијама повезује са магијским утицајем на прокреацију и фертилитет.<sup>26</sup>

Говорећи у оквирима *инваријантиног модела*, поставља се и питање ко може да произведе звук/музику, а ко га прихвата/конзумира? У овом случају произвођач (емитер) могао би бити било која особа, уз услов да има потребу да се музички изрази на овом инструменту. Такође, није могуће одредити ко ће прихватити звучну поруку, односно конзумирати музички производ, тачније, то није могуће у тој мери као код *стандардног модела*, о којем ће бити речи у даљем тексту. Иако се у овом случају може претпоставити да је у питању музика са израженом индивидуалном димензијом, постоји својеврstan потенцијал за колективним звуком. Он се реализује путем тзв. гутуралног звука (*заржавања, розгања, рожњања*) — који извођач током свирања производи стварајући латентни двоглас (мелодија свирале + тон из грла), односно симулирајући колективну димензију у извођењу. У својој књизи *Народна музика Југославије*, Д. Големовић истиче податак једног од казивача који објашњава примену грленог тона следећим речима: „То је као да имам добошара у пратњи“,<sup>27</sup> чиме је и потврђена претходна претпоставка о потреби за „колективним звуком“. Даље, опште карактеристике инваријантног модела указују на индивидуални карактер, који је транспарентан, али појединим употребним особинама, појавом гутуралног тона и другим изузетним карактеристикама, открива своју латентну колективну подлогу. Та подлога представља срж комуникационог потенцијала, оствареног тек кроз аутономно — индивидуално ангажовање и артикулисање.

<sup>25</sup> A. Gojković, *Muzički instrument*, 69—70.

<sup>26</sup> Исто.

<sup>27</sup> Д. О. Големовић, *Народна музика Југославије*, 88.

Пример бр. 1.

*Râstâu* — шипка на јарму (на флуеру), село Грабовица (североисточна Србија), запис: Д. Големовић. Преузето из књиге: Димитрије О. Големовић, *Народна музика Југославије*, 88.

Дакле, ако занемаримо претходни изузетак, оно што код овог модела свирале карактерише процес — од настанка, преко акустичке реализације па све до акорпције звучног импулса — управо се може дефинисати као индивидуално реализован звук, неутралног (неодређеног, релативног) односа између извођача (емитера), трансформатора потенцијала у звучни импулс (свирале) и реципијента (конзумента). Ова хипотеза заснована је на општим карактеристикама практичне примене инваријантичког модела, а то су: индивидуално извођење (непостојање оркестарског извођења, изузетна примена уз игру, непостојање „публике”), одсуство овог инструмента у ритуалном процесу или одсуство колективне димензије (како је изражена код пратње игара или професионалном — сценском извођењу). Ако ствари поставимо у социолошки оквир, то је веома битан податак јер ће он претрпети знатне модификације модела свирала који ће се утврдити током рада.

*Варијанта*  
(Традиционално окружење: Нова значења)

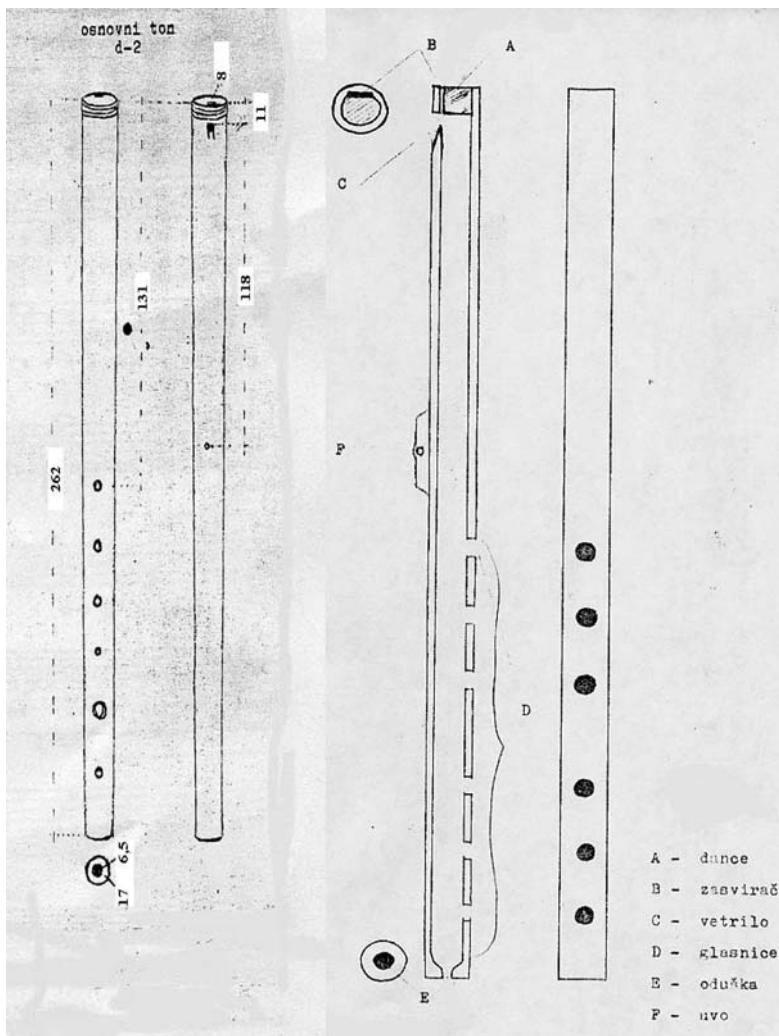
Због различитости музичких инструмената и њихових многобројних локалних варијанти, сасвим је разумљиво да се њихова ерголошка и технолошка својства разликују и да зависе не само од типа инструмента већ и од локалитета у којем се израђују.<sup>28</sup> Сасвим је извесно да с временом инструмент трпи многе промене, нарочито ако је реч о музичком ин-

<sup>28</sup> А. Гојковић, *Народни музички инструменти*, 14.

струменту који се често употребљава у народу, какав је случај са свирајом/фрулом. С временом се променио однос човека према инструменту јер су се односи унутар фолклора изменили (прелаз из обредне у забавну функцију). То се одразило најпре на репертоар, у којем долази до знатног ширења, што је првенствено проузрокovalа све чешћа појава инструмента у оквиру синкетизма покрета и музике, у народном пле-су/игри. Други аспект промена односи се на техничка (ерголошка) својства музичког инструмента, па се тако његов изглед прилагодио потребама извођача, али и колектива.

Поред старијег, *инваријантино<sup>29</sup> модела*, начина градње и извођачке праксе, уобличио се нов модел — *стандардни модел* свирале. Њега одликују димензије од 250 до 300 mm и стога се назива и краћом фрулом.<sup>29</sup> У току рада говоримо о главној карактеристици овог модела, који смо формулисали као *стандардни* баш зато што се после првобитних ерголошких особина конституисао нов модел који је и данас у примени, а који остаје препознатљив по својим контекстуалним особинама. Треба истаћи да је управо код овог модела утврђен и „прави“ градитељски принцип. Градитељи конструишући овакву свиралу сада воде рачуна о отварању рупица за свирање, стварајући визуелну а самим тим и акустичку симетрију. Тиме се директно утиче и на особине звука јер се симетријом уступставља сигурна интонативна основа — дурска (молска) скала, или бар тежи ка њеном освајању, што је и најрадикалнији степен оваквог акултурационог процеса. Сагледавајући конструкцију могуће је утврдити иницијалне тачке трансформације које су довеле до коначног образовања *стандардног<sup>29</sup> модела*. На тај начин, примећује се да рупице за свирање квантитативно нису захватиле промене у односу на претходни модел. Поред шест отвора са предње стране који представљају константу, само изузетно се може додати и седми отвор на полеђину инструмента (види графички приказ 2.). Свирала је задржала прорез и брид као главну конструкцију особину која је разликује од већине лабијалних свирала. Оно што представља прву тачку развоја ка новом моделу јесте смањење димензија инструмента што директно утиче на „померање“ основног тона свирале („тоналитета“). Друга тачка везана је за примену принципа апсолутне симетрије при отварању отвора за свирање што такође има рефлексију на звучну димензију, у смислу постизања потпуне или делимичне темперације репродукованих тонова. Трећа се односи на освајање нових граница у оквиру којих се мелодија креће. У овом случају долази до равноправне, па у неким случајевима и доминирајуће, примене октавног, предуваног регистра који се остварује интензивнијим протоком ваздуха. Наведене тачке развоја могле би се схватити као периферне или спољашње манифестије, а оно што свакако треба образложити везано је управо за унутрашње манифестије еволутивног процеса. У овом случају неопходно је укључити функцију, односно контекст у којем се јавља *стандардни модел* свирале.

<sup>29</sup> Д. Девић, *Савремене тенденције развоја свирале*, 69.



Графички пример бр. 2.  
Примери кратке, „штимоване“ свирале, графика преузета из рада:  
Драгослав Девић, *Савремене тенденције*, 69. и *Etnomuzikologija*, 47.

Када говоримо о контексту у којем се јавља краћа свираала (*стандардни модел*), можемо са сигурношћу рећи да је она задржала своју претходну функцију — забаву. Међутим, поред њене забавне функције могуће је закључити да постоје и разни варијетети примене. Први је задржан још из функционалних особина претходног модела, дакле свирање ради одржавања стада на окупу, или да се свирањем прекрати време приликом путовања. Други облик забавне функције била би свираала као пратња народним играма. Када је у питању улога свирале и контекст народне игре у којој се јавља као учесник, овај процес се може описати

као синтеза покрета (и у играчком, али и у музичком значењу — мелодије), ритма (корака и мелодије која се изводи на свирали), и евентуално ношње учесника. Ако прихватимо детерминацију и издвајање типова синкретизма Изалија Земцовског (Изалиј Земцовскиј), према наведеним контекстуалним околностима *стандардни модел* свирале јавља се у оквиру „полиелементарног (музичко-кинетичког — прим. Р. Ј.) синкретизма”.<sup>30</sup> Наведени вид синкретизма, тачније сам контекст народних игара уз инструменталну пратњу, упркос сфери забавне категорије којој припада, можемо схватити и као својеврстан обред у најширем значењу. Разлоге, или боље речено услове, за то налазимо у неколико особина саме радње. Првенствено, сваки обред има своје учеснике, тачно утврђено време и место одвијања процесије и редослед радњи које треба да обезбеде циљ обредне радње. И код контекста игара уз инструменталну пратњу могуће је уочити исте карактеристике. Разумљиво је да постоје учесници овог „обреда”, па чак и тачно утврђене улоге међу њима (свирач, коловођа, кец...), потом јасно утврђено место одвијања (познато је на којим местима се игра изводила), па донекле и време које у овом случају није толико фиксно као код „правог” обреда. Редослед радњи није стриктно профилисан, али се може говорити о постојању јасне диспозиције, јер да би се коло формирало потребно је образовати кружни облик, начин укључивања играча у коло у већини је ствар протокола. Потом следе и друге карактеристике (начин повезивања, генерацијски фактор итд.) који се могу схватити као тачно утврђен редослед радњи. Ипак, није нам циљ да ове уочене аналогије дефинишу контекст народне игре као обредне категорије, јер она то није, већ да се само хипотетички постави као таква да би се у оквиру симулације обредног процеса објасниле неке специфичности појаве фруле у наведеном систему.

Свирач је у контексту игре особа са специфичном функцијом по којој се разликује од осталих лица. Он нијансира значај семантике самог извођења — чини „озвучену” информацију која се издава међу осталим звуцима који се образују из колективног импулса. „Како је народна музика колективна творевина, она се ипак на најбољи начин испољава тек у стваралаштву даровитог појединца”,<sup>31</sup> који, у овом случају има функцију да генерише енергију и преко покрета (физиолошког и физичког карактера) еmitује импулс који се путем музичког инструмента трансформише у музички импулс, који апсорбује прималац (реципијент), а то је колектив. Звук који ствара индивидуалац-интерпретатор на музичком инструменту може се сматрати реалном информацијом, док се звуци који потичу од стране колектива (звук корачања приликом играња, звук реквизита — нпр. штапова, као и извикивања) могу сматрати иреалним звучним информацијама. Појаву иреалних (како смо их дефинисали) звучних информација С. Захаријева назива термином „колективни или ритуални шум” и под овим подразумева пропратне звуке, односно звуч-

<sup>30</sup> И. Земцовский, *Музыкальный инструменты и музыкальное мышление*, 126.

<sup>31</sup> Д. О. Големовић, „Однос индивидуално — колективно у интерпретацији народне музике (на основу праксе колубарског музичара Крстиља Суботића)”...

не манифестије колективија.<sup>32</sup> То непрестано кружење енергије, као и својеврсног дуализма колективног и индивидуалног набоја, резултира музиком и покретом.

Свирала остварује и значајан утицај на кореолошки (кинетичко-ритмички) образац. Својим сугестивним ритмом, профилом мелодије, па чак и регистром, она најпре образује основну кореолошку шему (већина играча може, на основу ритма, да осети о каквој дистрибуцији покрета је реч), а затим нпр. променом ритмичке шеме или регистра указује на нов кореолошки материјал. Тако се њена звучна информација претвара у метаинформацију која се даље рефлектује на „кинетички ни-во“ игре.

Пример бр. 2.

Игра *Шесшица*, село Осечница (Ваљевска Колубара), запис: Д. Големовић. Преузето из књиге: Димитрије О. Големовић, *Народна музика Југославије*, 87.

Свеукупно посматрајући карактеристике *стандарданог* модела свирале, може се извести закључак да су звучна реализација, нов контекстуални оквир — функција и техничке промене инструмента, модификовале профил односа инструмента, извођача и конзумента. Тако се овакав профил може одредити као **индивидуално реализован звук, апсолутног трансфера између емитера (извођача), трансформатора (свирале) и реципијента (у овом случају засигурно колективне димензије)**. У питању је апсолутни трансфер јер се, код овог модела свирале и контекста у којем се јавља, ствара апсолутна комуникација, међусобни утицај који се огледа кроз проток информација између извођача и корисника (реципијената). Информације које се генеришу од стране извођача и преносе путем свирале имају директни утицај на реципијенте који стварају повратну информацију, реализовану у виду покрета тела. Основна разлика између *инваријантињог* и *стандарданог* модела јесте управо у недостатку повратне информације, какав је случај код *инваријантињог* модела, и његове јасне појаве у другом моделу. Наведене комуникационе карактеристике ипак се неће зауставити на оваквом виду релација, већ ће подлећи још већем степену модификације који ће се односити на наредни модел свирале. Једна од главних особина традиционалне музике, па и фолклора уопште, јесте да се непрестано мења, па је у складу с тим сасвим разумљиво

<sup>32</sup> С. Захариева, *Н. д.*, 147.

да данас свеобухватне карактеристике свирале неће бити прихваћене без појединих модификација које се могу јавити у функционисању овог музичког инструмента.

### *Алтеришеј: О неофолк окружењу*

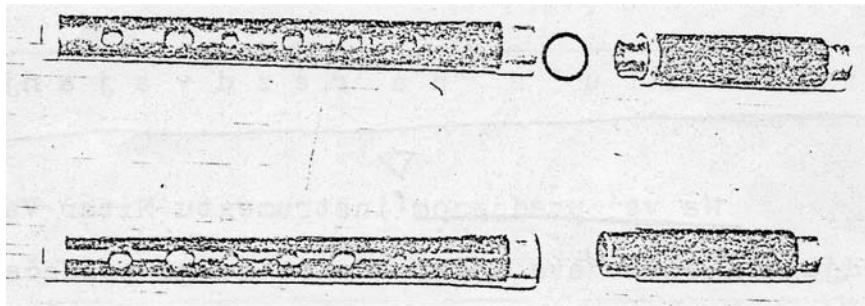
У овом сегменту рада представићемо новонастало стање — данашње окружење у којем се свирала јавља, пратећи однос према инструменту, традиционалној инструменталној музici и њеној примени (транспозицији) у пропагандне сврхе. Иницијалном тачком развоја, тачније модификације *стандардног модела*, могуће је сматрати конструкције особине новонасталог модела. Као и код односа конструкције *инваријантиној* и *стандардној* модела свирале, код новог — *алтерованој* модела примећује се да су поједине конструкције особине остале непоромењене у односу на претходни, па и на првобитни модел. У дефинисању *алтерованој* модела, поред константних особина (прорез, брид, број рупица за свирање па и димензије) настају и иновације у конструисању. Оне се првенствено односе на технолошке карактеристике градитељског поступка. С временом су градитељи желели да на неки начин осавремене свиралу у вези са грађом која је експлоатисана приликом израде. Тако су разне врсте дрвене грађе (шљива, јавор, багрем и остале врсте<sup>33</sup>) убрзо замењене трајнијим и естетски одговарајућим материјалима, као што су разне врсте пластичних маса (јувидор, целулоид...), па чак и разним металима или легурама (месинг, дуралуминијум, прокрон...). Поједини градитељи су чак увозили посебне врсте дрвене грађе која не постоји у нашем окружењу, као што су ебоновина, гренадил, мароканска буква и палисандр.<sup>34</sup> Други аспект промена односи се на појаву кратке свирале сачињене из два дела. Деоба се остварује „пресецањем на већ урађеном инструменту тако што се обележи место које је увек нешто ближе рупици за палац, него прозорчути и то на делу фруле који је уједначене дебљине”.<sup>35</sup> Разлог за овакву конструкцију промену свакако треба повезати са тежњом ка постизању апсолутне темперације фруле која је почела да захвата сегменте тоналности још у периоду употребе *стандардног модела* фруле. Та тежња јавила се услед низа акултурационих процеса који су проузроковани постепеном применом елемената музичке праксе западне Европе, а оно што је знатно убрзalo наведени процес је све већа улога медија која је данас постала доминантно поље музичког изражавања.

Употреба нових материјала при изради свирала неминовно је утицала и на звучну димензију, у мањој или већој мери прихваћену међу градитељима, али и извођачима. Градитељ М. Васић истиче предности фрула израђених од пластичне масе: не мора се чувати од влаге, не тру-

<sup>33</sup> M. Rakić, H. d., 24.

<sup>34</sup> Марта Гајић, *Принципи обликовања народних инструменталних мелодија у извођењу Срећка Перчевића из села Велућа*, семинарски рад (рукопис), ФМУ, Београд 2000, 1.

<sup>35</sup> M. Rakić, H. d., 60.



Графички пример бр. 3.

Пример двodelne svirale, grafika preuzeta iz rada: M. Rakić, *H. d.*, 61.

ли и не деформише се, при том исто звучи као и фрула израђена од дрвета, али „има сјај и у контрасној је боји са металним прстеновима”<sup>36</sup> који се могу додати на спојевима два дела свирале. Коришћење целулоида је естетске природе те овај градитељ наводи да приликом израде фруле од пластичне масе она тек достиже свој коначни циљ за градитеље, а то је „да личи на ’прави’ музички инструмент”, вероватно мислећи на инструменте који се примењују у класичној музики.<sup>37</sup> Ипак са интерпретаторске тачке гледишта, свирале израђене од пластичних маса или појединих металних легура нису адекватне за професионалног извођача на овом инструменту јер се приликом дужег свирања прсти влаже па може доћи и до „проклизавања”, самим тим и до лоше интерпретације.<sup>38</sup> Исто тако, В. Барагић наводи да је оваква фрула погодна једино за извођење пасажа, тачније глисанда.<sup>39</sup> Ипак, све наведене промене повлачиле су и појаву новог контекстуалног окружења свирале па је она припала новом систему у којем је обједињена целокупна традиција. Фолклорно наслеђе појављује се у новом виду — фолклоризму, а звук добија нова семантичка својства.

\* \* \*

Оно што је захватило целокупну сферу музичког фолклора и на тај начин угрозило њен даљи опстанак (потискивањем или дестимулативним деловањем на праву традиционалну праксу) појава је професионалног односа — њених главних носилаца, музичара професионалаца. Народ је све више уживао у слушању традиционалне музике, а све мање у њеном извођењу па је, самим тим, померена локација неговања народне музике — из сеоске или варошке околине на сцену или ТВ екране. Са друге стране, конзументи су се с временом окретали другим музичким жанровима (*Pop, Rock & Roll, Dance* и *Techno* правцима) који су били компатibilни са техничким развитком и пратили нови стил живота, па је у једном периоду народна музика готово ишчезла. Ипак, да би прона-

<sup>36</sup> Исто, 30.

<sup>37</sup> Исто.

<sup>38</sup> Тумачење Владимира Барагића — забележио Р. Јаковљевић, Тр. бр. 6.

<sup>39</sup> Исто.

шла свој начин опстанка она се адаптирала на потребе друштва па су се јавили и нови жанрови који су представљали спој народне музике и електронске музичке реализације. Тако се појавио и жанр *ејно музике* или *World beat* покрета најпре у свету, док је наше просторе за то време преплавио *турбо фолк*, жанр који је дugo припреман староградском, новокомпонованом народном<sup>40</sup> па и забавном музиком. Тек касније, кад је дошло до презасићења тржишта и конзумената овим звуком, неки интерпретатори *турбо фолка* окрећу се забавној музики, неки остају у сфери „умерене“ народне музике, а остатак извођача потпуно нестаје са сцене. Потом се и код нас јавља тзв. *ејно музика* која се испољава у два основна типа:

1. *ејно музика* = **продукт фолклорне транспозиције** (реинтерпретација традиционалног музичког материјала — без формалне модификације),
2. *ејно музика* = **продукт фолклоризма** који се може јавити у три подтипа:
  - a) Симулација традиционалног звука коришћењем сличних поступака изградње, опонашањем стила извођења, коришћењем реквизита (нпр. ношње)... (остваривање синкретизма?).
  - b) Комбиновање електроакустичког звука (*Pop, Rock & Roll, Dance, Techno* стила) са уметањем делова реализованим симулацијом, или транспозицијом традиционалног звука/дела или целокупног фолклорног музичког материјала.
  - c) Наслојавање фолклорног узорка (музички семпл<sup>41</sup>) на базу електроакустичког звука, или инфильтрацијом узорка у електроакустичко музичко окружење.

Дефинисањем могућности типова музичке реализације у неофолк окружењу уочава се како се свирала веома често јавља, и на разним манифестијама и у медијима. У нашој скријој историји јавили су се многи извођачи-професионалци на овом инструменту. Истачи ћемо само најпознатије као што су Сава Јеремић, Тихомир Пауновић, Добриловје Тодоровић, и данас веома популарни Бора Дугић и Слободан Тркуља. Иако сви свирају, или су свирали, на истим инструментима, постоје разлике у њиховом интерпретаторском идиому. Ако посматрамо активност Б. Дугића, наилазимо на податке да је био оснивач октета фрулаша<sup>42</sup> што као карактеристика (ансамбл) није типично за овај инструмент.<sup>43</sup> У традиционалној пракси појава ансамбла фрулаша позната је само у области североисточне Србије и најчешће је ансамбл састављен од влашких свирача. Даље интересовање Б. Дугића везано је за пропагирање овог инструмента који је у наведеном окружењу повратио статус главног детерминента етничке припадности на основу историјске присутности на овим просторима, али и због, нама семантички, препознатљивог звука.

<sup>40</sup> Интерпретатори новокомпоноване народне музике као нпр. Силвана Арменулић, Лепа Лукић, Тома Здравковић, Џуне Гојковић и многи други.

<sup>41</sup> Семпл (енг. Sample) = исечак, узорак, пример.

<sup>42</sup> Поред Боре Дугића остали чланови били су: М. Ивановић, П. Обрадовић, В. Ристић, В. Којадиновић, П. Ђоковић, М. Васић и Р. Ристић. Уп. са: М. Ракић, *Н. д.*, 115.

<sup>43</sup> Д. Девић, *Emotomuzikologija*, 49.

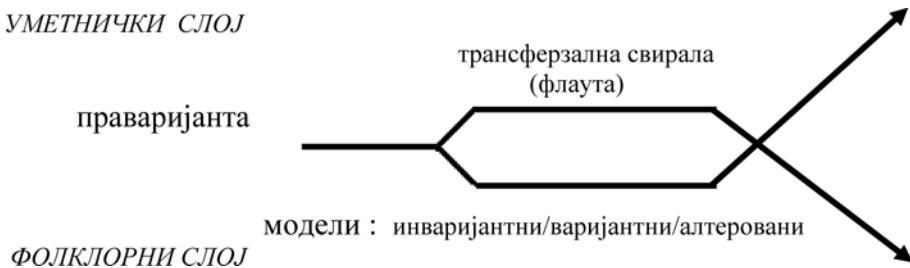
Свирала је у пракси Б. Дугића доживела готово равноправан третман са инструментима уметничког слоја, па је на тај начин њена примена доживела ресемантацију. Она је остварена путем примене фруле у склопу оркестарске музике, била она фолклорног или уметничког смера. Ресемантација је нужно условила све веће усавршавање инструмента — како његових техничких тако и извођачких особина. Све више, она добија прави виртуозни карактер који се рефлектовао на ритмичко-мелодијску компоненту, самим тим истичући хроматику, орнаментику и друге елементе специфичне за уметничку музику, а који се до тада нису јављали у идиому традиционалне музичке праксе. Оно што се такође може сматрати новином јесте могућност реализације модулације на фрули која је уско повезана са новим конструкционим особинама и контекстуалним окружењем — извођењем уз оркестарску пратњу. Оркестарску пратњу свирали данас чине ансамбли псеудофолклорне оријентације (нпр. у пракси Слободана Тркуље, оркестра Горана Бреговића и других извођача), али и прави симфонијски оркестри (нпр. извођачка пракса Боре Дугића). Овакво окружење захтевало је да фрула постигне могућност апсолутне темперације како би могла да се уклопи у окружење инструмента који се користе у склопу симфонијског оркестра.<sup>44</sup> Може се са сигурношћу рећи да је свирала постигла максимум естетског капацитета у новонасталом окружењу, те је данас могуће третирати овај инструмент као равноправан са онима који се користе у уметничкој музici. На основу таквог третмана, одвиле су се знатне промене на плану репертоара, тако да се данас могу чути традиционалне (у мањој или већој мери) мелодије, али и дела композитора класичне музике (Бахова, Моцартова и дела других композитора), или неки музички продукти новијег слоја западноевропских народа (наполитанске песме, француске шансоне итд.) изведени на фрули. Овакве појаве односиле су се на традицију и у домену звука, па се тако уочава да су претходно наведене карактеристике с временом у већини установљене у извођачкој пракси градске културе, а затим као нормативне особине усвојене и у сеоском музицирању, потискивајући или модификујући постојећи „звукни идеал”,<sup>45</sup> самим тим и постојеће форме народног музицирања.

Уколико пратимо развој свирале од праваријанте, уочићемо да је њен развој на глобалном нивоу ишао јединственим током, а да је у једном временском периоду дошло до образовања два паралелна тока раз-

<sup>44</sup> Бора Дугић је раније користио више врста свирала (различитог штима) да би омогућио модулацију, а данас користи само један тип свирале на којој је веома једноставно извести модулирајућу мелодију. Таква свирала је резултат његовог техничког решења — по тумачењу Владимира Барагића.

<sup>45</sup> По дефиницији Оскара Елшека *звукни идеал* представља карактеристику звучног стила неког локалитета или одређене епохе. Њега детерминишу звучна формација тона (начин на који се конституише звук и повезује са осталим звучним импулсима), начин динамиције звука, спектралне комбинације и начин освајања звучног простора. Уп. са: Оскар Елшек, *Музикальный инструмент и инструментальная музыка (О задачах и методах инструментоведания)* у: *Теоретические проблемы народной инструментальной музыки (Музикальный инструмент и инструментальная музыка)*, Сојуз композиторов РСФСР — Обједињенна фолклорна комисија, Москва 1974, 184.

воја. Једна линија развоја водила је ка усавршавању свирале ка трансферзалној флаути, која је употребљавана у уметничкој музичи, док је другим током свирала усавршавана као традиционални музички инструмент. У другом току се и поставља диференцијација три модела о којима је било речи у овом раду. Како су оба тока (свакако не синхроно!) достигла „зону“ неофолк окружења, дошло је до замене поља деловања. У новом окружењу, поједини композитори класичне музике показивали су тенденцију ка примени свирале, тачније симулацији њеног звука, како би постигли фолклорну атмосферу — симулацију фолклорног контекста. Тако, на пример Густав Малер (Gustav Mahler) у трећем ставу *Treće симфоније* симулира атмосферу „сиротињске музике, што се одмах на почетку исказује не само једноставном фактуром, већ и избором инструмената (и њихове технике): пицикато, да дочара трзалачке инструменте, затим кларинети и **пиколо — као свирале** и труба као музике лимених (блех) инструмената“.<sup>46</sup> Са друге стране, у „традиционалној“ музичи одвија се супротан процес — освајање уметничког нивоа, који се огледа кроз третман инструмента, контекст и репертоар намењен свирали.



Графички пример бр. 4.

Данас извођачи на свирали имају широки спектар могућности да се искажу као интерпретатори традиционалне (или пак псевдотрадиционалне) музике, а уједно и као извођачи (високо)уметничке музике, што остварују апсолутном темперацијом, контекстуалним приликама и све већим виртуозитетом који се поставља као битна одлика (квалитет) сваког добrog фрулаша. Све је већи број фестивала, такмичења и других манифестација на којима фрулаши учествују како би приказали своје умеће, упоредили своју интерпретацију са интерпретацијом других па чак и да би усвојили нове манире извођења. Тиме се, у већини случајева, остварује нивелисање стилова извођења (маниризам), губи се разноликост а извођаштво се управља према узорима који постају носиоци стила. Улога медија свакако доприноси претходно описаној ситуацији појачавајући ефекат нивелисања стила. Многи интерпретатори сматрају да је њихова појава умногоме условљена односом према медијима. На тај начин, да би обезбедили егзистенцију на „великој сцени“, прибегава-

<sup>46</sup> Шнебл Дитер, *О Малеровој Трећој симфонији*, Музички талас, бр. 4—6, Clio, Београд 1996, 83.

ју многим маркетиншким триковима што у великој мери може утицати на одлике репертоара (контаминацију), а посебно на стил извођења и окружење у којем се инструмент јавља. Веома је битно да се обезбеди реакција публике, била она позитивна или негативна; самим тим вреднује се спектакл (инструмент провокације!?), а све мање реални квалитети свирке. Цењени интерпретатори данас су већином особе које представљају „појаву”, дакле који су у стању да на неки начин анимирају конзументе, а то најчешће чине одабиром садржаја (репертоара) који има великог изгледа да се подудари са потражњом публике. Судећи да конзументи свирке на *алијерованом моделу* егзистирају у времену које захтева добру процењивачку способности и многе друге способности свирача, они морају бити спремни да, поред извођења, преузму на себе друге делатности (пропагандне, менаџерске и др.) како би обезбедили што бољи пријем и потражњу својих продуката. Извођачи на свирали се данас све више окрећу и композиторском стваралаштву, које свакако није анонимно каква је била пракса у прошлости, а такве тенденције директно утичу на одлике репертоара јер се често прибегава комбинацији традиционално познатог материјала и новина (контаминација) које у неким случајевима могу бити и елементи преузети из других музичких традиција.

Иако се чини да је овакво окружење обезбедило јачи контакт између емитера и реципијената, оно је успоставило и много комплексније релације, па тако није могуће унифицирати профил протока информација, бар не као у случају претходно изложених модела. Може се запазити да је и даље присутан **индивидуално организован звук, са разликом у томе да је знатно ослабљен трансфер информација између емитера и реципијента**, једноставније речено, дошло је до пасивизације конзумената, јер они више не учествују у комуникативном процесу — не одашиљу повратни сигнал (стваралачки импулс као одговор солисти), већ само примају звучну информацију. Ипак је присутан извесни потенцијал који се огледа у реакцији на звук (а могуће само на контекст — сцену, извођачки апарат и сл.) реализован у виду кинетично-ритмичког импулса (тапшања а веома ретко покретима тела), или у интонирању делова мелодије. Наведеним звучним манифестијама остварује се такозвани „колективни или ритуални шум” — иреалне звучне информације. Поред тога, могу се приметити и други елементи вишечланог синкретизма — на сценама су присутни најпре извођач-солиста, потом и пратећи извођачи — „ритуални асистенти”, костими, маске и др. При том, закључује се да није дошло до потпуне ритуално-синкретичне деконструкције, већ да је ојачана функција извођача-солисте који постаје носилац социјалне или чисто музичко-естетске информације која је динамизирана експресивним садржајем, а све у циљу јачања аутономије солисте у музичком (звучном) плану. Културна карактеристика солисте се издаваја из масовне структуре „ритуала” и он се при том открива као лице са специјалним могућностима путем свог звучног дејства, различитог од пропратних звукова (иреалних звучних манифестија). Ако овакав склоп функционалне организације дефинишишемо као извођење *par exellence* (по тумаче-

њу С. Захаријеве), може се сматрати да се културна традиција и њен историјски континуитет, њена социјална информација преноси са *solo* на *tutti*, и данас са *tutti* на *solo* — са колективног и међузависног на аутономно искуство.<sup>47</sup>

На основу запажања изложених у овом раду, чини се да је развој овог специфичног инструмента комплекснији проблем него што се у многим публикацијама то приказује, а он нуди многобројне начине посматрања и још више начина реализације. Ипак, ако се на моменат сагледа глобална слика, присуство свирале као музичког инструмента (или инструмента музике), могуће је издвојити неколико нивоа значаја/особина који се уклапају у тријадну поставку проблема:



Графички пример бр. 5.

У овој енергетској и свакако комуникационој интеракцији човека, инструмента и звука остварен је специфичан „зачарани круг” у којем деловање свирача на свој alter ego (инструмент) резултира ослобађањем потенцијала кроз звучни/музички импулс, да би, затим, звук прокреативно деловао на човека, кроз колектив или појединца. Промене које се одвијају на музичком/звукном плану три модела свирале условљене су претходном интервенцијом најбитније карике овог ланца — човека. Усло-

<sup>47</sup> С. Захариева, *H. d.*, 87.

вљеност звука према инструменту односи се као условљеност инструмента према човеку, указујући на каузални однос елемената унутар тријадног система. Како је човеку подређен читав систем односа, он има нарочиту способност артикулисања свих видова његовог испољавања. Та способност градационо се увећава тако да је човек данас у стању да испитује све употребне и могуће начине испољавања, макар то довело и до деконструкције целокупног система деловања између њега самог, инструмента и звука. Сматрајући да данашњи модел не подразумева крај развоја свирале, интересантно је видети какву ће функцију и звучну реализацију имати свирала у будућности — да ли ће је уопште и бити, или ће егзистирати само у виду синтетизованог звука, а њен оригинални звук постати реликт прошлости?

*Rastko S. Jakovljević*

MAN — INSTRUMENT — SOUND:  
ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF SVIRALA IN SERBIA

Summary

The age of globalization has significantly changed the structure of culture and has also left its mark on music. In order to satisfy new emotional, psychological and aesthetic needs in music, many rural forms have been either lost or adapted, changing and losing their primary dimension of functionality. From the aspect of the instrument *svirala* (*frula*) praxis, the development was intensive. It can be said with confidence that today this form of musical expression dominates, while vocal praxis has in some cases become limited to the coexistence with its instrumental counterpart (in the form for a choir and orchestra) and is much less present independently. Professionals perform traditional instrumental music today; original folk performers have become remarkably scarce, as witnessed in field research. Even if they are discovered in the field, their performance is very frequently influenced by the media and professional interpreters, which reflects directly on the repertoire, but also on many other elements of traditional thought. If the problem is set within the framework of contemporary everyday life, then new generations of rural musicians (amateurs) are no longer needed because the media are flooded by first-class performers on *svirala/frula*, whose presence has become augmented as a direct outcome of popularizing the ethno sound. This subject matter, from invariant forms of this particular musical instrument to its varieties, needs to be monitored through time in order to establish how such a phenomenon in instrumental praxis came to be, and how man influenced that development.

Зоран Ђерић

## ПОЕТИКА СРПСКОГ ФИЛМА Српски писци о филму, 1908—2008.

**САЖЕТАК:** Овај рад указује на сад већ стогодишњи континуитет интересовања српских писаца за филмску уметност: од Бранислава Нушића, преко авангардиста, до модерниста и постмодерниста. О филму су писали: Милош Црњански, Душан Матић, Александар Вучо, Бора Ђосић, Данило Киш, Раша Попов и други истакнути српски писци. Поједини, попут Бошка Токина и Станислава Кракова, а касније Александра Петровића, Душана Макавејева и Живојина Павловића, својим креативним учешћем у филмској уметности (од писања сценарија до режије), колико и у књижевности, дали су јој обележја поетике, односно покриће за синтагму *поетика српској филма*, на којој се инсистира у овом раду.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** поетика филма, српски филм, српски писци, XX век.

Мало је позната чињеница да је наш чувени комедиограф Бранислав Нушић један од првих српских писаца који је изнео своје утиске о филму. У *Политици*, од 9. фебруара 1908. године, у белешци „Из београдског живота”, писао је о „биоскопском позоришту”: „Не волем да гледам те кинематографске слике само зато што трепере и дршћу... Нисам ја дакле ишао тамо због слика, већ због публике. Хтео сам својим рођеним очима да видим, ко је то у Београду који има пик на пикантерије”. А пикантерије су биле покретне слике које су се рекламирали под упозорењем „Само за одрасле”.<sup>1</sup>

Појаву кинематографа, а с њим, касније, и нове уметности, у свету, а потом и у нашој средини, здушно су подржали српски писци између два светска рата — експресионисти, надреалисти и дадаисти.

Бошко Токин, авангардни песник, још током студија у Паризу писао је филмску критику за истакнуте француске часописе, а потом, 1920. године, и прву филмску критику на српском језику. Његов есеј *Естетика филма* (написан још 1920) преведен је на шест језика и објављен у најпознатијим светским филмским часописима, пре него што га је објавио *Лејбонис Мајице српске*, у Новом Саду, 1927. године. У њему, поред

<sup>1</sup> Бен Акиба (Бранислав Нушић), *Из београдској живота: У биоскопском позоришту*. — Политика, бр. 1460, 1908.

осталог, примећује: „Мало помало филм постаје наша судбина, нас који живимо у веку проналазака развијене технике, аероплана, фабрика, спорта, борбе, елана”.<sup>2</sup> Токин оснива Клуб филмофиле 1923. године, пише сценарио и режира прву филмску комедију код нас, *Качаци у Тойчидеру*. Тај филм, нажалост, остаје недовршен. Две године касније, у Загребу, Токин покреће и уређује први недељни филмски лист код нас, једнотавног назива, *Фilm*.<sup>3</sup> Од 1935. године под истим именом излази у Београду часопис у којем Токин почиње да објављује *Историју седме уметности*. У сарадњи са Владетом Лукићем, 1953. године, објављује први југословенски *Фilmски лексикон*.<sup>4</sup>

Милош Црњански је имао већ објављену књигу песама *Лирика Јапаке* и лирски роман *Дневник о Чарнојевићу*, када се подухватио да истражи *Могућност филма код нас*. У том тексту, из 1929. године, говори о недостатку наших филмова и филмске индустрије код нас, али и: „Врло је мали број још наших људи од пера, уопште, који се баве проучавањем филмске уметности и израде филмова. Њих су, још недавно, посматрали код нас са подсмехом”.<sup>5</sup>

Александар Илић, рођен у Бечу, 1890. године, после завршених студија на париској Сорбони, враћа се у Београд где се активно укључује у уметнички живот српске авангарде: као песник, романсијер и приповедач, а највише као есејист. Писао је о модерној књижевности и позоришту, али и о филму, као новој уметности. Објавио је збирку огледа *Бински преображаји* (1930). „Илић је једини писац између два рата који је филмску уметност доводио упитање” (Душан Стојановић).<sup>6</sup>

Дадаистички песник Драган Алексић писао је филмску критику за часопис *Кинофон*, још 1921. године, касније за дневни лист *Време*. Радио је са Токином на сценарију за филм *Качаци у Тойчидеру* и учествовао у оснивању Клуба филмофиле у Београду. У *Фilmском алманаху*, 1929. године, писао је о филмском Београду: „Ма како изгледало то чудновато, релативно је, филмски живот престонице, Београда, врло живањан, повољан, интересантан. Он је чак интересантнији од низа живота, које воде вароши са произвођачким филмским способностима. Основ ове врлине Београда лежи у његовој способности да се одушеви за ново, да уђе лако, олако и лакоумно, рецимо, у ствар ма које врсте вештина и вредности, да не стане и да издржљиво провоцира још жустроју жестину и живањност”.<sup>7</sup>

Између традиције и авангарде је стваралаштво Станислава Кракова, који се са подједнаким успехом бавио књижевношћу, новинарством и

<sup>2</sup> Бошко Токин, *Естетика филма*. — Летопис Матице српске, бр. 2—3, 1927.

<sup>3</sup> *Film: ilustrirani tjednik / vlasnik, glavni i odgovorni urednik Boško Tokin.* — God. 1, br. 1 (1925); god. 2, br. (21) (1926). — Zagreb: (b.i.), 1925—1926 (Zagreb: Tisak Jugoslovenskog novinskog d.d.) — 25 cm.

<sup>4</sup> *Фilmски лексикон*, „Братство-јединство”, Нови Сад 1953.

<sup>5</sup> Милош Црњански, *Могућност филма код нас*. — Време, бр. 2689, 1929.

<sup>6</sup> *Антилологија југословенске теорије филма*, приредио др Душан Стојановић, Београд 1993.

<sup>7</sup> Драган Алексић, *Београд, филм, филмски Београд и београдски филм*. — Фilmски алманах 1929, Београд 1929.

филмом. Аутор је романа *Кроз буру* (1921) и *Крила* (1922), али и серије документарних филмова, поред осталог и чувеног филма *Голгота Србије* (1940). Постхумно су објављени његови филмски сценарији: *За час ћашацбине* и *Пожар на Балкану* (2000).<sup>8</sup>

Драмски писац и романсијер Јосип Кулунцић, потом позоришни редитељ, оснивач драматургије и професор на београдској Академији за позориште, филм, радио и телевизију, писао је о филму још 1924. године.<sup>9</sup> Објавио је роман *Лунар* (1925) и драме: *Поноћ* (1924), *Шкоријон* (1926) и друге. Касније је написао и сценарио за филм по роману Добрице Ђосића *Далеко је сунце* (1953).

Надреалистички писци, такође, одушевљени су филмском уметношћу. Марко Ристић пише прве белешке о филму.<sup>10</sup> Ване Живадиновић Бор пише о бескрајним могућностима кинематографа,<sup>11</sup> док Александар Вучо, пишући о новом филму Жана Реноара, *На дну*, 1937. године, истиче: „Три деценије већ засењене су очи милиона гледалаца шароликим и лажљивим макетама које су пред филмско сочиво гурнули они којима је стало да очи буду засењене. А живот, прави живот и његова стварност, сем неколико светлих изузетака, као да још не зна да на свету постоји једно чудо, свемоћно око, које је у стању да сачува, да запамти што је видело и да покаже људима, кроз њихове очи, зашто још нису срећни”.<sup>12</sup>

Публициста и песник Драган Р. Аћимовић почeo је да пише филмску критику још 1935. године, да би већ 1939. објавио књигу *За седму уметност*. До Другог светског рата режирао је неколико документарних филмова, а после рата емигрирао у Француску, па у Јужну Африку, где је, у Јоханесбургу, штампао прво издање Црњанског *Ламенића над Београдом*.

И током Другог светског рата било је текстова о српском филму, вођена је борба за филм, са директорима и власницима биоскопа, али и са публиком. Прављене су и прве биоскопске рекламе. Неколико писаца је, због учешћа у томе, после рата осуђено као саучесници окупатора. Међу њима су били Бошко Токин и Станислав Краков. Пишући о чудној судбини српског филма, у *Филмским новостима*, на Божић 1944. године, Токин истиче један парадокс: „Први српски филм *Карађорђе* снимљен је на неколико година пре Првог светског рата, у доба кад је тек откривен Холивуд. Око 1909. ово предграђе Лос Анђелоса није још ништа значило, а у Београду је већ снимљен филм. Могао је много да значи, да постане основа будуће, разноврсне, богате српске филмске делатности. Уместо тога...”<sup>13</sup>

<sup>8</sup> У издању Југословенске кинотеке, у едицији „Пионири филма”, бр. 4, објављено је ДВД издање филма *Голгота Србије*.

<sup>9</sup> Јосип Кулунцић, *Осам Чайина*. — Comoedia, бр. 3, Београд, 15. септембар 1924.

<sup>10</sup> Марко Ристић, *Један филм и два часописа*. — Покрет, бр. 15, Београд, мај 1924.

<sup>11</sup> Ване Живадиновић Бор, *Увод у критику филма*. — Данас, књ. 1, Београд, јануар—март 1934.

<sup>12</sup> Александар Вучо, „*На дну*“ филм *Jean-a Renoir-a*. — Наша стварност, бр. 5—6, Београд, јануар—фебруар 1937.

<sup>13</sup> Бошко Токин, *Чудна судбина српског филма*. — Филмске новости, бр. 26, Београд, Божић 1944.

После рата, настојања да се обнови филм у нашој земљи подржавају и многи писци, некадашњи експресионистички песник, есејист и преводилац Станислав Винавер, надреалисти Душан Матић и Александар Вучо, као и будући сценаристи и редитељи Пуриша Ђорђевић, Душан Макавејев, Александар Петровић и Живојин Павловић. Касније ће се неки од њих, попут Живојина Павловића, паралелно и подједнако успешно бавити филмом и књижевношћу. Павловић је, чак, један од ретких двоструких добитника Нинове награде за роман године.

Творац *Манифеста експресионистичке школе* Станислав Винавер, песник и путописац, есејист и плодан преводилац, сарађивао је и са београдским часописом *Фilm* пишући о филмској уметности и њеном односу према стварности.<sup>14</sup>

Надреалистички песник и есејист Душан Матић писао је, поред осталог, о утицају филма на омладину. Одговарајући на једну анкету часописа *Фilm*, писао је о односу филма и литературе.<sup>15</sup>

Александар Вучо, takoђе надреалистички песник и романописац, уређивао је часопис *Фilm* и објавио неколико есеја о филму.<sup>16</sup> Био је први председник Комитета за кинематографију ФНРЈ.

Младомир (Пуриша) Ђорђевић је почeo да се бави филмом 1946. године и до данас је снимио више од 50 документарних и 20 играних филмова. Поред сценарија за сопствене филмове, писао је сценарије и за друге, као и књиге прозе, *Писма из мале вароши* (1977), *Лола Београд* (1982), *Тужна је недеља* (2004) и друге.<sup>17</sup>

Душан Макавејев је почeo да реализује прве аматерске филмове још 1953. године. Пет година касније започиње професионални документаристички рад, да би у другој половини 60-их био један од иницијатора и протагониста новог југословенског (пре свега српског) ауторског филма. Добитник је више од 50 награда и признања за своје филмове. За поетику српског филма посебно су значајни његов први играчи филм *Човек није шица* (1965), као и филмови *Љубавни случај или шрафедија службенице ПТТ-а* (1967), *Невиносћ без заштите* (1968) и *W.R. Мистерије орданизма* (1971). Осим сценарија за сопствене филмове, писао је за више листова и уређивао неке од њих. Објавио је књиге сабраних чланака, *Пољубац за другарицу Јаролу* (1960) и *24 сличице у секунди* (1965).<sup>18</sup>

Александар Петровић се почeo бавити филмом 1948. године. Био је сценариста, асистент режије и редитељ документарних и играних филмова. За поетику српског филма изузетно су значајни његови играчи филмови *Скујљачи Јерја* (1967), *Биће скоро пройаси свећа* (1968), *Мајстор и Маргарита* (1972) и *Сеобе* (1994). Објавио је више стотина теориј-

<sup>14</sup> Станислав Винавер, *Андерсен нас учи о тајсашању стварности*. — Фilm, бр. 27, Београд, април 1952; *Свирепост првих Чайлинових филмова*. — Фilm, бр. 30, Београд, мај 1952.

<sup>15</sup> Душан Матић, *Биши зрео — то је све*. — Фilm, бр. 28, Београд, април 1952.

<sup>16</sup> *Фilm*: орган Савеза филмских радника Југославије / главни и одговорни уредник Александар Вучо. — Год. 1, бр. 1 (1950) — год. 3, бр. 40 (1952). — Београд: (с.н.), 1950 — 1952 (Борба), — 56 цм.

<sup>17</sup> *Yu film danas*, у својој библиотеци „Плус”, у пролеће 2007. године, објавио је избор филмских сценарија Пурише Ђорђевића. Вид.: Puriša Đorđević, *Biciklisti*.

<sup>18</sup> „Фilmфорум” Студентског културног центра у Београду, објавио је 1988. године зборник радова *300 чуда Dušana Makavejeva*, групе аутора, посвећен његовом раду.

ских радова о филму, критика и есеја у периодици, као и књиге: *Нови филм I: 1950—1965* (1971) и *Нови филм II: Црни филм 1965—1970* (1983). Објавио је литерарне текстове *Летовање*, *Изгубљени у времену* и филмски сценарио *Скујљачи ѡерја* (1993).<sup>19</sup>

Живојин Павловић је још као студент објављивао истовремено приповетке и огледе о филмској уметности. Током тридесет година снимио је десетине значајних филмова, од *Буђења ћајова* (1967) и *Кад будем мртав и бео* (1967) до *Дезертера* (1992) и *Државе мртвих* (1997). Објавио је две књиге о филму: *Филм у школским клупама* (1964) и *Ђаволи филм* (1969), као и десетине књига прозе и романа, од којих издавамо: *Зид смрти* (1985) и *Лајот* (1992), дневник *Исљувак ћун крви* (1990) и збирке огледа *О одвратном* (1972) и *Балкански ћез* (1989).<sup>20</sup>

Историчар уметности и романописац Ото Бихаљи-Мерин написао је сценарије за више кратких документарних филмова, као и за играни филм *Црвени цвет* (1950). Режирао је документарни филм *Уметност на народа Југославије XIX и XX века* и сарађивао у часопису *Филм*. Карактеристичне су његове *Мисли и фантазије ћири филмовању*.<sup>21</sup>

Есејист и књижевни критичар Зоран Глушчевић, познат по тумачењу Кафке, али и кича, бавио се тзв. жанровском књижевношћи (приредио је, између остalog, антологију светске крими приче *За убиство је ђорбено двоје*), као и филмом, из једног врло специфичног угла.<sup>22</sup>

Иако се врло рано иселио у САД, где је снимио један од првих авангардних америчких филмова *Живот и смрт холивудског стаписте бр. 9430* (1928), потом радио као специјалиста за монтажу и специјалне ефекте, Славко Воркапић је остао везан и за родно тло. У Београду је боравио у више наврата, држао предавања на Академији за филм и снимио филм *Ханка* (1955). Аутор је многоbroјних радова о визуелној природи филма, како је и насловљена једна збирка о филму објављена у Београду, 1994. године.<sup>23</sup>

Бранко Вучићевић је познат као преводилац са енглеског језика, али и као теоретичар филма (*Нови амерички филм*, *Авангардни филм 1895—1939*). Писао је филмску критику (*Имитација живота*, 1992), као и сценарије за филмове: *Рани јади* (1969), *Улога моје Ђорђије у свећанској револуцији* (1971), *Слике из живота ударника* (1976), *Слав медузе* (1980), *Мисер Мониенеџер* (1981) и *Вештачки рај* (1990).

О цртаном филму је писао песник Раша Попов, још 1958. године, у београдском часопису *Филм данас*.<sup>24</sup> Данило Киш је у *Политици*, 1960.

<sup>19</sup> Вид. монографију: Petar Volk, *Let nad močvarom. Aleksandar Petrović svojim životom, delom i filmovima*, Institut za film, Beograd — Prometej, Novi Sad 1999.

<sup>20</sup> Вид. књигу разговора коју је приредио Небојша Пајкић: *Jahač na lokomotivi. Razgovori sa Živojinom Pavlovićem*, SKC, Beograd 2001.

<sup>21</sup> *Филм*, бр. 8, Београд, децембар 1950.

<sup>22</sup> Зоран Глушчевић, *Национални стил*. — Фilm, бр. 21, Београд, јануар 1952.

<sup>23</sup> Славко Воркапић, *Визуелна природа филма*, Београд 1994. Ову књигу је приредио Марко Бабац, који је, такође, приредио и превео са енглеског језика и Воркапићеву књигу *True Cinema: О ћарову филму*, Факултет драмских уметности, Београд 1998.

<sup>24</sup> *Филм данас*, бр. 6, Београд, октобар 1958. Раша Попов је написао и обимну студију о филмовима Душана Макавејева, *Imago Makavejev*, уврштену у већ поменути зборник *300 ћуда Dušana Makavejeva*, у издању СКЦ, Београд 1988.

године, објавио текст о „грешној, поводљивој публици”, пишући о филму *Човекова судбина*, који је Сергеј Бондарчук снимио по истоименом Шолоховљевом роману.<sup>25</sup> Два месеца касније писао је о два белгијска филма, *Нађе Маје и Маје под велом*.<sup>26</sup> Крајем децембра 1960. у београдском *Студенчу* пише о филмовима *Ноћ и мајла и Хирошимо, љубави моја*, чувеног француског редитеља Алена Ренеа.<sup>27</sup> Познаваоци Кишовог дела препознаће у првом наслову и потоњи наслов његове драме. Други филм је заснован на роману Маргарет Дира.

Бора Ђосић, романописац и есејист, који је за свој роман *Улога моје Јородице у светској револуцији* добио Нинову награду за роман године (1969), писао је о „волшебној камери”.<sup>28</sup>

Крајем 60-их о филму почињу да пишу песници Адам Пуслојић и Иван Растегорац, који не престаје да пише филмске критике ни данас. Познати песник за децу, Душко Радовић, писао је шаљиве дистихе на тему филма, које је илустровао Душан Петричић у *ТВ новосадима*, у другој половини 70-их. Међу њима је и овај: „Око филма превише проблема, само их у филмовима нема”.<sup>29</sup>

Душан Стојановић је најзначајнији српски естетичар и теоретичар филма. Био је уредник часописа *Фilm данас*, *Умешност экрана* и *Фilmске свеске*. Објавио је књиге: *Фilmски медиј* (1966), *Велика авантура филма* (1969), *Систематизација теорије филма у свету и у нас* (1974), *Фilm као превазилажење језика* (1975), *Монтажни простиор у филму* (1978), *Фilm: теоријски огледи* (1986) и *Лексикон фilmских теоретичара* (1991); приредио зборнике: *Teорија филма* (1978), *Југословенска теорија филма* (1981) и *Антологија југословенске теорије филма* (1993).

Милутин Чолић је више од пола века био филмски критичар *Политике*. Објављене су му књиге: *Југословенски ратни филм* (дводомна историја домаћег филма, 1984), *Буди нашећ филма* (1996), *Запиши то... Југословенски филм јуче и данас* (2002) и *Лицем у лице* (2005).

Жика Богдановић је аутор више књига о филму: *Велики век филма* (1960), *Од филма до филма* (1962–66), *Рађање америчкој звучној филму* (1965). Објавио је и више студија о теорији и естетици стрипа (најзначајнија *Умешност и језик српског*, 1993), као и романе: *Протомајстор Вавилонске куле* и *Минотаурова торука* (2000).

Милан Влајчић објављује књижевне критике и огледе од 1960. године. Од 1985. године стални је филмски критичар *Политике*. Објавио је књиге критика и полемика: *Пойришта* (1971), *Једном и никад више* (1979), *Бути и Јливај даље* (1983), *Приспособна лекција* (1999), монографију *Драган Николић* (2000) и *Ноћ у Казабланки* (2001).

Филмолог и филмски критичар Томислав Гаврић објавио је књиге о филму: *Моћ имагинације — есеј о филмском жанру* (1989), *Методе филма — огледи из теорије филма* (1990) и дводомну *Енциклопедију филмских ре-*

<sup>25</sup> Данило Киш, *Та грешна, Јоводљива јублика*. — Политика, Београд, 6. март 1960.

<sup>26</sup> Данило Киш, *Нађе и одевене Венере*. — Политика, Београд, 29. мај 1960.

<sup>27</sup> *Студенч*, бр. 32, Београд, 20. децембар 1960.

<sup>28</sup> Бора Ђосић, *Волшебна камера*. — Данас, бр. 17, Београд, 3. јануар 1962.

<sup>29</sup> *ТВ новосадима*, бр. 712, Београд, 18. август 1978.

*дистреља* (1995, 1997). Поред тога, објавио је књиге: *Друкчија телевизија* (1990), *Увод у европологију* (1990) и *Естетика радио-драме* (1997).

Божидар Зечевић је објавио критичко-теоријске књиге о филму: *Славко Воркайћ и рана теорија филма* (1978), *Грчки филм* (1986), *Чишћање светла* (1993), монографију *Баћа Живојиновић* (1994) и збирку студија и полемика *Фilm & видео* (1997). Аутор је драма: *Милосник* (1969), *Пива-ра* (1985), *Селекшор* (1986) и *1918* (1989).

Богдан Тирнанић, новинар и филмски критичар, аутор је следећих књига: *Београд за почетнике* (1983), *Оглед о Паји Пајку* (1989), *Соса-Сола Art* (1989), *Београд за понављаче* (1998), *Босански блуз или маргинални прилози за разумевање једне ратне културе* (2000) и *Црни шалас* (2005).

Слободан Новаковић, филмски критичар и редитељ. Објавио је књигу филмских критика и есеја *Време оивирања* (1970), а 1990. књигу *Фilm као мешавора*. Аутор је и прозних књига *Лудосӣ, Краљеви и поданици, Како браћа Маркс чишћају браћу Гrim...*

Велимир Стојановић је био уредник филмског програма на ТВ Сарајеву. Написао је неколико филмских сценарија (*Од златнајбука*), реализовао неколико краткометражних и документарних филмова, писао позоришне и филмске критике (књиге: *Шминка и зној*, 1974. и *Лакомо око*, 1989). Аутор је две драме: *Није човек ко не умре* и *Воћни дан*.

Петар Љубојев је аутор многобројних књига о филму, телевизији и масовним комуникацијама. Од *Филмске чишћанке* (1970) и *Изазова нейоновољивог филма* (1973), до *Светла јокрећних слика* (1994), и студија *Европски филм и друштвено насиље* (1995) и *Етика и естетика екрана* (1997).

Ранко Мунитић, филмски критичар и публициста, аутор је многобројних књига посвећених домаћем филму, анимацији и стрипу. Поменимо само најважније: *Београдска школа документарног филма, Фансташтика на екрану, О анимацији, Девејта умјетност, О документарном филму, Увод у естетику кинематографске анимације...* За нашу тему нарочито је значајна његова студија *Србски век филма*, објављена 1999. године, као и двотомна антологија *Београдски филмски критичарски круг* (први том, 1896—1960, Ниш 2002; други том, 1961—2001, Ниш 2005).

Северин М. Франић у својој биографији на прво место ставља да је песник, а потом филмски критичар и публициста. Сарадник готово свих филмских часописа који су излазили код нас, покренуо је 1988. године часопис *Yu film danas*. Од 1993. године је уређивао филмски програм Српске радио-телевизије у Републици Српској. Хрестоматију *Њих сам чишћао — Југословенска филмска мисао 1949—1989.* објавио је 1989. године а 1995. *Маџијски вртлоз светлости и сенке — Југословенска филмска мисао 1920—1995.*

Никола Стојановић, филмски редитељ, сценариста и критичар, 1967. године је у Сарајеву покренуо филмски часопис *Sineast*. Снимио је више документарних филмова и пет играних, од којих помињемо *Од златнајбука* (1990) и *Belle époque* (снимљен 1990. године, као *Последњи шанџо у Сарајеву*, а монтиран и премијерно приказан 2007. године). Објавио је књиге *ЦелулOIDни светмир и Режија: Акира Куросава* (2006).

Марко Бабац, филмски редитељ и монтажер, аутор је уџбеника *Техника филмске монтаже* (1976, 1986, 1997) и *Језик монтаже йокрећних слика* (2000). Главни је уредник *Лексикона филмских и телевизијских јојмова* (1993, 1997). Објавио је књиге *Кино-клуб „Београд”* (2001) и *Снолики филм* (2004).

Боро Драшковић, позоришни и филмски редитељ (поменимо његове игралне филмове: *Хороскот*, *Нокаут*, *Усијање*, *Живот је леђ* и *Вуковар*, *једна људска*), аутор је више књига о позоришној и филмској уметности: *Промена*, *Лавиринт*, *Оследало* и *Парадокс о редиштељу*, *Краљ мајмуна...*

Петар Волк је објавио велики број књига о позоришту и филму код нас. Издавајамо: *Повратак у будућност — расправа о филму и нама* (1994), *Српски филм* (1996), *Леђ над мочваром: Александар Пејковић својим животом, делом и филмовима* (1999), *XX век српској филму* (2001) и *Илузије — живот са филмом* (2003).

Милан Ранковић, естетичар и социолог уметности, објавио је више студија о филму. Међу њима су најзначајније: *Друштвена критика у савременом југословенском изразном филму* (1970) и *Сексуалност на филму и порнографија* (1982).

Дејан Косановић, редитељ је и професор историје југословенског филма, којом се бави од 1958. године до данас, објављујући текстове и књиге из ове области. Објавио је више књига, а међу њима: *Почеци кинематографије на територији Југославије, 1896—1918* (1985), *Лексикон пионира филма и филмских стваралаца на територији југословенских земаља, 1896—1945* (2000), *Миленко Караповић, први директор југословенске кинотеке...* (2004), *History of Cinema in Bosnia and Herzegovina* (2005), *Висока филмска школа, 1946—1950* (2007), *Крашак преузед људије филма у Словенији* (2007).

Последње две деценије XX века о српском филму пишу: Небојша Пајкић (1951), који објављује, поред осталих, књигу: *Живојин Павловић*, *Два разговора* (1983), монографије *Бранко Бајер* (1985) и *Режија: Војислав Нановић — последњи пионир* (1993); Динко Тушаковић (1961), коаутор књиге *Српци у рају* (1998) и монографије *Режија: Војислав Нановић — последњи пионир* (1993) и *Кад будем мршав и бео* (1997); Саша Радојевић (1961) и Саша Маркуш (1965), коаутори поменутих монографија. Горан Гоцић (1962), осим филмских критика и есеја о филму, има објављене монографије: *Енди Ворхол и српски људи* (1996), *Notes from The Underground: The Cinema of Emir Kusturica* (2001), *Желимир Жилник: Изнад црвене прашине* (2003, на три језика) и *Емир Кустурица: Културни маргинали* (2005).

Објављен је 2008. године зборник *Нови кадрови — скрајнуће вредности српског филма*,<sup>30</sup> у којем нова генерација филмских критичара промишиља српски филм кроз текстове о „скрајнутим” жанровима српског филма, као што су: хорор, кримић и дечји филм, али пишући и о „стигматизованим” ауторима: Желимиру Жилнику, Јовану Јовановићу, Кокану Ракоњцу, Ђорђу Кадијевићу и Милошу Радивојевићу. Аутори тексто-

<sup>30</sup> *Novi kadrovi — skrajnjute vrednosti srpskog filma*, приредили: Dejan Ognjanović i Ivan Velislavljević, Clio, Beograd 2008.

ва су: Дејан Огњановић, Ђорђе Бајић, Милош Цветковић, Дејан Дабић, Олга Димитријевић, Кристина Ђуковић, Милош Ђурђевић, Зоран Јанковић, Марко Крстић, Александар Новаковић, Урош Смиљанић, Димитрије Војнов, Срђан Вучинић и Иван Велисављевић; имена која ћемо, несумњиво, сусретати и током истраживања поетике српског филма у XXI веку.

*Zoran Đerić*

POETICS OF SERBIAN FILM  
Serbian Writers on Film, 1908—2008

Summary

Poetics of Serbian Film points to the fact that there are strong and stimulating connections between literature and film in our country. This century-long coexistence has resulted in numerous literary works as well as films of great importance and it goes to support the history of Serbian film, its theory and criticism, or more precisely, one particular and clearly defined aspect — poetics.

In 1991 the feature film of Mihailo Al. Popović from 1932, *With Faith in God*, was reconstructed. On that occasion Ranko Munitić wrote: "In a piece of an unknown and fragmentarily preserved heritage of Serbian film we can discover the accomplishment valuable both in its poetic structure and its wider meaning". Furthermore, Živojin Pavlović noted that this film "contained, in its small and crude form, the entire later poetics of Serbian film". We tried to prove such poetics by paying attention to the authors who worked during this one century of Serbian literature and Serbian film.

*Романа Рибић*

ДЕСАНКА ЈОВАНОВИЋ-ВЕЛИМИРОВИЋ (1890—1971)  
— у сећањима свога сина, музиколога  
Милоша Велимировића —

**САЖЕТАК:** Пијанисткиња Десанка Јовановић-Велимировић убраја се у круг музичких уметника који су свој животни пут пролазили тихо и повучено, али остављајући дубок траг. Била је врстан извођач, сјајан педагог и још бољи пријатељ и сарадник својим колегама. Одржала је велики број концерата као солиста и као клавирски сарадник. Одшколовала је низ данас познатих уметника, а њен допринос раду Музичке школе у ратним годинама, иако незабележен у званичним документима, заслужује пажњу. Записали смо њену животну и уметничку причу на основу сећања сина др Милоша Велимировића, познатог музиколога и професора на неколико америчких универзитета.<sup>1</sup>

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** пијанисткиња, педагог, „Мокрањац”, Музичка академија, „Октава”.

Десанка Јовановић је рођена 5. јуна 1890. године у Вршцу као кћерка лекара Ђорђа Јовановића († 1894) родом из Земуна и домаћице Персице Јовановић († 1921), рођене Гргоров, пореклом из Сомбора. Перси-

<sup>1</sup> Проф. Милош Велимировић (Београд, 10. децембар 1922 — Бриџвотер, Вирџинија, САД, 18. април 2008), историчар уметности и музиколог. Након завршених студија на Филозофском факултету (1951) и на Музичкој академији у Београду (1952), као први дипломирани студент на тек основаној Катедри за историју музике и музички фолклор, усавршавао се на Харвард универзитету, САД, где је магистрирао (1953) и докторирао темом *Vyzantine Elements in Early Slavic Chant* (1957). Био је предавач на бројним универзитетима у САД. Проучавао је збирке византијских музичких рукописа у Грчкој, Турској и на Кипру (1963—64). Уређивао је публикацију *Collegium Musicum* на Јелском универзитету (1958—73), а са Егоном Велесом (Egon Wellesz) *Studies in Eastern Chant*, vols. 1—4. Председавао је међународном комисијом за инвентар средњовековних словенских музичких рукописа (1964—69) и секцијом Америчког музиколошког друштва за област Њу Ингланд (1966—68). Специјализовао се за историју византијске музике и музике словенских народа, пре свега за руску музику. Аутор је низа студија, расправа и чланака у водећим међународним музиколошким часописима, монографијама и енциклопедијама. Носилац је Фулбрајтове стипендије. У част његовог 80. рођендана (2003), објављена је у Москви споменица *Византија и Источна Европа: литејурдичке и музичке везе*. Атински универзитет доделио му је титулу почасног доктора (2004). Као пензионисани професор од 1993. живео је и радио у држави Висконсин (САД).

да је пре удаје за др Ђорђа постала удовица трговца Павла Обрадовића из Вршца и са њим није имала деце. У другом браку изродила их је троје: сина првенца који је умро већ са четири године, а потом кћери Десанку и Меланију — Милену (1892—1976), удату за коњичког официра Душана Страјнића († 1963), млађег брата познатог дубровачког историчара уметности Косте Страјнића. С обзиром на то да је од рођења живела у војвођанским градовима, тада у Аустро-Угарској, Десанка је поред српског добро познавала немачки и мађарски језик. Као млада имала је приватне часове клавира код калуђерице по имену Сивиарда, коју је касније у животу увек помињала са много љубави и присности „као прву учитељицу инструмента који јој је постао ’хлеб’.”

У једном од музичких алманаха града Вршца, Милош Велимировић је имао прилику да запази име своје мајке, цитирано веома често на програмима концерата.<sup>2</sup> По његовим речима, наступала је веома активно као солиста у концертима за клавир уз пратњу војне музике, али и као клавирски сарадник са многобројним солистима (1912—14). На беседи коју је приредило Вршачко црквено певачко друштво 1913. године извела је, у четири руке, заједно са Карелом Направником, Дворжакове *Словенске иђре* и *Словенски марши* Чайковског. Када је почeo Први светски рат, волонтирала је као болничарка у локалној болници.

У жељи да настави школовање, али и да добије сведочанство о свом напретку, отиснула се 1916. године у Будимпешту, а потом у Праг на даље усавршавање, вероватно код професора Јозефа Ферстера (Josef Förster, 1869—1951). Дипломирала је по свој прилици 1919. године, јер је исте године дошла у Београд да би постала професор у Музичкој школи, данас школи „Мокрањац”. Ту је предавала клавир и методику наставе клавира у периоду од 1919. до 1945. године. Током службовања била је члан професорског Савета музичке школе (1924), а поводом четрдесетогодишњице школе (1939) одликована је за изванредне заслуге у раду.<sup>3</sup> Своју љубав према професији која јој је обележила читав живот и своје несебично пожртвовање и везаност за институцију у којој је провела готово тридесет година, ова надасве енергична жена најбоље је испољила током окупације за време Другог светског рата, када је водила школу као привремени директор. Њен рад у том периоду остао је незабележен, а син Милош је из сачуваних докумената сазнао о њеној одлучности „да школа не потоне у тешким временима”.

Десанка Јовановић се 9. фебруара 1922. године удала за београдског лекара др Милорада Велимировића (1876—1941), који је у то доба био шеф Ортопедског завода (близу кафане „Мостар”), а касније је радио као лекар Физиката Управе града Београда на Обилићевом венцу. Све до пролећа 1927. године становали су у Мишарској улици бр. 3, преко пута градског купатила, а онда су почели да зидају кућу у тада још неименованој улици, која је касније добила назив Краљевића Томислава,

<sup>2</sup> Вероватно је реч о *Музичком бревијару града Вршца* Антона Еберста, Нови Сад 1978.

<sup>3</sup> Уп., *Музичка школа „Мокрањац“ 1899—1974*, Београд 1974, 52, 75.

на Котеж Неимару. Кућа је изгорела у бомбардовању Београда 6. априла 1941. године, а са њом и Десанкин клавир (марке ÖSER), музикалије, комплет часописа *Звук*, као и десет књига историје музике немачког музиколога и издавача Хајнриха Беселера (Heinrich Besseler, 1900—1969). Оставши без вољеног супруга за време немачке окупације, 9. новембра исте године, са двоје већ одрасле али још увек за живот недовољно осамостаљене деце — сина Милоша (1922) и кћерке Милене (1924), наставила је борбу за опстанак. Са огромним напором и енергијом успела је да обнови кућу из рушевина, тако да она поново постане усељива. Са сличним жаром посвећује се у тешким ратним условима и раду музичке школе.

### *Педаџошки рад*

Десанка Велимировић је својим ђацима била веома привржена. Најуспешнија ученица јој је била Бојана Јелача, коју је након дипломирања у музичкој школи, средином тридесетих година прошлог века, послала у Париз да настави школовање. Нажалост, она је вративши се у домовину на летовање оболела од тифуса и убрзо је умрла.

Осим рада у музичкој школи, Десанка Велимировић је била ангажована и као предавач у Средњој музичкој школи при Музичкој академији (од 1945), али и на самој Музичкој академији (1944—51). Многи њени ученици, попут Љиљане Пандуровић, Јеле Кршић, или композитора Срђана Барића и Енрика Јосифа, наставили су студије музике и постали познати педагози и ствараоци.

Када је било у питању музичко образовање сина Милоша, имала је „разуман став” и није желела да му она буде учитељица.

### *Познанство са Милком Ђајом*

У блијем суседству породице Велимировић становала је Милка Ђаја (1895—1964), пијаниста и професор клавира. Музiku је студирала у Бечу, Прагу и Берлину, а похађала је и сликарску академију. Вратила се у Београд 1926. да би постала професор клавира у Музичкој школи „Станковић”.<sup>4</sup> Школа „Станковић” је у то време била у предности јер је, за разлику од Музичке школе у којој је Десанка радила, имала концертну дворану (у улици Милоша Великог, данас Кнеза Милоша бр. 1). Ове две школе биле су и својеврсни „ривали” у музичкој настави. Приликом оснивања Музичке академије и Средње музичке школе која је била у њеном саставу (1937), одабрани су наставници из обеју школа који би били предавачи у новооснованим институцијама. Успостављени су тада много приснији односи међу школама које су се практично „бориле” да

<sup>4</sup> Поред педагошког рада сарађивала је у часописима *Славенска музика* и *Музички гласник* („Дете и музика”, 8/1938, 6, 109—110; „Улога клавира у музичком васпитању”, 10/1940, 7—8, 118—120. Уп. Гордана Крајачић, „Станковић” 1831—1981, Београд 1981, 142.

привуку ђаке. Тако се додило да су и ове две врсне пијанисткиње изградиле веома блиско пријатељство током свог професоровања на Академији (Ђаја је предавала од 1946. до 1962. године). Годинама су се готово свакодневно састајале разматрајући проблеме везане за музичку педагогију, а нарочито за пијанистичку технику. Из те сарадње произашле су *Основне вежбе за клавир* (Београд 1939), које су самостално публиковале, по речима Стане Ђурић-Клајн, „као корисну допуну школама за клавир”. Значај овог издања је у томе што су се ауторке држали тада „модерних педагошких метода”. Наглашавајући важност исправног постављања и држања руке током свирања, представиле су једну „корисну новину” у педагогији.<sup>5</sup> Радиле су заједно и на *Избору етида*, који нажалост нису објавиле за живота. Десанка је објавила и три Хајднове сонате у редакцији Блума Матусје (Просвета, Београд 1951).<sup>6</sup>

Десанка је гајила пријатељске односе и са Јосипом Славенским (1896—1955) и Миховилом Логаром (1902—1998). Обојица су били препдавачи на Музичкој академији готово истовремено када и она.<sup>7</sup> Логара је познавала још из Музичке школе у којој је радио од 1927. године, а њихова сарадња је настављена када се, неколико година касније, прикључио раду тек основане групе „Октава”.

### *Група „Октава”*

Тридесетих година прошлог века, осам наставница клавира из Музичке школе и школе „Станковић”, а међу њима и Десанка Велимировић, почеле су да се састају једанпут месечно, наизменично сваки пут код друге колегинице. Колико су ова дружења њима била значајна сведочи и то што су колачићи набављани у тада најбољој посластичарници у граду, код Мендрагића близу двора, у улици Краља Милана, а „деца су имала да изиђу и да се не врате до одређеног времена када се група разилазила”.

Као резултат тих дружења произшло је формирање групе „Октава”. Тако се додило да је једном приликом и Миховил Логар присуствовао састанку. Донео је и први пут ту у друштву одсвирао своју *Музику за клавир* (1938),<sup>8</sup> која садржи осам песама,<sup>9</sup> а свака појединачно представља музичку слику једне од чланица „Октаве”. „До” је била Љубов Кирилова, као вероватно најстарија у групи; затим Милка Ђаја — „ре”; Десанка — „ми”; Јелица Радовановић — „фа”; Дара Несторовић — „сол”;

<sup>5</sup> Уп. Стана Ђурић-Клајн, „Основне вежбе за клавир” [саставиле Д. Велимировић и М. Ђаја]. — Музички гласник, 9/1939, 6, 132.

<sup>6</sup> Уп. *Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке Академије)* 1937—1987, Универзитет уметности, Београд 1988, 186.

<sup>7</sup> Логар је држао наставу из композиције и оркестрације од 1944. до 1972. године, а Славенски је предавао студентима композиције од 1945. па до смрти.

<sup>8</sup> Минијатуре су штампане вероватно две године након настанка, у редакцији Д. Велимировић, у издању „Удружења пријатеља славенске музике” и Музичке академије.

<sup>9</sup> *Giocoso, Tranquillo, Appassionato, Improvvisato, Calmo quasi triste, Capriccioso, Con sentimento, Con umore.*

Зинаида Грицкат — „ла”; Јелена Несторовић — „си”; Нина Мисочко или Јелица Крстић — „до”.

### *Осталае активносћи*

Истовремено, крајем тридесетих година прошлог века основано је *Удружење промоција славенске музике*, чији је Десанка била благајник. Имала је задатак да држи „у реду књиге са признаницима и чланаринама” и да се стара о штампању часописа друштва под називом *Славенска музика*, који је излазио у кратком периоду (1939—41).<sup>10</sup> „Та је дужност била идеална за маму, која је била готово ‘рођена’ да одржава ствари у реду.”

Како је имала „фантастично леп рукопис [...] који се могао упоредити са штампаним издањима”, Десанка је сачувала збирку преписа композиција које су биле популарне у њеном детињству и касније током студија. Тако се додатило да јој је средином тридесетих година дошла до руку књига чешког педагога Вилема Курца (Vilém Kurz, 1872—1945) из методике наставе клавира. Превела је цео текст са чешког на српски језик! Ступила је чак и у преписку са аутором око издавања публикације на српском језику, али су је потоња окупација Чешке 1938, а затим и Југославије, онемогућиле да то и учини. Рукопис је, нажалост, нестао у пожару за време бомбардовања Београда.

У сећањима проф. Велимировић спомиње и то да је његова мајка волела да се бави фотографијом. „Кад смо негде 1930. г. ишли на море, купила је ’кутију’, кодак апарат, и волела је да снима. По повратку у Београд, набавила је потребне хемикалије и црвену лампу, те је у купатилу где су ролетне биле спуштене, у тами осветљеном само црвеном сијалицом, ’развијала’ негатив филма, а такође и ’штампала фотографије’, што јој је збила било велико задовољство. Знала је доста о баштованлуку и гајењу цвећа, иако се тиме није много бавила. Од своје мајке наследила је вештину кувања, која је ретко надмашена, што се тиче избора и познавања деликатеса.”

Десанка је водила тежак живот. Као удовица за време Другог светског рата сама је пожртвовано гајила двоје деце, обновивши за време бомбардовања срушену кућу. Августа 1961. године отпутовала је у посету сину, који је у то време био предавач на Јелском универзитету. Одлазак у Америку, где су јој и унуци живели, представљало је за њу „један од врхунских животних доживљаја”. Преминула је 20. фебруара 1971. године у Београду.

<sup>10</sup> Уредници су били Јован Зорко, Драгутин Чолић и Милка Ђаја.

*Romana Ribić*

DESANKA JOVANOVIĆ-VELIMIROVIĆ (1890—1971)  
Remembrance of her son, musicologist Miloš Velimirović

Summary

Desanka Jovanović-Velimirović belongs to that circle of artists and pedagogues who dedicated their entire life to their profession and family. When she got firm music education in her native Vršac, she felt the need for further improvement. After graduating in Prague under the renown mentor, she came back to Belgrade to teach on her own in a music school. Becoming a temporary director of the school, she dedicated herself to the survival of this institution in difficult times of war. A certain number of her pupils continued their education at the Belgrade Academy of Music, later becoming famous artists. Desanka was very active as an interpreter as well as a pedagogue, thus giving quite a good example to her students. She was also a writer. Although her translation of the piano methodology of a Czech author had not been preserved, she had left, in collaboration with Milka Đaja, a useful practical piano book, in which the authors introduced new methods in piano technique. Versatile in her activities, she became a member of a new formed group called "Octave", together with a few of her piano colleagues. Those meetings gave her great satisfaction. Pedantic as she was, Desanka kept administration of the *Affiliates of Slavic Music*, also participating in publishing the society's journal.

*Miodrag Milanović*

## ШЕСТ ПИСАМА МИХОВИЛА ЛОГАРА — „ОЗВУЧЕНИ СТЕРИЈА”

**САЖЕТАК:** Први пут се објављују писма (укупно шест) Миховила Логара (1902—1998) настала после новосадске премијере његове опере *Покондирена тиква* у Српском народном позоришту (3. VI 1993). У писмима је исказана брига аутора за судбину свога дела, али и дата корисна упутства и сугестије у погледу будућих извођења опере.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Миховил Логар, Јован Стерија Поповић, *Покондирена тиква*, опера, Српско народно позориште, Нови Сад.

*Coram arte demissus*

Миховил Логар (1902—1998), Словенац пореклом, долази у Београд 1927. године и својим радом у њему у наредних 70 година (!), потпуно се уклопио у српску музику (слично као и његов велики претходник Даворин Јенко). У својој веома обимној и разноврсној стваралачкој делатности са преко 160 опуса, Логар се дотакао свих жанрова, враћајући се увек изнова основној преокупацији — музичкој сцени — којој је, поред осталог, подарио и своје „виђење” *Покондирене тикве*.

За њега, као врсног познаваоца и поштоваоца италијанске културе и позоришне уметности, Јован Стерија Поповић је „одувек био наш Голдони, духовит писац, који успева да задржи интересовање гледалаца до kraja представе и да од њих добије признање да су с њим провели лепо вече”.<sup>1</sup> Отуда он, одмах по доласку у нову средину и упознавања са Стеријиним делом, већ компонује *Кир Јању*, али, нажалост по нашу музичку културу, једини примерак партитуре те опере уништен је у Народном позоришту за време бомбардовања Београда 1941. године. Једна новогодишња драмска представа *Покондирене тикве* у Београду (1954) с Љубинком Бобић у насловној улози и у режији Хуга Клајна, инспирисаће Миховила Логара да компонује истоимену комичну оперу у три чина

---

<sup>1</sup> Занимљиво је Логарово поређење Стерије са славним италијанским комедиографом Карлом Голдонијем (1703—1793), са становишта музичке драматургије (вид. и писмо од 8. априла 1995).

(на сјајан либрето Х. Клајна), на чијој ће партитури исписати своје „вјерују”, своје начело: *Coram arte demissus*.

Иако је композитор своје дело првобитно наменио Српском народном позоришту, (по поруџбини тадашњег директора Ивана Силича), *Покондирена шиква* ће своју новосадску премијеру доживети готово четрдесет година касније, 3. јуна 1993. године.<sup>2</sup> Потпуно су разумљива помешана осећања, која је том приликом композитор изнео: „Данас извођење *Покондирене шикве* у Новом Саду представља за мене радост, али и горчину. Радостан сам што ће ова моја опера најзад бити остварена у правом амбијенту, где би могла да добије онај војвођански миље, који јој је недостајао у Београду.<sup>3</sup> Осећам горчину због тога што сам, чекајући четири деценије да се *Покондирена шиква* појави у Новом Саду, изгубио у међувремену подстрек и жељу да напиша још неку оперу инспирисану комедијама Стерије и Трифковића”.<sup>4</sup>

Како је до ове закаснеле премијере *Покондирене шикве* у Новом Саду дошло?

Потписник овог прилога, као извођач са већ знатним искуством, иницирао је писаним предлогом (8. IX 1992) код тадашњег управника Српског народног позоришта, драмског писца и драматурга Синише Ковачевића, стављање на репертоар ове Логарове опере, са образложеном поделом и ауторском екипом. Предлог наилази на разумевање и бива прихваћен, а због проблема који су касније настали у току реализације саме представе, С. Ковачевић поставља предлагача (који је у самој опери био и актер — улога Светозара Ружичића) за вршиоца дужности директора Опере и балета, са основним задатком да успешном приведе са композитором крају рад на *Покондиреној шикви*. Од тада су и учестале посете, сусрети, разговори и консултације потписаног са Логаром, у његовом стану у Београду, а после премијере дела настају и композиторова писма (укупно шест), која адресат први пут даје јавности на увид.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Редитељ Б. Рушкуц, диригент А. Шурев, декор М. Лесковац, костим Ј. Бадњаревић, сценски покрет Ф. Кајица; улоге: О. Милошевић (Фема), Д. Симић (Евица), С. Керкез (Анчица), В. Бердовић (Сара), С. Дракулић (Митар), Б. Вукасовић (Јован), М. Милановић (Ружичић), С. Коцић (Василије).

<sup>3</sup> Прво извођење *Покондирене шикве* било је у Београду (Народно позориште), 19. октобра 1956. године. Редитељ Ј. Кулунцић, диригент Д. Миладиновић, декор С. Беложански, костим М. Бабић-Јовановић; улоге: М. Миладиновић (Фема), Р. Бакочевић (Васовић) (Евица), Н. Штерле (Анчица), С. Јанковић (Сара), Ж. Џвејић (Митар), Ж. Милосављевић (Јован), Ј. Глигоријевић (Ружичић), Д. Старц (Василије).

<sup>4</sup> Из интервјуја М. Логара датог В. Јовановићу 26. маја 1993. године, уочи новосадске премијере његове опере. На овом месту ваља указати на једну забрињавајућу констатацију Стане Ђурић-Клајн, исказану још средином прошлог века (*Политика*, 5. IX 1954): „по до-приносу, по излажењу у сусрет домаћем стваралаштву на последњем месту стоје оперске установе” — да би одмах затим поставила логично питање: „како подстицати стварање тако крупног облика као што је опера, које захтева толико времена, труда и воље (и знања!, додајемо ми), ако нема наде на извођење?” Зар горе наведена изјава М. Логара, то најбоље не потврђује!?

<sup>5</sup> Сматрајући да би ова писма — два из 1993. и четири из 1995. године — које је тако значајан музички стваралац као што је Миховил Логар оставио при крају живота (у, иначе, тешким временима) могла да представљају корисно сведочанство (и опомену!) о близи ау-

Београд, 15 авг. 993.

Драги и цењени пријатељу,<sup>6</sup>

Управо сам завршио прераду ПАШТРОВСКОГ ВИТЕЗА [клавирски извод]<sup>7</sup> и могу Ти дати на увид колико хоћеш примерака [дело је штампано]. Дали би га Ангелу<sup>8</sup> у руке, па нека — још пре режисера — оцени да ли се може приказивати на отвореном. Мислим да смо нешто о томе говорили, кад си последњи пут био код мене.<sup>9</sup> Иначе нису времена, можда, да се праве неки пројекти за постављање нових опера. Тада ВИТЕЗ је иначе снимљен за телевизију.<sup>10</sup> Цело дело је погодно за неку прерађевину; режисер би ту имао велико поље да развије фантазију. Музика је морала бити фолклорна у већем делу, али мислим да је добра и пригодна тексту. Уосталом, шта да пишем о тим стварима: кад се појавиш у Београду посетићеш ме и ударићемо тачку: ДА или НЕ. Је л' тако? Али заборављам да ли ће Новосадска Опера издржати оштрину времена у којем живимо; да ли ће радити? То је темељно питање. Свеједно, хоћу да те видим код мене што прије.

Пуно срдачних поздрава, Логар

Београд, 22. X 993.

Драги и предраги директоре,

Примио сам видео-касету са великим задовољством. Хвала.<sup>11</sup> Додуше, мој је апарат у квиру, али ми рече Винавер<sup>12</sup> да је снимак врло добар, особито партија Ружичића је одлична и текст врло јасан у изговору и у интонацији.<sup>13</sup> Са осталим улогама је задовољан, само што се дикција не култивише, није разумљив текст. (А у којој је опери пак разумљив текст? Тоска-

---

тора за судбину својих дела код нас, као и да могу да представљају одређени интерес и до-принос историји српске оперске и музичке сцене, ми ћemo их, због аутентичности, навести (готово) у целости, хронолошким редом, онако како су и написана.

<sup>6</sup> У свом првом писму, два месеца после премијере којој је присуствовао, М. Логар, индикативно је, уопште не помиње *Покондирену шикву*. То нам је био поуздан знак да му се ова поставка није допала.

<sup>7</sup> Реч је о Логаровој опери писаној по приповеци *Кањош Македоновић* Стјепана Митрова Љубише (1974). Либрето, Михаило Ражнатовић. Дело (још) није доживело сценску реализацију.

<sup>8</sup> Ангел Шурев (1932—2004), познати диригент и изврстан аранжер многих композиција разних жанрова.

<sup>9</sup> Предложили смо тада да оперу урадимо за летњи фестивал Будва — Град театар.

<sup>10</sup> Адаптирана верзија опере снимљена је за ТВ Београд 1982. Режија и адаптација Арса Милошевић, диригент Младен Јагушт.

<sup>11</sup> Видео-касета са премијере *Покондирене шикве*. (Логар представу не помиње ни у другом писму!)

<sup>12</sup> Константин Винавер (1930—2000), пијаниста, оперски драматург и дугогодишњи директор Опере и балета Народног позоришта у Београду, чија су мишљења и судови уважавани у „оперском свету”.

<sup>13</sup> Премда је адресат за улогу Ружичића добио Годишњу награду („за изванредно уметничко остварење“) Српског народног позоришта, ову похвалу (и нарочито следеће!) треба, поред осталог, разумети и као неку врсту захвалности аутора према оном ко се, после толико времена, заложио за извођење његовог дела.

нини је викао на певаче: „И ваљаног тенора и примадону ћу како-тако лако наћи, али текст хоћу да се разуме, *текст*.“ Но наше опере нису СКАЛЕ па треба и то имати на уму.)

Био сам са Илеом<sup>14</sup> на пријему поводом 20. октобра у Скупштини грађа Београда: рекао ми је да је био на репризи, да му се дело јако допало и жали што није приказано на БЕМУСУ. Али да ће сигурно уредити да Новосадска опера дође на гостовање у Београд.<sup>15</sup>

Ради се о још нечем. Стар сам а код мене је целокупни материјал ДОЛИНЕ ШЕНТФЛОРЈАНСКЕ<sup>16</sup> — партитура, клавирски изводи, оркестарске деонице; све је то моја својина — и кад тад мораћу се растати, па сам разговарао с Винавером о предаји те драгоцености Београдској опери, а изразио сам се неповољно о тој установи. Како би било, мислим, да то благо оставим вашој установи за будући неки репертоар. Мрска ми је помисао да копају неки „музиколози“ по тим партитурама и да се за вечна времена све закопа у некој архиви пуној мољаца. ДОЛИНА је једина наша опера награђена још 1938.<sup>17</sup> Изведена је успешно у Сарајеву и на првом БЕМУСУ,<sup>18</sup> давала би се још и данас да нису очајне прилике криве за то.

Размисли мало о томе и гледај ведро и плански (како си почeo) о васкрсавању домаће Опере. Верујем да има много доброга, вредно реконструисати.

Ниси био у могућности да дођеш у среду: види да ли ћemo се ипак састати још док не падне снег и обуставе аутобусе.

До онда пуно успеха и среће жели Ти

Миховил Логар

Београд, 8. 4. 995.

Драги директоре,

Пишем ово писмо да би изразио неке моје жеље у будућем приказивању моје опере ПОКОНДИРЕНА ТИКВА.<sup>19</sup> Дело је дugo чекало на своју премијеру у Новом Саду, иако је било некад поручено за ову музичку установу. Дочекасмо! А сада моје примедбе и жеље.

1) Увертира мора течи много брже; усред увертире мора се дигнути завеса и на сцени да се премешта намештај: уклањати стари и доносити нов. После те двоминутне сцене, балетски ансамбл (који износи и уноси намештај) се нагло повлачи — и слушамо прве тонове (реплике): „Склони

<sup>14</sup> Едуард Иле, дугогодишњи директор Југоконцерта — организатора Бемуса.

<sup>15</sup> До поменутог гостовања није дошло.

<sup>16</sup> Саблазан у долини шентфлорјанској, музичка фарса у три чина (1938). За своје друго музичко-сценско дело (прво је Четири сцена из Шекспира, из 1931) Логар је сам израдио либрето, прерадивши *Pohiđanje v dolini šentflorjanski* Ивана Џанкара.

<sup>17</sup> Дело је награђено на конкурсу удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“, 1938. године.

<sup>18</sup> До сценске реализације протећи ће пуне три деценије: тек 10. новембра 1968. опера ће доживети премијеру у Народном позоришту у Сарајеву (диригент Иван Штајцер, режија Драго Фишер), а иста представа гостује на првом Бемусу у Београду (Народно позориште, 12. X 1969).

<sup>19</sup> После готово две године од премијере опере, Логар се први пут и врло критички осврће на представу у Новом Саду.

тај ћилим, помакни астал”... итд. Увек у темпу врло живом — та то је БУФО опера — а никако, баш никако, убацити неку прозу, као што се то ради у „зингшпилу” или комаду с певањем!<sup>20</sup>

2) Бриљантно Финале првог чина, не сме се никако скратити!

3) Апсолутно преиначити *еројску* сцену између Евице и Васе. Та Стерија се преврће у гробу на то.<sup>21</sup>

4) Колико је могуће сачувати КЛАСИКУ — голдонијанску! — како се ради свугде, у озбиљним Позориштима света. Не улагивати се лошем укусу лоше публике.

5) Слажем се са спајањем II и III чина. Али не са певањем са тавана (певачица доброг лика и доброг гласа!).<sup>22</sup>

6) На сваки начин треба наћи певачке снаге у домаћој продукцији — и диригента — што се првенствено показало у перфектној улози Ружичића.

Драги Мића, мени је у октобру 93. година Живота: почиње 94. Зато овај спис нек служи уједно као ТЕСТАМЕНТ, као ОПОРУКА.

ПОКОНДИРЕНА ТИКВА најбоља је била у инсценацији режисера Кулунџића и касније, после 15 година, режија Путника није била лоша.<sup>23</sup>

Са овом трећом инсценацијом се НЕ СЛАЖЕМ никако. Треба да се вешти актери побрину за даљњи живот дела. Стерија је бесмртан и верујем да његово дело тако озвучено би му се допало.

P. S. Надам се да ћемо се у будућности још срести. Надам се: јер СТОТА ће ту скоро, укочити и дух и тело. Па то писмо, желео бих, да сачуваш у архиви за будуће радозналце.

Најсрдачнији поздрав, Миховил Логар

Београд, 25. 7. 995.

Драги и цењени директоре,

И данас је врућина несносна, овде, у Београду. Не знам шта бих почeo: не гледа ми се ТВ, не слуша радио, вани се не сме излазити — пише у новинама — јер је ваздух... Аххх... сео сам за писаћи строј и сетио се ПОКОНДИРЕНЕ наше ТИКВЕ. Дакле: Увертира у престо темпу; кроз два минута дикже се завеса...<sup>24</sup>

Опера се одвија у буфо стилу, у гротеску, пуна живота и тамо где се не пева, темпо, темпо, темпо; не сећи музику, поготово не уводити неке екстраваганције као... она еротска сцена на крају првог чина, никако, никако. То је за биоскопску публику која гледа филм само због тога. Онда, мислим, да сцену треба сузити за четвртину, или тако некако. Код нас је тако

<sup>20</sup> Критика редитељског поступка Б. Рушкуца, са убацивањем прозног (говорног) текста на појединим местима у опери, науштрб саме музике.

<sup>21</sup> Ту је (што се *еројске* тиче) Б. Рушкуцу знатно „помогао” Ф. Кајишић, задужен за сценски покрет.

<sup>22</sup> Сања Керкез, која је на премијери тумачила, вокално захтевну, улогу Анчице.

<sup>23</sup> Друга београдска премијера *Покондирене тикве* у режији Јована Путника, била је у јануару 1973.

<sup>24</sup> Логар на овом месту, углавном, понавља упутства дата у претходном писму, па их зато изостављамо.

често неки диригент преузимао режију — Данон нпр.<sup>25</sup> — кориговањем режисера који је знао далеко слабије музички садржај. (Од режисера ретко који зна тако у танчине музички садржај као што га знате Ви, драги мој Миодраге Милановићу! — боље од мене, аутора музике.)<sup>26</sup>

Непотребно ми изгледа дужити са неким саветима: најбоље знаш Ти, Велкоможни, како поставити на сцени ПОКОНДИРЕНУ ТИКВУ и ја бих био пресретан да ВЕЛКОМОЖНИ режира то моје дело; са пуно поверења и сигурности у леп успех; мирно би спавао и мирно гледао у људе своје околине, *Додоворено? Да.*<sup>27</sup> И не треба ми писмени одговор већ само телефонски пристанак. За диригента јамчиш Ти...

Желео бих жарко да се опет нађемо заједно код мене, ведро и расположено макар не говорили о послу коју ја тако одушевљено Вама поверавам.

Остале партитуре нека се засада баце у страну.

Срдачно Ваш, Миховил Логар

Београд, 14. 9. 995.

Carissimo Direttore!

Потпуно смо изгубили везу (у тим временима, како да не) а ја стално мислим на моју ПОКОНДИРЕНУ ТИКВУ и њену судбину — како рекоше сви критичари — великог, *евройског* формата. Ма ко био тај који је компоновао то дело, оно само по себи пева и улази у живот нашег друштва. Сада мене сматрају СТРАНИМ композитором, иако сам после дезертирања из италијанске фашистичке војске, 1927. дошао у Југославију и добио држављанство са припадност(и) Београду. Ја сам БЕОГРАЂАНИН! Могао сам после Прага, после студија, остати и запослити се на лицу места — нуђено ми је то као најбољем студенту Мајсторске школе Конзерваторија у Прагу. Нуџили су ми и држављанство. Не, ни у Америку нисам хтео: отишао сам код својих, у Југославију и то описао у тротомној историји Београда, у II књизи издатој у Књижевној задрузи.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Оскар Данон (1913), познати диригент, композитор и први директор Опере у Београду после Другог светског рата.

<sup>26</sup> Већ смо скренули пажњу на неке претеране похвале адресату.

<sup>27</sup> Обраћање старог маестра са „Велкоможни”, не кријемо, прија нам из два разлога. Прво: што тим речима почиње велики монолог, тирада Ружичића о трбуху („Велкоможни трбуве”), једна од најснажнијих и најбољих страница српске оперске литературе, коју смо радо и често изводили, и друго: поседујемо аутограф Ружичићеве арије, коју је Логар посветио првом извођачу те ефектне улоге, рођеном ујаку адресата и професору певања, угледном баритону Јовану Глигоријевићу (1914—1979). Посвета гласи: „Овај мој оригинални рукопис и ову арију о трбуху посвећујем Јовану Глигоријевићу који је улогу у *Покондиренујашки* ненадмашно и с великим љубави остварио. У жељи да се обрадује овој мојој скромној пажњи. Београд, 3/XI 1956. Миховил Логар.”

Приређивач ових писама, што се режије тиче, никада није имао посебних амбиција и намера (мада се касније, када су прилике то захтевале, опробао и на том пољу), а иза Логаревог наговарања и жеље да се латимо тог одговорног посла слутимо да стоји сугестија др С. Турлакова, који нам је то исто предлагао (а иначе и врло похвално писао о новосадској премијери Логареве опере).

<sup>28</sup> Овде ћемо само истаћи жалосну и поражавајућу чињеницу: Миховил Логар није изабран за члана Српске академије наука и уметности...

Али радо бих Вас видео приликом Вашег доласка у Београд; да попијемо кафу код мене, са супругом, зна се, и поразговарали о — мислите на то још? — о режији Вашој, јер дело познајете боље од мене. И диригент ми је по воли ако сте га Ви одабрали. Треба заиста да се мало видимо и пошалимо и одредимо шта даље.

Не бих даље писао; боље ћемо лично у живо распредати о свему. Зато следи само срдачан поздрав Вашој супрузи и Вама од Вашег одушевљеног

Миховила Логара

Београд, 9. 10. 995.

Моји драги пријатељи,

Хвала, хвала на лепој честитки поводом мог рођендана. Ето иде већ трећи дан моје деведесетчетврте године лепог живота и жалим што време тако брзо лети. Минуте су некад вечно дугачке, али године лете. А проро, треба да ме опет ускоро посетите. Имам неке намере. Хтео би[х] наиме да предам архиви Опере у Новом Саду материјал оркестарски, партитуру и клавирски извод моје награђене опере — заиста високо награђене 20.000 дин! — која се тек 30 година након тог јединственог догађаја (једино је та опера наша награђена!) давала премијерно у Сарајеву са изванредним успехом... (Сарајево је пре тога приказало тридесет пута и двапут снимило моју „41”.<sup>29</sup>) Београдска опера поседује клавирски извод, а Марибор исто тако (на словеначком) те моје опере САБЛАЗАН У ДОЛИНИ ШЕНТФЛОР-ЈАНСКОЈ.<sup>30</sup> Пала ми је та идеја с тога што је некад Бручи,<sup>31</sup> док је био диригент Новосадске опере, имао намеру да дело стави на репертоар. Ти, као велики зналац Логареве музике, молио бих Те, узми нотни материјал и провери певачке деонице. Главно лице је ту баритон, господин Конкордат<sup>32</sup> и вешт тенор. Критичар Шаула<sup>33</sup> диг'о у небеса ту моју „Долину шентфлор-јанску”. Требало би можда отићи и разговарати са Шајновићем<sup>34</sup> — који мене много и превише цени — па да се одлучи шта да се уради. Молим најлепше да се ставиш у везу, па да се договорите о свему. Заиста је абнормална чињеница да се дело „награђено” тако високом наградом не прикаже више...

Некако ми пада на памет наш Бранко са његовом песмом „Кад млидијах умрети”. И ја као да бринем шта ће бити са мојом „сирочади”... Заиста је чудно створење „човек”. У тренутку кад једрим весело ка 100. години живота, какве то све бриге ме спопадају! Ништа. Punctum.

<sup>29</sup> Инспирисан романом *Песма* Оскара Давича, Логар компонује оперу *Чејтредесет ћрвра* (либрето, Момир Николић). Премијера: Сарајево (Н. позориште), 10. II 1961. Диригент Иван Штајцер.

<sup>30</sup> Вид. белешку 17, уз друго писмо.

<sup>31</sup> Рудолф Бручи (1917—2002), познати композитор, први декан Академије уметности у Новом Саду.

<sup>32</sup> Монолог господина Конкордата из трећег чина опере певао је баритон Милан Пихлер (1897—1981) уз пратњу аутора, приликом додељивања награде делу, 1938.

<sup>33</sup> Ђорђе Шаула (р. 1920), музички критичар и сатиричар.

<sup>34</sup> Јован Шајновић (1924—2004), диригент, директор Загребачке и Београдске опере.

Опет срдачно захваљујем на лепим речима у телеграму и надам се да ћемо се сусрести.<sup>35</sup>

Срдачно Ваш, Миховил Логар

### Умес~~то~~ закључка

Један од најзначајнијих живих српских композитора, академик Душан Радић (рођен 1929), говори ових дана о „непреболном осећању остварелог ствараоца чија дела још чекају на своју реализацију”<sup>36</sup> и том приликом помиње две своје неизведене опере: *Смрт мајке Југовића* (по Иви Војновићу, компоноване поводом 600 година од Косовског боја, 1988) и *Јулијан оштадник* (по Д. С. Мерешковском, из 2003), па ће наставити: „Не жудим за наградама и ордењем али чезнем за **озвучењем упрашњављених партитура** (подвикао М. М). Патим због мртве музике, а најтеже ми пада што нећу чути низ својих неизведених дела”.

Две велике истине у једном исказу изрекао је својевремено Никола Херцигоња (1911—2000) и сам аутор више музичко-сценских дела: „Опера је код нас, на жалост, најзапостављенија музичка област, а она, у ствари, располаже најснажнијим средствима изражавања”.<sup>37</sup>

Због ових истина смо и ставили себи у задатак да се (упорно) заузимамо и указујемо на ту нашу „сирочад”. То чинимо утолико пре, што смо уверени да имамо шта да покажемо из наше „музичке књижевности”,<sup>38</sup> прво нама самима (јер то до сада нисмо (у)чинили) па онда и другима.

Зар Стерија, Његош, С. Митров Љубиша, Л. Костић, Б. Нушић, С. Сремац, И. Војновић, М. Глишић, Б. Станковић, Д. Илић, С. Ђоровић, М. Бојић и М. Настасијевић, с једне, а Софокле, Шекспир, Молијер, Гоголь и Достојевски, с друге стране, музички тумачени од Б. Јоксимовића, С. Биничког, И. Бајића, С. Христића, П. Коњовића, П. Стојановића, П. Крстића, Св. Настасијевића, М. Логара, С. Рајићића, Н. Херцигоње и Д. Радића нису довољна гаранција за то?!

Отац новије српске књижевности, Лукијан Мушицки („геније рода”, како га је опевао Његош), своју „борбу за освојеније права српском језику”, започео је Хорацијем:

„Ово је йосао око која треба да се трудимо велики и мали, ако хоћемо да живимо мили и себи и оштаџбини.”<sup>39</sup>

После свих жалосних искустава са српском опером у протеклих сто година,<sup>40</sup> нама не преостаје ништа друго него да обновимо позив песни-

<sup>35</sup> Нажалост, то је био наш последњи контакт...

<sup>36</sup> Музика се слуша ухом, слухом и духом. — Политика, 30. март 2009.

<sup>37</sup> Нови звук, бр. 3, Београд 1994. Разговор вођен са музикологом Б. Радовићем.

<sup>38</sup> Термин за оперу, који је увео Петар Коњовић.

<sup>39</sup> „Hoc opus, hoc studium, parvi properemus et ampli, Si patriae volumus, Si nobis vivere cari”. *Horatius, liber I, epist. 3,28.*

<sup>40</sup> Наведимо укратко и следеће поражавајуће чињенице: од педесетак до сада написаних српских опере, готово половина није (још) доживела своју сценску реализацију, а

ка „Гласа (х)арфе шишатовачке” упућен ондашњој свеколикој српској јавности. Препознајући и данас сличну потребу за окупљањем и саборношћу око суштинских и трајних вредности нашег духовног и културног наслеђа, као јединог поузданог ослонца у тешким временима, опомиње-мо и овим (малим) прилогом на онај, код нас толико запостављени, део тог наслеђа.

*Miodrag Milanović*

#### SIX LETTERS OF MIHOVIL LOGAR — "STERIJA IN MUSIC"

##### Summary

Inspired by the creative opus of Jovan Sterija Popović (1806—1856) and his play "A Nouveau Riche", Mihovil Logar in cooperation with Hugo Klajn as a librettist, composed an opera of the same name. Although it was ordered by the Serbian National Theater in the early 1950's, just before the double jubilee of the great comedian (150<sup>th</sup> birthday and a centennial since his death), the opera waited for almost four decades to be performed for the first time in Novi Sad. The letters of Mihovil Logar written on that occasion (two from 1993 and four from 1993) are a valuable testimony of an author who, late in his life (in his tenth decade!), finally was able to see his piece on stage, which it was primarily intended for. Mixed feelings, desires and fears of the composer, both in connection with "A Nouveau Riche" and his other operas, expressed in the said letters, represent another confirmation of the well-known neglect and indifference in our country towards this most complex musical and stage form. The author, therefore, decided to publish these letters hoping to alarm professionals and a wider audience regarding the need to re-evaluate the relationship towards this segment of music culture, so valued the world over, so neglected in this country.

---

највише извођена, дакле најпопуларнија (sic!), Коњовићева *Коцјане*, приказана је укупно 66 пута. Последња премијера *Коцјане* била је у Народном позоришту у Београду, у сезони 1959/60!! (Поређења ради, *Никола Шубић Зриньски* Ивана Зајца изведен је 1107 пута — податак из 1980. И данас је на редовном репертоару свих хрватских оперских кућа.) Нису још угледале светло дана, као што смо видели, ни последње опере Душана Радића, али, што је још горе, ни прва написана српска опера *Женидба Милоша Обилића* Боже Јоксимовића, на текст Драгутина Илића, из 1901, што је вальда јединствен случај у свету...



## ПРИКАЗИ

UDC 792.091(497.11 Beograd),,1868/1894"(049.32)  
821.163.41-95

### ГЛИШИЋЕВ РЕПЕРТОАР НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

*Рејертоар и њиходи Народног позоришта у Београду 1868—1894,*  
приредила Јелица Рељић, Архив Србије, Београд 2008.

Глишићев *Рејертоар и њиходи Народног позоришта у Београду 1868—1894.* настао је крајем деветнаестог века, а појављује се из штампе у првој деценији двадесет и првог века. Каже се: боље икад него никад! Заслуге за појаву овог значајног театролошког дела припадају у првом реду агилном директору Архива Србије др Мирославу Перишићу и вредном архивском саветнику Јелици Рељић, која је приређивач овог издања. Књига је обима 375 страница, формата 23 x 28, тврдих корица и са многобројним функционалним илустрацијама, уз неопходне регистре драмских дела и имена.

Глишићеве заслуге за српско позориште остајале су ван интересовања наших књижевних историчара. Мало се писало, још мање проучавало Глишићево драматуршко наслеђе и рад у Народном позоришту од две деценије. Солидна књижевна репутација стечена већ појавом прве књиге *Приловедака* (1879) утицала је, поред других разлога, на тадашњег управника Народног позоришта у Београду Милорада Поповића Шапчанина (1847—1895) да понуди Глишићу место драматурга. Глишић јер тај позив прихватио, у напону стваралачког заноса (33 године), и на том положају остао пуних осамнаест година (од новембра 1880. до новембра 1898), дуже него иједан драматург пре њега.

У театар Глишић је ушао без икакве претходне позоришне спреме. Истина, од раније је доста личности из позоришне средине познавао, чешће гледао представе, али убрзо, савестан, радан и радозналог духа, покушао је све пропуштене да надокнади: постаје покретач издавачких послова, много чита, прати стране позоришне публикације, редигује старе преводе и припрема за позорницу нове драмске текстове, сâм такође интензивно преводи. Поред тога, води текуће канцеларијске послове, присуствује пробама исправљајући говор и акценат глумцима, по потреби замењује управника, води записнике на седницама Књижевно уметничког одбора, води дневник представа (са благајничким извештајима). Другим речима, позориште га сасвим окупира.

Приморан да обнови и највећим делом створи нова дела за репертоар, Глишић много чита на страним језицима. Он је сâм, још у младости, савладао француски, немачки и руски, а нарочито добро последњи језик. Глишић је превео 48 драмских дела, до податка се дошло досадашњим истраживањима, што, вероватно, не представља коначну цифру, и то с наведена три језика. Готово да су по три до четири Глишићева превода извођена у свакој сезони нашег националног позоришта.

Међу осталима, с француског преводи драме Сардуа, Ожјеа, Метерлинка, Лабиша, Диманоара, Мелака, Онеа, Халевија, Диму Оца, Додеа; с немачког Готшала, Мозера, Блументала; с руског Н. И. Островског, А. И. Сумбатова, И. И. Мјасницког. Сви позоришни рецензенти Глишићеве преводе драмских дела оце-

њивали су као веома успешне и наглашавали да се истичу лепотом, чистотом језика и говорном лакоћом његовог дијалога и стила уопште. Глишић је упорним лекторским радом и преводилачким умећем учинио да језик са сцене Народног позоришта постане узоран.

Осећајући насушну потребу да обнови национални репертоар савременим делима, млади драматург Глишић и сам проба своје перо и ствара два позоришна комада — *Подвалу* и *Два цванцика*, оба изведена 1883. године.

Комедија *Подвал* премијерно је изведена априла 1883. и доживела је само једну репризу. Представа је била забрањена због оштре критике обреновићевске власти, али, прерађена, у нешто блажој верзији, појавила се поново на репертоару крајем децембра исте године.

Шала *Два цванцика* најпре је штампана, а потом новембра 1883. премијерно изведена на сцени Народног позоришта, у режији Милоша Цветића, глумца и редитеља, као и претходна *Подвал*.

Оба Глишићева драмска дела доживела су несумњиви сценски успех. *Подвал* је, на пример, до почетка Другог светског рата изведена на сцени Народног позоришта у Београду скоро осамдесет пута, што је сврстava у најчешће извођења домаћа драмска дела, јер су само Нушићеве комедије чешће приказиване. Оба Глишићева дела и данас чине живи део нашег драмског наслеђа и не силазе с репертоара особито мањих професионалних, као и аматерских позоришта.

\* \* \*

Особиту важност има Глишићево библиографско дело. Он се службено, као драматург, већ огледао у овој врсти посла, на самом почетку рада у позоришту. Први рад му је *Рейершоар Народног позоришта у Београду (од 1868. до краја 1881. године)*, штампан у Београду 1882.

Потом је саставио *Преглед Краљевско-српског народног позоришта за годину 1886.* објављен 1887, са занимљивим прилогом *Појелед на рејершоар*, у коме износи тешкоће у састављању репертоара који треба да задовољи све укусе гледалаца, а уједно „да већу половину својих трошкова подмирује својом привредом, ако хоће да се одржи и да га буде у нашој престоници”.

Али најзамашнији Глишићев библиографски посао било је приређивање *Поменика о двадесетпогодишњици Краљевској српској народној позоришта*, штампаног у Београду 1894. (на 120 страница). Овај Поменик је био „спремљен и раздат гостима на светковини, у недељу 20. новембра 1894. године”, како пише на уводним страницама. После речи прикладних свечарском тренутку, у њему је дат састав тадашње и ранијих управа, као и попис чланова Књижевно-уметничког одбора, Артистичке управе, такође и попис глумачког ансамбла, с краћим био-библиографским подацима. Потом је дат попис репертоара по азбучном реду наслова комада, а затим следе пописи наших писаца и преводилаца. Поменик се даље наставља пописом гостујућих глумаца, а за њима долазе музички уметници — певачи и инструменталисти. Књигу закључују две табеле. На првој је преглед прихода од представа у претплати, а на другој преглед редовних представа и дохотка од улазница продатих на каси.

Овај важан свеобухватан театролошки докуменат први је те врсте у историји нашег позоришта, не рачунајући *Грађу за историју Српској народној позоришта у Београду* (1884) Ђорђа Малетића, писану у сасвим друкчијем маниру.

\* \* \*

По свему судећи, рукопис *Рейершоар и приходи Народног позоришта у Београду 1868—1894.* имао је намену да, у оквиру обележавања 25-годишњице рада

Народног позоришта, буде допуна и други део поменутог *Поменика*. Написан је у два примерка и чудном игром случаја оба примерка су сачувана до данас. Кајемо то зато што је архива Народног позоришта страдала и у Првом и у Другом светском рату. Примерак који се чува у Музеју позоришне уметности Србије је делимично оштећен. На њему се налазе трагови — записи руских заробљеника који су радили на рашчишћавању зграде позоришта погођене austriјским гранатама. Примерак, са кога је унет текст у ово издање, комплетан је, а поседује га Архив Србије.

Глишићев рукопис остао је необјављен у тренутку којем је био намењен, а потом као да се на њега заборавило. И тако је дочекао да тек после протеклих сто четрнаест година, а поводом обележавања стогодишњице пишчеве смрти, најзад буде објављен.

Не треба посебно истицати значај Глишићевог *Репертоара*, јер он, несумњиво, представља примарни документ и полазну основу за свако изучавање историје Народног позоришта. Глишићево дело је театролошки документ непроцењиве вредности. На основу њега могу се обавити разнолика театролошка истраживања првих четврт века рада Народног позоришта у Београду. Поред тачних података о датуму и дану извођења сваке представе, врсти (у претплати, ван ње, дневне, свечане и ванредне), стоји подatak о томе колико је „пазарено” динара и пара.

Посебну вредност и чар представљају Глишићеве напомене о појединим представама, тако да се у њима одсликава епоха друге половине деветнаестог века, приказује се и прелама слика Србије кроз визуру тако важне националне установе какво је било Народно позориште. И то на својим тегобним почевцима, у првим деценијама рада, испрекиданим ратовима, привременим престанком рада, оскудицом и другим недаћама с којима се борило. Све то Глишићево свевидеће око бележи у свом *йамештару*, како он оригиналном кованицом ословљава овакву врсту документата.

Књигу отвара Глишићево слово о *корисницама*, представама са којих је убрани приход на благајни ушао у нечију корист. Прва *корисница* је дата 1. августа 1869, као помоћ глумачком ансамблу „на одело” и могле су постојати до краја 1873, јер је од 1874. одређен глумцима и глумицама „додатак на одело”. Ипак, *кориснице* су повремено даване све до 1888. године, када су коначно укинуте. Глишић даје педантан попис свих *корисница* (а забележио је 53), јер су вредне „за историју глумачког особља”, како сам констатује.

Глишић најпре даје збирне податке за рачунске године по месецима, да би од недеље 10. новембра 1868. бележио извођење сваке представе: дан у недељи, датум, наслов комада и приход. За мај 1869. у напомени стоји да су од 18. маја до 23. јула представе даване „у арени код Европе у Шапцу”. Ансамбл се, потом, вратио у Београд, где се „спремало за рад у новој згради позоришној”, која је свечано отворена у петак, 30. октобра 1869, свечаном представом *Посмртна слава Кнеза Михаила* Ђорђа Малетића.

Летописац Глишић не даје број присутних гледалаца, али зато даје одговарајуће параметре на основу којих се може доћи до оријентационог броја присутних у гледалишту. Приход који је остварила представа, на свој начин, говори о њеној посвећености.

Основа за сва битна истраживања је структура репертоара, однос домаћих и страних дела, број извођења појединих драмских дела и други показатељи важни за осветљавање одређених театролошких проблема.

За време Глишићеве позоришне „владавине” од 1881. до 1898. изведено је 85 дела домаћих писаца и 276 страних комада, и то: 143 француска, 57 немачких, 16 руских, 14 италијанских, 13 енглеских, 11 шпанских, 8 мађарских комада, итд.

Изузетно неповољан однос домаћих и страних аутора (1:4) био је повод Глишићу за сталну бригу око обезбеђивања домаћих „оригинала”: „Признати морамо да смо за сад у томе врло сиромашни”, бележи драматург 1887. Стога детаљан попис репертоара Народног позоришта за првих 25 година, по данима и годинама, даје најпотпунију слику популарности домаће и стране драме и наклоности гледалишта према одређеним драмским делима.

\* \* \*

Напомене уз поједине представе, већ смо истакли, пружају драгоцене податке о животу позоришта, тадашњим обичајима, нпр. гостовањима инструменталиста и вокалних солиста, било да су давали концерте или наступали у паузама између чинова. Тако сусрећемо читав низ имена наших и страних уметника (А. Терjak, флаутиста, Фери Клацер, виолончелиста, Е. Бергер, опсенар, Палмира Ортори Франческони, певачица, Јованка Стојковићева, пијанисткиња, Е. Боско из Турина и Уго из Млетака, опсенари, Елеонора Јанковска, певачица, Александар В. Лазарев, пијанист, Јован Пачу, пијанист, Филипина Ђеделсбергова, певачица, Јаков Нађ, фрула, Гаетана Фриђери, певачица, Ђанина и Вирђињија Чарлоне, харфисткиње, Фелиција и Бохумила Одколекова, харфисткиње, Душан Јанковић, певач, Стеван Дескашев, тенор, Франтишек Ондричек, Сестре Розалија, Емилија, Лола и Софија Редер, Рускиње, „концертовале”, Ванда Ленчевска, певачица, Жарко Савић, певач, Иван Хрељановић, певач и остали).

У недељу 10. јуна 1873. „Затворено Позориште”, бележи Глишић, затим дојде да је, после осам месеци, у четвртак, 7. марта 1874., „Позориште опет отворено”.

Тринаестог јуна 1876. Глишић записује: „Био рат с Турцима. Позориште није радило до 1. јануара 1877”. А тог јануара 1877. после рата Глишић бележи више кориснича „сиротињи пострадалој у рату”, „у корист рањених талијанских добровољаца”.

Глишић бележи и „прву дечију представу” — *Нађ уочи Нове године, и Слике из Маркове сабље*, одржане у суботу, 13. јануара 1879. „Бесплатна ђацима основних школа. Све што је пазарено од родитеља и других одраслих особа што су биле на овој представи, дато је на потребе сиромашних ћака”.

Забележене су и прве демонстрације у Позоришту. Под датумом 28. април 1882. и представом *Рабаџас* В. Сардуа, пише: „Представа прекинута демонстрацијом”, не наводећи разлоге публике за тај чин. А реч је о реакцијом Сардуовом комаду, који је омладина и културна јавност дочекала „на нож”, те је представа била скинута с репертоара.

У суботу, 9. априла 1883. одржано је *Бранково вече*, а представа је ишла „у прилог за пренос костију Бранка Радичевића”.

Било је одиста историјски ванредних ситуација које су реметиле рад националног театра. Тако Глишић у октобру 1885. бележи: „Настало спремање за рат с Бугарима. Глумачко особље смањено и представе ређе у овом месецу”. А за 8. новембар исте године, пише: „Прекинуте представе због рата с Бугарима. Позориште није радило до Божића”, што ће рећи до 25. децембра, јер се тог датума празновао велики хришћански празник. За тај дан се давала популарна комедија *Сађурица и шубара Илије Округића Сремца*, која је била на репертоару од отварања зграде 1869. године.

Почетак сезоне 1886/87. каснио је, јер се током лета „оправљао свод над позорницом и зидала се нова дрогада. Због тога није радило Позориште до 20. септембра”.

Под датумом 3. новембар 1888. пише: „Велика народна скупштина градила устав у позоришном дому. Због тога није Позориште радило од 3. новембра до 25. децембра”.

Ни епидемије нису заобилазиле позориште. Тако Глишић бележи да је у децембру 1889. „била куњалица (инфлуенца)”, да су „многи глумци боловали” и да „због тога није било неколико представа, а и публика слабо [је] долазила”.

Занимљива је Глишићева примедба, која тоном одступа од уобичајених напомена, јер износи његов лични став. За четвртак, 23. април 1892. бележи: „Јо-гунством Позоришног одбора учињено је да се на Ђурђевдан (празник) даду три једночинца који су донели 281,70 динара место ког народног комада или комада с певањем који би извесно донео преко 800 динара. Тај јогунасти експерименат Позоришног одбора оштетио је касу позоришну само за један дан за 600 динара!”. Да је Глишић био у праву потврђују подаци о доброј посети представама *Бидо* (извођене узастопе чак пет пута од недеље 7. до недеље 14. јуна 1892).

Посебно су важни подаци о гостовањима истакнутих глумачких великана из окружења (Марије Ружичке Строци, Андрије Фијана, Адама Мандровића, Милана (Симеоновића) Николе, Стевана Дескашева, Димитрија Ружића).

И одлазак истакнутих глумаца нашао је место у Глишићевом летопису: „У недељу, 7. фебруара 1893. није било представе због смрти Тоше Јовановића, редитеља”.

Глишићеве напомене, кратке, штуре, лаконске, пружају знатно више но што се то на први поглед чини, јер иза сваке од њих стоје разлоги које он, по правилу, шире не обrazлаже. Број корисница глумцима указује на њихов незавидан материјални положај, а гостовања многих уметника-намерника који наступају на „наполицу” указује на културну отвореност српске престонице.

Глишићеве податке, другим речима, треба читати „између редова”, јер су права ризница разноврсних појединости, које међусобно укрштене дају нове спознаје и осветљавају непознате (или мање познате) детаље из бурне историје Народног позоришта у Београду.

Важан театролошки документат, каквим сматрамо Глишићев *Репертоар*, коначно је доступан свим заинтересованима, особито проучаваоцима историје српског театра.

Ово дело свакако спада у пионирске подухвате српске театрологије и уз поменута претходно објављена Глишићева дела из те области, чини незаобилазан фонд наше позоришне театролошке мисли.

Зоран Т. Јовановић

UDC 78(497.11)(091)(049.32)  
821.163.41-95

*Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе,*

Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор) и др.,

Завод за уџбенике, Београд 2007, 786 страница<sup>1</sup>

У некадашњој Југославији, године 1962, први пут је објављен један концизан, мада обухватан преглед домаћег музичког стваралаштва, чији је један део, под називом *Историјски развој музичке културе у Србији*, у складу са тадашњим

<sup>1</sup> Ова књига је прошле године освојила медаљу Министарства за науку и технолошки развој, на Такмичењу за најбољу технолошку иновацију у групи „Друштвене науке” и категорији „Потенцијали”. На сајму књига у Бањалуци, септембра исте године, донела је издавачу награду „Ступље”, за неговање српске традиције и православне духовности.

високим дometима младе науке о музици начинила музиколошкиња Стана Ђурић-Клајн.<sup>2</sup> Тек након 45 година од тог првог и значајног подухвата, домаћа јавност има прилику да поново сагледа или да се, што је можда исправније рећи — због многоbroјних промена којима су обележене протекле године у сферама социјалних дешавања, али и саме научне мисли — заправо први пут одиста, у једном целовитом виду, упозна са богатим, разгранатим али и меандрирајућим токовима музичке уметности у нас. То је сада могуће захваљујући објављивању монографије *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, настале након вишегодишњих истраживања музиколога са Катедре за музикологију и Катедре за теоријске предмете Факултета музичке уметности у Београду.

Осим по описегу истраживања, методолошкој разноликости приступа разматрању разноврсних области музичке уметности и њене историје, од којих су поједине области због своје новине и специфичности чак и међу водећим музикологизма из тзв. доминантних култура тек однедавно у средишту пажње, књига *Историја српске музике* је особита и по томе што канонски успоставља идеју о националном<sup>3</sup> у музиколошком дискурсу, због чега се о овој књизи може, позивајући се на тезу Бенедикта Андерсона о дискурзивној природи нације,<sup>4</sup> говорити

<sup>2</sup> Студија *Развој музичке уметности у Србији* Стане Ђурић-Клајн штампана је најпре, у складу са потребама и структуром тада широке, југословенске публике, као део књиге *Хисторијски развој музичке културе у Југославији*. Једна верзија овог текста је, међутим, штампана засебно, 1971. године, под насловом *Историјски развој музичке културе у Србији*. Крајем седме деценије XX века, 1969. године, Властимир Перичић (уз сарадњу Душана Костића и Душана Сковрана) такође је сачинио преглед целокупног музичког стваралаштва у Србији, под називом *Музички ствараоци у Србији*. Овај преглед је био концептиран на начин извесне врсте биографског речника, односно концертног водича, како је сам аутор напоменуо. На измају ХХ века, 1998. године, Роксанда Пејовић је са сарадницима објавила студију *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*. Поменута књига, међутим, како је истакнуто у самом наслову, не обухвата последња два века развоја музике у Србији. С обзиром на поменуте податке, разумљиво је зашто се књига *Историја српске музике* наводи као првенац у оваквој врсти истраживања.

<sup>3</sup> Услед немогућности да се у овом кратком приказу наведу исходи изузетно великог броја расправа које се у научним круговима воде у вези са применом и оправданошћу примене националног или националистичког дискурса у области изучавања уметности, као и у вези са појмовима нација, национализам, национални идентитет, национална држава, народ, етничитет и др., овом приликом ће бити коришћена она значења поменутих термина којима се управо радикално поједностављује дебата о проблемима које наведени појмови иницирају. Тако ће под термином национални или националистички дискурс бити подразумеван говор о нацији, док ће појам нација бити коришћен као савремени научни појам којим се, за ову прилику, могу обухватити различити облици друштвених заједница (етничке групе, народи и нације) чије су границе одређене на основу замишљеног заједничког порекла њихових чланова, заједничког језика, обичаја, вере, интереса... итд. Појам етнички национализам биће супротстављен појму етнички национализам на тај начин што ће се применом првог термина указивати на случајеве давања првенства (у представљању, заступању) најбројнијој и стога доминантној етничкој групи неког политечничког друштва, док ће се применом другог термина указивати на случајеве давања подједнаког статуса различитим етничким заједницама. О пореклу, разноврсном значењу и употреби наведених термина свакако треба консултовати обимну литературу из области антропологије, социологије, етнологије, политикологије и других сродних научних дисциплина.

<sup>4</sup> Синтагма и идеја замишљање заједнице је преузета из истоимене књиге Бенедикта Андерсона, у којој аутор прецизно објашњава концепт конструисања националних заједница као друштвени и политички чин стварања вештачких творевина које, дакле, нису, како је то раније сматрано, биолошки детерминисане. В.: Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1991.

као о дискурзивном конструисању, односно замишљању српске заједнице музиколошким дискурсом.<sup>5</sup> Ово конструисање је изведено на неколико нивоа чије су идеје водиле назначене поднасловом књиге, као и насловима особених целина које сачињавају књигу. Како је поднасловом књиге истакнуто, замисао српске музике је повезана са представом о европском музичком наслеђу, због чега су и наслови поглавља усклађени са актуелним видовима разматрања музике доминантних тзв. западноевропских култура. Тако се прва три дела књиге која носе називе: *Путеви и тенденције развоја*, *Стилске координате* и *Кроз музичке врсте* могу схватити као постепено и логично сужавање ракурса посматрања и изучавања музичког стваралаштва у Србији са широке теоријске платформе *тенденција* у музичи, преко теоријски нешто концизније замишљеног концепта стила, до сагледавања појединачних музичких *жанрова*, односно музичких врста. Последњим делом књиге, који носи наслов *Школство — Репродукција — Писана реч*, у круг разматрања су уведени образовни, извођачки и музиколошки аспекти српске музичке културе, чиме је књига добила посебну димензију обухватности и исцрпности.

Као амбициозан рад из области историје музике једног народа<sup>6</sup> која обухвата временску нит дужу од 10 векова, књига *Историја српске музике*, заснована на особитом научном приступу,<sup>7</sup> свакако је морала да изникне на темељима претходних важних и опсежних истраживања, студија, монографија, објављених и необјављених магистарских теза и докторских дисертација. То је, наравно, и учињено, с тим што су многобројна претходна истраживања неопходна за књигу

<sup>5</sup> Треба имати на уму да је „производња нације нарацијом” у овом случају изузетно сложен подухват, јер је реч о музичкој култури једног народа чији су чланови током времена конструисали велики број заједница. Ако се узме у обзир чињеница да је само током XX века српски народ своју укупну друштвену праксу, па и културу, неговао у девет формално и административно дефинисаних заједница које су имале разноврсну етничку структуру становништва, различите концепције друштвеног система (па неминовно и различите стратегије културне политике), различиту друштвену симболику (химну, грб, заставу, празнике, називе улица, институција образовања, културе... итд.) и различите позиције у глобалном смислу — административном и симболичком окружењу осталих заједница, онда можда читаоцу може постати јасније с каквим огромним проблемом су се аутори овакве музичке историје суочили.

<sup>6</sup> Из наслова књиге и посредно, на основу године њеног објављивања, може се закључити да је реч о историји музике сагледане из садашњег аспекта државне заједнице, засноване на већ поменутом тзв. грађанском принципу. Дакле, реч је о историји музике српског народа, при чему су у књизи размотрени и опуси стваралаца других националних опредељења или другачијег националног / етничког порекла, који су свој стваралачки век провели у Србији (у време Србије као независне државе, или током периода када је Србија била једна од република у саставу многоbroјних варijетeta заједнице Југославије). У вези са терминологијом, треба нагласити да би се могло расправљати о појму *народ* позивајући се на обимну литературу, али да ће у овом случају, под тим појмом бити схваћен, исто као и појам *нација*, збирни назив за различите врсте друштвених заједница (племе, етничитет, нација... итд.) чији чланови сматрају / верују да сачињавају групу другачију (по разним параметрима, али пре свега по пореклу, језику и вери) од других група. Овакво значење поменутог појма је уобичајено у научним дисциплинама које се не баве примарно овом проблематиком, док се у одговарајућим научним дисциплинама наводе и разматрају његова разнолика значења.

<sup>7</sup> Овакав приступ је поново постао актуелан почетком XXI века, због глобализациских процеса којима су реактивирани проблеми не/једнаке заступљености различитих заједница на глобалној „сцени”. Бојазан од монохромне слике света и још више од монополске стратегије доминантних култура довела је до поновног истицања „посебности” различитих (нарочито до сада маргинализованих) заједница и њихових култура, међу којима су и бројне националне заједнице.

овакве врсте једним делом спровели управо исти аутори који потписују и ову књигу. Ова чињеница, по себи, довољно говори о тежини посла којег су се аутори књиге *Историја српске музике* подухватили.

Дакле, сучељавањем својих, у одређеним музиколошким оквирима већ позитивно оцењених, признатих истраживачких резултата, аутори *Историје српске музике* су уз тимску усаглашеност, али и велику дозу слободе у ауторском приступу, изаткали сложени преплет историјских, аналитичких и теоријских увида, који само наизглед једноставно почива на хронолошкој основи, док у бити ту хронологију проблематизује, не само истицањем њеног формалног значаја већ пре свега применом одређених метода, интерпретативних стратегија и концепата који хронолошку компоненту истовремено и чувају и разарају из њених основа.

Тако је на пример већ у првом делу књиге, судећи према наслову — *Путеви и тенденције развоја*, текстовима Иване Перковић-Радак (*Стара музика*), Роксанде Пејовић (*Музички инструменти у уметности средњовековне државе*), Соње Маринковић (*Музика у XIX веку и првој половини XX века*) и Мирјане Веселиновић-Хофман (*Музика у другој половини XX века*) заступљен модернистички поглед на уметност, којим се у основи заговара хронолошка перспектива, али истовремено и идеја о еволуцији уметности. Међутим, уколико се размотри међуоднос текстова који сачињавају ову целину, те проуче њихова интерпретативна усмерења и закључци, јасно се може уочити да је у овим радовима одабран, анализиран и критички преиспитан скуп релевантних музичких феномена који ни у ком случају не подлежу систему хијерархије.

У другом делу књиге, насловљеном *Стилске координате*, хронолошка нит је преиспитана самим указивањем на пропустљивост временских оквира свих стилских покрета, оријентација, тенденција, раздобља или епоха који су одабрани као перспективе за сагледавање различитих музичких појава. Тако Татјана Марковић, у семиотички позиционираном тексту *Музички романтизам из стилско-теоријској аспекта*, у исцрпном и теоријски чврсто постављеном разматрању српског романтизма као дијалекта европске романтичарске уметности, указује, између много тога, и на порозност временских одредница примењених у наукама о уметности. На пример, уводећи у круг свог истраживања и феномен појаве бидермајера у европској (дакле и српској) уметности XIX века, ауторка бидермајер уметност квалификује као „класичну линију у оквирима романтизма”, наглашавајући да у извесном смислу долази „до додира бидермајера и предромантизма”, али да је за разлику од предромантизма „бидермајер неодвојив део саме романтичарске панораме”. На сличан начин се сложеност стилских преплета може ишчитавати и из међуодноса осталих текстова. Тако се проблематика сагледана у тексту Марије Масникосе (*Ексиресионизам*) заправо преплиће са пољем разматрања Тијане Поповић-Млађеновић (*Музичка модерна друге половине XX века*), иако се ради о сасвим различитим методолошким приступима ауторки и изборима испитиваних појава, док се текстом Мирјане Веселиновић-Хофман (*Постмодерна — карактеристике и одабири „идре“*) из позиције музике краја XX века, и при том из сасвим специфичног угла разматрања (назначеног насловом текста), још једном захвату у делимично, али на сасвим другачије начине, већ сагледане музичке феномене који су обележили другу половину XX века у Србији. Посебно је, у смислу преиспитивања хронолошке компоненте, знаковит трећи рад у овом делу књиге, текст Весне Микић (*Неокласичне тенденције*) који се може схватити као спона међу свим већ поменутим текстовима. Будући да неокласицизам (односно неокласицизме) сагледава — имајући у виду контекст целокупне музичке историје — као нешто више од стила, ауторка луцидно указује на несумњиве модернистичке потенцијале овог музичког феномена, у основи заснованог на комуникацији са прошлешћу, али и на његове споне, оличене у појави про-

топостмодернистичких елемената, са уметничким појавама које су обележиле сам крај XX века.

Чини се да је трећим делом књиге, који носи наслов *Кроз музичке врсте*, осветљен још један аспект хронолошке систематизације грађе. Наиме, проблематика временског преклапања и уопште сложеног међуодноса многобројних жанрова којима се одликује музичко стваралаштво у Србији, сасвим је уочљива из садржаја сваког од текстова овог дела књиге, али је редослед текстова, односно разматрања и представљања жанрова, сасвим јасан и прегледан, будући да је, као што је објашњено већ у предговору, дат „у складу са 'узрастом' тих врста у нашој музики, као и са интензитетом њихове заступљености у стваралаштву српских композитора“. Тако се из текстова Иване Перковић-Радак (*Црквена музика*), Татјане Марковић (*Хорска музика*), Ане Стефановић (*Соло песма*), Драгане Јеремић-Молнар (*Клавирска музика романтичарског доба /до 1914/*), Весне Микић (*Клавирска музика после 1914. године: романтизам — модерна — постмодерна*), Татјане Марковић (*Музичко-сценска дела: комад с ћевањем; опера*), Соње Маринковић (*Развој камерне музике до 1950*; Тијане Поповић-Млађеновић и Драгане Стојановић-Новачић, *Преглед камерне музике /1950—2004/*), Драгане Стојановић-Новачић и Марије Масникосе (*Оркестарска музика*), Иване Вуксановић (*Концертанна музика*), Милене Медић (*Вокално-инструментална музика*), Иване Вуксановић (*Популарна музика*) и Весне Микић (*Електроакустичка/техномузика*) може стечи још једна варијанта целовите слике о укупном музичком стваралаштву у Србији, од њених почетака до најсавременијих остварења, у широком распону жанрова и врста, од црквене музике до електроакустичке/техномузике и до популарне музике. При том се, захваљујући поменутом укрштању појединачних жанрова, али пре свега разноликости интерпретативних стратегија које су аутори применили, делови те слике могу међусобно сучељавати, поредити или допуњавати, чиме се добија још једна, посредна информациона и сазнајна димензија.

Четврти део књиге, *Школство — Репродукција — Писана реч*, посебан је и драгоцен нарочито зато што често не налази место у књигама о историјату музичке уметности, а обухвата резултате истраживања у области развоја образовних институција (Соња Маринковић, *Музичко школство*), извођачке музичке праксе (Роксандра Ћејовић, *Музичко извођаштво: концертни музички живот до Другог светског рата*), писане речи о музички или о самим текстовима о музички (Соња Маринковић, *Музички часописи*; Роксандре Ћејовић, *Текситови о музici*; Мишко Шуваковић, *Естетика музике XX века*). Тако је овим делом књиге истакнут став аутора да институцију музике подједнако сачињавају и музичка стваралачка пракса и оне праксе које то стваралаштво подупира из разноликих позиција.

Немогуће је у једном кратком приказу навести све новине које у информационом, аналитичком, методолошком или интерпретативном смислу носе текстови књиге *Историја српске музике*. У најкрупнијим цртама се само може закључити да читалац има прилику да се захваљујући овом штиту изразито флексибилне и стога ефикасне драматургије упозна или критички суочи са богатим фондом научних резултата. Они се протежу у распону од преиспитивања односа између византијског и касније европског наслеђа, те њиховог преламања у најстаријим слојевима словенске и српске црквене и световне музичке баштине, преко различитих предлога периодизације музичког стваралаштва у Србији, потом теоријског промишљања самог појма стил, а затим и примене истог појма или одређених аспеката тог појма при сагледавању феномена који су обележили историју целокупне европске музике, па и музике у Србији, до проблематизовања глобалних савремених музичких појава које су тек однедавно ушли у круг музиколошких разматрања.

Као јединствени поглед на музичку историју, књига *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе* заслужује да буде доступна глобалној научној заједници, те свакако изискује превод на енглески језик. Јер, ова књига није само историја музике једне нације, већ и најбоље сведочанство о нивоу музиколошке науке у Србији данас.

Валентина Радоман

UDC 821.163.41-22.09.,18/19"(049.32)  
821.163.41-95

Миленко Мисаиловић, *Значења српске комедиографије од Јоакима Вујића до Бранислава Нушића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2008

Миленко Мисаиловић је први добитник Награде „Ловоров венац” за животно дело у области театрологије коју му је доделио Позоришни музеј Војводине и тим поводом му објавио књигу *Значења српске комедиографије од Јоакима Вујића до Бранислава Нушића*. Позоришни музеј Војводине, са директором Зораном Максимовићем на челу, оживео је и наставио континуитет ове награде која је додељивана значајним драмским писцима, редитељима и глумцима од друге половине XIX века до Другог светског рата. У XXI веку важност и ниво награде подигнути су и обухватањем заслуга за животно дело. Дакле, др Миленко Мисаиловић, драматург, драмски писац, редитељ, театроволог, истовремено је и први добитник награде (која од времена старих Грка до данас означава најбољег) и настављач поменутог континуитета. Награђен је за изузетан укупан допринос науци о позоришту и позоришној теорији и пракси. У образложењу пише да се Комисија „руководила значајем свеукупног доприноса позоришној уметности али је при том посебно ценила његове театролошке студије као дела од највише вредности за нашу науку о позоришту”. (Реч је о обимним студијама *Драматургија сценског простора* 1988, *Драматурџија костимографије* 1990. и двотомној студији *Креативна драматургија*, 2000). Мисаиловић је одавно запажен као неко ко „на нашим просторима има довољно духовне смелости да каже нову реч” (Никола Милошевић), а у завршном исказу Комисије за доделу Награде „Ловоров венац” пише: „Снага Мисаиловићевог дела, налази се у дубоко мисаоном и суштинском теоријском уобличавању и прецизирању позоришних појмова. Његовим делом наша театрологија је добила нову филозофску димензију”.

У најновијој књизи *Значења српске комедиографије од Јоакима Вујића до Бранислава Нушића* Мисаиловић је направио избор од 9 стваралаца, девет великане наше књижевности и заслужних позоришних посленика и извео их оживљене, ваксрсле на позорницу наше савремености. То су: Јоаким Вујић — „заслужан за рађање и развијање театра као револуционарне културне појаве”, Јован Стерија Поповић („усамљена, велика фигура, висока пирамида на необделаној пустарі” — Нушић), Јаков Игњатовић чије „стваралаштво остаје светионик свих српских збегова и узалудних подвига”, геније Лаза Костић — „двоstrukа мера величине — и свога народа и самога себе: не само као трагичара него и као комедиографа” (такође, у своје време, један од добитника Награде „Ловоров венац”!), Коста Трифковић, образовани и талентовани творац једночинки, Милован Глишић који је „заорао прву бразду” наше друштвено-политичке комедије”, Стеван Сремац, „творац смеха који има моћ да превазилази све, постајући животни и оптимистички излаз кад других излаза не би било”, Петар Кочић, којем је и Скерлић признао да је један од „најоригиналнијих сувремених писаца срп-

ских” и велики Бранислав Нушић „свестан лица и наличија смеха” (којим се аутор темељно бавио и у докторској дисертацији *Дијалектичносити Нушићеве комедиодрафије*). Завршни део књиге чини поглавље *Функција комедије у људској егзистенцији* у којем су разматрана значења трагичке кривице и откривања комичке кривице, као и њена функција у комедиографској теорији и пракси, и *Позоришни портрет Миленка Мисаиловића*.

Аутор пише да му је досадашње вишедеценијско истраживање значења српске комедиографије „омогућило да сваки од девет одабраних комедиографа буде заступљено извесном комедијом недовољно процењиваном или непризнаваном, потцењиваном или због ‘забављачке површности’ занемареном као да је и самим временом већ сахрањена”. Све поменуте стваралачке личности, отресавши прашину са њиховог постојања, Мисаиловић је троструко мерио — из угла њиховог времена и тадашњих владајућих идеја узимајући у обзир и рецептивни ниво оновремене публике као увек значајног фактора за остваривање целине резултата, затим из угла савремености и нивоа естетске свести нашег времена и „хоризонта ишчекивања” данашње публике и, најзад, смисао за комедиографију и остварења поменутих стваралаца тумачио је и критеријумом важећим за достигнућа водећих европских комедиографа: Аристофана, Шекспира, Молијера, Гогола, Пирандела. Чак и кад Мисаиловић не прави експлицитна поређења овакве врсте, такав просторни и квалитативни контекст током истраживања је стално присутан.

„Да бисмо се оријентисали, морамо поседовати функцију да ту пред нама нечег има (осет), другу функцију која утврђује шта је то (мишљење); трећу функцију која нам каже да ли нам то одговара или не, да ли желимо да прихватимо или не (осећање) и четврта функција која указује одакле то нешто долази и где одлази (интуиција). Када је све то учињено, онда нема више ништа да се каже”, закључује велики швајцарски психолог и научник Карл Густав Јунг, а у Мисаиловићевој књизи налази се схематски приказ нивоа сазнавања: најпре, *искусствено односно чулено сазнавање*, затим *вештинска, занатство, умейност*, трећи ниво сазнавања су *науке, истраживања* и четврти *филозофија*. Зато, људско мишљење које није пројектовано спонтаном филозофичношћу (а то значи да је окренуто дубинама мишљења, да је у сталним питањима и преиспитивањима...) нема одговарајући инструмент за продор у дубље слојеве значења.

Невидљиво учинити видљивим захтев је уметничке критике, будући да је читав материјални свет и све његове законитости, укључујући човекову карактеролошку структуру и човеков стваралачки нагон као и све оно што називамо људском судбином, засновано на невидљивом и неопипљивом. Све су то теме за које су, свака на свој начин, заинтересоване и наука и уметност (Гете: „уметност је посредница неизрецивог”) а пожељно је да данашња врхунска научна мисао тамо где не може да продре научним логичким инструментаријем, продире интуицијом, удружена са поетским визионарством. (Божидар Кнежевић, филозоф, пише да уметност има чак дубљи корен од науке.)

Мисаиловић, чије мишљење гравитира филозофским нивоима сазнавања, обдарен и наглашеним интуитивним способностима, поред изузетног образовања открива оно што је до сада остало скривено у делима поменутих писаца, учвршћујући њихов свевремени значај дубоким сагледавањем и разумевањем њихових личних и стваралачких одлика. Заједнички именитељ особених стваралачких бића (као што су и одабрана деветорица) је, углавном, драматична судбина и оспоравање, неразумевање до негирања од стране друштвене средине њиховог доба. И свако ко је без своје кривице посебан и још се трудио да своју посебност развија, углавном мукотрпним радом морао је да плати цену за то. („Јер ко умножава знање, умножава муку...”). Али, Мисаиловић прави разлику између несрћног човека и трагичног човека, не по интензитету његовог страдања, већ,

како по Мисаиловићевом виђењу можемо закључити (на први поглед парадоксално) трагичан човек може бити истовремено и срећан човек у остваривању своје мисије.

С друге стране, Мисаиловић, чије је дело пројектето ерудицијом али и етичношћу у научном поступку, има потребу да одбрани све оскрнављене вредности, да стваралачки надвлада познату законитост по којој се посебне вредности уопште, а у овом случају одабраних девет писаца (свако на свој начин изузетан) неправедно процењују разним докматичним и схематичним мишљењима чак и значајних критичара као што су Павле Поповић, Јован Скерлић, Богдан Поповић... па и Исидора Секулић, затим да осветли узроке таквих огрешења и да трајно рехабилитује изузетну деветорицу. (Не заборављајући да истакне ни изузетне квалитетете критичара са чијим се мишљењима обрачунавао.) Посебну пажњу Мисаиловић је посветио анализи чувене аналитичке методе „ред-по-ред”, значајног естетичара Богдана Поповића, образложући због чега је његова теорија примерена анализи поезије али не у потпуности и драмског стваралаштва, као што „начело хармоније” (Б. Поповић) природније дејствује у вајарству и архитектури, а не толико у драматургији. „Све речи уоквирене различитим изражајним сферама”, пише аутор, „имају различиту моћ при наметању одговарајућих откривања и исту моћ при наметању заблуда: кад људи чују реч, назив или име — скоро увек мисле да знају или да познају и оно што је у речи, или иза речи, у називу или имену или иза именина — а то је одговарајућа ствар која има своју дубину, дакле своју суштину. При свакој анализи проблем је: како доћи до ’ствари’ и до ’дубине ствари’ — као њене суштине”, пише аутор, замерајући Поповићу да при анализи представе примењује више „хронолошко-описну него драматуршку методу ситуација” и да пратећи представу разматрањем такорећи ред-по-ред не примећује како се огрешио о захтеве уметничке критике задржавајући се на појединостима и површини. Мисаиловић се као драматург и редитељ, али и као теоретичар, посебно бавио и подтекстом самих речи па открива да, рецимо, именице у свом подтексту увек имају глаголе (на пример, кућа = градити) који, као што је познато, означавају радњу и акцију битну и за драмско и сценско остварење. Посебно се бавио комедиографском функцијом глагола. Кулминација циничног огрешења Б. Поповића о генијалног Лазу Костића налази се, чини се, у исказу поводом представе *Гордана* (последње драмско дело Лазе Костића): „Човеку је нарочито пријатно кад опази да у њему (Лази Костићу — напомена М. М.) нема оне претеране даровитости, онога презирања и најлогичнијих захтева, оног пркоса правилности и здравом разуму, који су досад били најјаснија црта радова г Костића”. Мисаиловић исцрпно анализира ову занемарену комедију Лазе Костића, закључујући да је без обзира на сценска достигнућа, текстуална структура комедије „потпуно пројектета јединственом духовитошћу која је иронична и поетичном ироничношћу која је трагикомична”.

По Мисаиловићевом приступу, рекло би се да он сматра како ученост (наука) не треба да убија живот у предмету који обрађује. (Нарочито ако је реч о позоришној уметности за коју је тако важно да буде жива!) Зато у књизи, његовим драматуршким анализама претходе животно интерпретиране биографије девет писаца представљене као *особене драме* са посебним чулом и развијеним сензibilитетом аутора за сваку понаособ. Летимичан поглед на књигу Миленка Мисаиловића могао би бити предуслов закључку да Мисаиловић биографијама прволинијски тумачи стваралаштво поменутих писаца, на начин позитивистичке биографске методе. Али то би била само заблуда површности, јер Мисаиловић зна да су биографски подаци тесан оквир било ком и било чијем стваралаштву које има своју особену независност, као и да се стваралаштво испољава као „узјамно дејство свести и подсвести”. Међутим, тај биографски оквир животних

околности утиче на формирање карактера личности а околности утичу на буђење интересовања за одређене мотиве и теме који се после у независној стваралачкој лабораторији прерађују на вишем или нижем стваралачком нивоу. Мисаиловић се, дакле, не задржава на биографским чињеницама да би из њих извео очекиване логичке закључке, него из свог дубоког познавања психологије човека и психологије стваралаштва зналачки извлачи битне утицаје. Осим тога, он одабране писце, пред нашим очима, оживљава присно и топло, да бисмо их што свестраније упознали, покушавајући да им залечи неправедно задате ране. И ако има космичке правде о којој су одвајкада причали мудраци, чини се да је Мисаиловић негде нешто у Космосу зацелио својим напором да у јавност изнесе и до сада невидљиве вредности девет писаца.

Његова реченица може да буде притиснута идејном бременитошћу његовог духа, па због тога захтева да читалац има концентрацију и будност и за мисаони салто и нагле преокрете у духу, због чега некоме читање може бити и напорно, али његова реченица никада није притиснута празнином мишљења без идеја. Његови цитати ће се овде-онде поновити због значаја, али и због, чини се, несвесног ауторовог осећања да нека његова театролошка открића нису довољно допрла до свести наше културне средине коју је, истини за вољу, великим делом обузела магла површине.

Без обзира на то, могло би се рећи да Мисаиловић испуњеност свога постојања мери стањем свога духа, а не извесним огрешењима друштва која је и сам доживео, па свестан цене која се мора платити због изузетности, чини се, духовно ведро, наставља своју мисију...

Сања Живановић

UDC 792.071.2:929 Stupica B. (049.32)  
792.027(497.1)(049.32)  
821.163.41-95

## ДОСЛЕДНОСТ И ИСКРЕНОСТ КАО КЉУЧ СТВАРАЊА

(Миленко Мисаиловић, *Великан џејпера Бојан Ступица (1910—1970)*, Народно позориште Београд — Музеј позоришне уметности Србије — Позоришни музеј Војводине — КИЗ „Алтера”, Београд — Нови Сад 2008, 395 стр.)

У дневнику рада на Крлежиној Леди, Миленко Мисаиловић бележи:

Сијем у глумачки бифе да у име Бојана замолим глумце да прекину паузу да би други део пробе могао потрајати колико-толико...

И у том часу приметим да је Мата Милошевић своју, тек примљену кафу, управо приносио устима...

И док су други, без нервозе, испијали кафу до краја, Мата Милошевић је своју журно принео устима, само је окуси, остави — и први крену на пробу.

Ова ефектно испричана анегдота прелази границе уобичајених позоришних прича и открива особену унутрашњу шифру Мисаиловићевог казивања: трагање за суштином оне страсти и апсолутне посвећености које стоје иза великог позоришта и трагање за дејством ауре којом велики ствараоци делују на свет у себи и око себе. Има ту, свакако, и златног сјаја минуле младости, изгубљеног раја давно прошлих дана, али има, пре свега, и више од свега, надахнутог трагања за детатним, стваралачким, градитељским принципом из ког израста феномен позо-

ришта. Боро Драшковић верује да иза театра, у свим његовим видовима, остаје легенда — Миленко Мисаиловић трага за легендом о свом великому учитељу, оцртавајући, истовремено, дискретно али сугестивно и „портрет ученика у младости”.

По томе се *Бојан Ступица* Миленка Мисаиловића разликује од конвенционално мишљене монографије о великом ствараоцу и добија особену вибрантну и узбудљиву литерарност дневника, „аутобиографије о другом”, мемоарског сведочења и преирања и прибирања онога што аутор сматра вредним памћења. При том, ово сведочење, казивање и сећање, ни једног тренутка не прелази у приватно, већ доследно остаје, пре свега, историја духовног, интелектуалног, стваралачког живота и учитеља и ученика. Чак и поглавље књиге насловљено *Завршни послед на Бојана и Миру Ступицу* — заједно остаје дистанцирано од домена приватног и захвата у лични живот само у оној мери у којој он сведочи о стваралачком заједништву двоје изузетних позоришника.

Књига Миленка Мисаиловића обликована је као двоструко сведочанство. С једне стране, он са топлином и страшћу сведочи о свом великом професору, с друге, посредно, иза казивања о Бојану Ступици, сагледавамо групни портрет његових ђака, динамично и узбудљиво сведочанство о стваралачком сазревању. Ова књига показује и то да за Мисаиловића готово да није битно колико је једна тема „обрађена”. Његова продорна, жива интелектуална радозналост, способност за укрштање менталних матрица, неконвенционално, драматично посезање за сазнањем — чине сваку тему новом. Ступичин портрет, обојен топлином и племенитом пристрасношћу, гради се у Мисаиловићевој монографији с једног новог, наглашеног личног становишта.

Први део књиге *Бојан Ступица — професор режије и глуме* садржи сећања на Ступичина предавања класи режије и класи глуме на Академији за позоришну уметност у Београду (фебруар—април 1949). Овај део књиге почиње сажетим увидом у стваралачку биографију Бојана Ступице, од прве представе Реналовог *Гроба под Тријумфалном кайјом*,<sup>1</sup> 31. децембра 1931. године, до смрти. Овај „најкраћи животни биланс” сведочи о свестраној стваралачкој личности „позоришног (драмског и оперског) редитеља, филмског и телевизијског редитеља, позоришног и телевизијског сценографа и костимографа, позоришног и филмског глумца, сценског адаптатора и уопште проектанта позоришних простора и здања” (стр. 36). Део тог „животног биланса” представља, у целини књиге, и избор илустративног материјала, особито Ступичиних портрета, фотографија из његових представа и цртежа, скица, кроција Душана Ристића, који казивању о Ступичином животу дају значајну визуелну димензију, сведочећи, попут слика пребрзог старења, о Ступичином тешком животном путу.<sup>2</sup>

Сама предавања приказана су из неколико визура: као документарно сведочење о полазницима редитељске и глумачке класе и њиховом раду са Ступицом; потом као бележење Ступичиних исказа о режији, глуми и позоришту; и, најзад, као својење и коментарисање свега овога из актуелне позиције аутора, као зрелог и оствареног позоришног ствараоца који, враћајући се почецима свога рада и стваралачког и духовног формирања, унеколико своди и властите билансе. Ово литерарно „двојство приповедача” даје Мисаиловићевој књизи о Ступици додатни квалитет. Такође, сведочење о етидама — глумачким и редитељским — које су настајале на овим часовима, не само што богати сагледавање Ступичиног ства-

<sup>1</sup> У Ступичиној преради: *Vojna in mir*.

<sup>2</sup> Део документарне опреме књиге чине и *Избор из ранчих Мисаиловићевих аналитичких разматрања из Бојанове редитељске поетијике и Литературе* као и *Реџистар имена и Регистар преостава*. За жаљење је што су ови регистри недорађени и пуни грешака.

ралачког лика додатним осветљавањем његовог педагошког рада, већ може бити инспиративно и за савремену наставу глуме и режије.

Други део књиге садржи *Предавање из историје режије* Бојана Ступица класи режије Академије за позоришну уметност у Београду. Ступично сагледавање историје режије у Мисаиловићевом сведочењу прераста у елоквентно, маштовито и ерудитно сагледавање феномена позоришне игре, редитељевог учешћа у њој и публике која је прати од „праисторије позоришних призора” и грчког и римског позоришта, преко средњовековног театра, до народног и барокног театра. Као особени печат Бојана Ступице, сведочанство о његовом примарном образовању, али и о основном поимању театра, ове увиде у режију и игру прате драматизовани увиди у „историјску позоришну архитектуру”, од тлоцрта пећине у којој правочовек открива узбуђење позоришног чина, до барокног театра.

Трећи део књиге насловљен је *Стваралачки утицај* Бојана Ступица на његове студенче у Љубљани, Београду и Загребу и сачињен је, делом, од већ објављених записа бивших Ступичиних студената, попут Јосипа Лешића, и од сведочења оних који су имали увида у Ступичин педагошки рад на загребачкој Академији за казалишну уметност, 1955—1957 (Давор Шошић, Коста Спаић, Георгиј Парао, Томислав Дурбешић) и на Академији за igralsko umetnost у Љубљани, 1945—1947. Ово сведочење допуњено је списком Ступичиних студената на загребачкој Академији.

О стваралачком отиску Бојана Ступице у раду, схватању театра, уметности, па и живота његових студената, ипак, у целини књиге, најупечатљивије сведочи имплицитно осветљен Ступичин утицај на самог Мисаиловића. То је нарочито уочљиво у четвртом делу књиге: *Бојан Ступица режира* (1953) Крлежину „Леду, комедију једне карневалске ноћи”. Овај сегмент књиге истиче и писац предговора Јован Ђирилов<sup>3</sup> као „аутентично сведочанство и прецизну анализу онога што се рађало као одлична представа”. Ово, ипак, није типични дневник режије, у коме помоћник редитеља бележи ток проба, редитељске индикације, рад с глумцима — сву ону сложену мрежу скела из које израња пешчани замак позоришне представе. Мисаиловић свој некадашњи дневник проширује и допуњује општим увидом у Ступичину „редитељску драматуру”, однос према простору, тексту, глумцу, као и увидом у Ступично виђење функције смеха. Он ће, тако, на пример, поменути Ступично особено коришћење субверзивног политичког вица као начина да обједини ансамбл.

Сведочењу о режирању *Леде* претходи и Мисаиловићево сложено сагледавање Ступичиног односа према писцу, глумцу, публици и излагање начина на које он као редитељ обликује те односе. Овоме следи сажета анализа *Леде* као завршне драме Крлежиног глембајевског циклуса која, чини се, делом проистиче из некадашњег искуства младог помоћника редитеља, а делом и из зрелог Мисаиловићевог сагледавања Крлежине драматургије.

Сведочење о раду на представи вишеструког је узбудљиво: као увид у стваралачку радионицу једног од најзначајнијих редитеља двадесетог века на простору бивше Југославије; као подсећање на велике глумце — Мату Милошевића, Јожу Рутића, Миру Ступицу, Виктора Старчића, Марију Црнобори, Капиталину Ерић, Наду Грегурић, Босильку Боци, Карла Булића — који су с њиме остварили ову представу; као надахнута анализа још увек провокативног Крлежиног текста; те, не најмање, као увид у импулсе који су обликовали стваралачки лик самог Миленка Мисаиловића. Верујемо свесно, Мисаиловић наговештава да је управо у раду с Бојаном зачето његово сагледавање и схватање оног низа позоришних драматургија које граде и обликују уметност театра. Тако, рецимо, Мисаиловић

<sup>3</sup> *Бојан Ступица, 1910—1970, виђен очима Миленка Мисаиловића.*

даје опис Ступичиног активирања простора „колоритом и ’глумачким функцијама’” и истиче да Ступица „остварује речиту синхронизацију свих акционих елемената на позорници, често изазивајући и достижући кулминативне доживљаје у публици помоћу сценографског осветљења посредством сценског простора”. Познаваоцу Мисаиловићевог театролошког опуса биће јасно да се у овоме могу слутити први импулси из којих је настајала његова *Драматургија сценографије*, као што се у првим стваралачким контактима са Ступицом могу тражити и зачепци *Драматургије космимографије* и *Креативне драматургије*. Наравно, више није могуће утврдити у колико је мери корен будућих Мисаиловићевих трагања одиста зачет у контакту са Ступицом, а колико потоње духовно искуство ученика накнадно обасјава и мења професоров лик. У суштини, то није ни битно. Стваралачко прожимање, обликовање традицијског низа, јесте жив и динамичан процес о коме, непосредно и посредно, сведочи Мисаиловићева књига о Ђојану Ступици.

Пети део књиге сумира Ступичине стваралачке особености, опет у кључу Мисаиловићевог поимања позоришта: као стваралачки дијалог с писцем, глумцима, публиком. Доминантан ипак остаје лик Ступице учитеља и његове методе у раду с младим ствараоцима. Мисаиловић, рецимо, посебно истиче Ступичино откривање „афективних, емоционалних, карактеролошких и других акцената, преокрета или прелома у текстуалној драмској радњи, а потом и у сценској или глумачкој изражajности”. Све ово може и данас бити инспиративно и за позоришне педагоге, и за глумце, и за редитеље, док је, чини се, сећање на Ступичину режију Ђрђићевог *Дунда Мароја* пре свега окренуто публици. Оној која се још увек сећа блиставе, разигране, ватрометне Ступичине режије, али и оној која ће Ступичиног *Дунда Мароја* доживљавати само као део театрске „златне легенде”.

Део те златне легенде о позоришту и његовим творцима јесте и *Последњи део* — и као допуна Ступичиног портрета сећањима Љубомира Драшкића и Мире Ступице, и као *Завршни ћојлед на Ђојана и Миру Ступици* — заједно, и као лични, топлином и пријатељством озарени потпис, испод прерано осталог, порушеног Ступичиног лица: „Отишо је рано, уморан од нашег неразумевања, немоћи и јада, али је отишао као самозапаљиви метеор — сагоревајући: тако је најпотпуније осветлио и себе, и нас... Ко може стварно себе да сагледава?...” Као потресни рефлекс тог људског и стваралачког горења на самом kraју књиге стоји фотографија једноставне гробне плоче и ритуалне, паганске, дубоко људске цигарете која под њом догорева.

Књига Миленка Мисаиловића осветљава с топлином и људском оданошћу лик његовог великог учитеља, додајући истовремено нове црте и потезе ауторовом лицу. И једно и друго чини ми се драгоценом доприносом истој причи.

*Љиљана Пешикан-Љуштановић*

UDC 821.163.41-3.09 Andrić I. :792.028(049.32)  
821.163.41-95

Весна Крчмар, *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*,  
Матица српска, Нови Сад 2007; Весна Крчмар, *Драматизације у времену*.  
*Позоришне драматизације дела Иве Андрића, II*, Матица српска, Нови Сад 2008.

Опште је познато: Иво Андрић није написао ни једно драмско дело (сем једне пробе пера). Ипак, присутан је на позоришним сценама више од седам де-

ценија захваљујући драматизацијама његове прозе. Управо њима се бави Весна Крчмар у књигама које су пред нама, а резултат су вишегодишњих истраживања, како позоришних остварења која су инспирисана Андрићевим делом тако и самог проблема драматизације и адаптације књижевних дела за позорницу.

На самом почетку студије *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, ауторка истиче да се определила за театрошкни метод, који је, у основи, интердисциплиниран, тако да предмет проучавања постају „сви облици позоришног дјела”. Бројни су непосредни и посредни извори театрологије, а међу њима свакако текстови Иве Андрића, саме драматизације, а са њима и редитељске белешке и упутства, позоришне критике о представама и други подаци у новинама и годишњацима.

У театрошком посматрању Весне Крчмар нашла су се следећа позоришна остварења: *Аникина времена*, *Проклећа авлија*, *Крилати мостови*, *Лица*, *На Дрини ћујирија*, *Знакови Јоред пуйта*, *Омерића Латаас*, *Аска и вук*, *Злостављање*, као и монодраме: *Злостављање*, *Знакови*, *Боркан*, *Бечијка Омерићаше Латааса* и *Мостови*.

Сваком од поменутих позоришних остварења, односно позоришних драматизација дела Иве Андрића, посвећено је посебно поглавље.

Приповетка *Аникина времена* први пут је драматизована и постављена 1934. године, у Народном позоришту у Сарајеву, под именом *Аникина узбуна*. Аутор драматизације и редитељ Боривоје Јевтић, примећено је, „успео је да сачува сугестивност и лепоту Андрићеве прозе, стил и језик, стварајући психолошки уверљиву, документовану сценску хронику о једном времену”. Анализи ове драматизације претходи детаљна анализа саме приповетке, а следе је изводи из позоришних критика, као и изјава самог писца, Иве Андрића, са врло неповољним судом о самој представи: „Представа је била превише сведена на еротику и источњачки дерт”.

Можда управо због овакве реакције писца, више од тридесет година се нико није осмелио на нову драматизацију *Аникиних времена*. До ње је ипак дошло, 1978. године, на сцени Народног позоришта Босанске Крајине, у Бањој Луци. Реч је о драматизацији Градимира Мирковића, редитеља, који је и поставио на сцени. После премијере су објављене само две критике (Младен Шукало и Ранко Рисојевић). У првој је уочен „губитак атмосфере и времена”, а у другој је указано на немогућност да се „згуснута приповиједна материја расточи у дијалог и сценско догађање”.

Кратки роман *Проклећа авлија* имао је четири драматизације. Свакој од њих посвећен је адекватан простор. И овде им је претходила пажљива анализа самог књижевног дела, његова прстенаста структура и специфичан однос према простору и времену. Прву драматизацију је сачинио Јован Ђирилов, а она је премијерно изведена у Југословенском драмском позоришту 1962. године, у режији Мата Милошевића. О представи, као и о самој драматизацији, било је пуно текстова, похвала и замери. Ђирилов је, како је сам записао, роман „преносио дословно” на сцену. Тај поступак се Иви Андрићу није допао:

„Кад сам гледао *Проклећу авлију* у позоришту, овом нашем, на генералној, а били су све мајстори, најпознатији мајстори, а као да су погрешно свирали.”

Другу драматизацију су направили Љубодраг Милошевић и Марислав Радисављевић за Народно позориште у Нишу. Премијерно је изведена 1979. године. Иако о њој није много писано, представа је проглашена за позоришни догађај и добро примљена на домаћим позоришним фестивалима.

Трећу драматизацију *Проклеће авлије* сачинио је редитељ Љубиша Георгијевски за Народно позориште у Зеници. Премијерно је изведена 1981. године. Читајући ову драматизацију Весна Крчмар је запазила „напуштање” Андрићеве

реченице, што није било карактеристично за претходне. Овде су „изненађујуће кратке реченице, упитне, елиптичне”. Тежиште је на ЈА, на објашњењу и значају „кобне речи ЈА”, што је посебан квалитет овог драматуршког рада (Крчмар).

Највећи простор (двадесет страница) посвећен је наредној, четвртој драматизацији, коју је начинио Небојша Брадић и режирао у Крушевачком позоришту 1999. године. С разлогом, јер је доживела највећи успех. Следе странице посвећене актуелности текста, улогама гледалаца и критичара, наводима из позоришне критике и резимеу ауторке. Опседнутост *Проклетом авлијом* Иве Андрића кулминирала је у овој, рационалној драматуршкој структури.

Ремек-дело нашег Нобеловца доказ је како и колико текст у свакој новој интерпретацији доживљава метаморфозе, „одазивајући се духу времена и позиву тренутка” (Крчмар).

Наредно поглавље посвећено је драматизацији Андрићеве поезије и мисли, коју је сачинио Миленко Мисаиловић за београдски Театар поезије 1970. године. *Крилати мостови* су „асоцијативна или доживљајна целина”, састављена од фрагмената, вешто кадрирана „поетична и драматична Андрићева мисао”. Мисаиловић се дуго и студиозно бавио Андрићевим делом, његовим „одгонетањем позоришта”, што је резултовало истоименим текстом, као и поменутим сценским мозаиком коме Весна Крчмар посвећује 16 страница своје студије.

Анализа приповетке *Аска и вук* претходи анализама њених позоришних драматизација, најпре на сцени Малог позоришта у Београду, 1970. године, а потом и другима (ХНК, Дечје позориште у Суботици). Прву драматизацију је сачинио Миленко Мисаиловић, издвајајући сценске потенцијале текста и омогућивши динамичну сценску визију слојевитог значења текста (Крчмар). Друга је била либрето за балет (Антон Маринић), а трећи је, као представу за децу, са маскама, начинио редитељ Живомир Јоковић. Сведочећи о различитим „видовима театарске уметности”, ове драматизације су прилог мултимедијалности, али и несумњивом драмском потенцијалу ове изузетне Андрићеве приче.

Народно позориште из Ниша је 1986. године извело *Злостављање*, представу по истоименој приповетки Иве Андрића, коју је драматизовао и режирао Марислав Радисављевић. Баш као што је то учинио са претходном драматизацијом Андрићевог дела, романа *Проклета авлија*, тако и овог пута се позива на Антонена Артоа (Artaud) и његову студију *Позориште и његов двојник* (Београд 1971). Дистинкција између „језика” и „говора”, између покрета и крика, упућује на сценско искуство, али и на нову, специфичну улогу текста у позоришту.

Четири драматизације које следе, резултовале су представама које припадају другом типу позоришта — литерарном позоришту, оном које има примарну говорну структуру, како то примећује Крчмар. Овакав тип позоришта био је ближи и самом Андрићу.

Југословенско драмско позориште извело је представу *Лица*, 1972. године. Глумица Олга Савић је, уз потпуну сагласност писца, направила избор из Андрићевих приповедака и режирала представу коју је сам писац узимао као пример „како се од његових дела може направити позориште” (О. Савић у разговору за *Сцену*, бр. 2, Нови Сад 1975). С разлогом је и овој адаптацији (јер Олга Савић, како то примећује Крчмар, „није радила никакве специјалне интервенције, једноставно адаптирала је Андрићеве приче у намери да направи ’сценски колаж’, што је атрибут представе”), посвећено 20 страница студије, на којима је брижљиво анализиран „сценски предложак” — десет одабраних приповедака и девет ликове које су тумачила најпознатија имена београдског глумишта, а међу њима: Марија Џрнобори, Славко Симић, Миодраг Радовановић, Олга Спиридоновић, Љубо Тадић...

Народно позориште у Зеници је 1978. године извело представу *На Дрини ћујрија*, у драматизацији и режији Јована Путника. Проблемом драматизације романа уопште Путник се позабавио још 1936. године, а потом и конкретном драматизацијом, четири деценије касније. Иако „Андрићеви романи углавном имају мало елемената за драматуршку транспозицију. Врло мало је дијалога, време иде дисконтинуирано, а карактеризација и тумачења су углавном „есејистичка”, „богати су догађањима који постају драматуршко језгро” (Крчмар).

Исте, 1978. године, Народно позориште у Београду је извело представу *Знакови поред ћута*. Реч је о драматизацији Свете Лукића, коју је режирао Предраг Динуловић. Овој медитативној прози Иве Андрића, а потом и драматизацији, посвећено је 16 страница виспрених запажања и анализа. У закључку, Весна Крчмар примећује: „Света Лукић је створио камерну драму, не мењајући текст. Глумци су говорили текст као неку врсту монолога. То што се Андрићева казивања опирају драматуршким интервенцијама говори о њиховој вредности”.

Недовршени роман *Омерпаши Латас* био је предмет драматизације Зорана Ристовића, коју је режирао за Народно позориште у Зеници 1979. године. Ова драматизација је, како то примећује ауторка, урађена прецизно, и резултат је двогодишњег рада.

Могућностима позоришне и телевизијске адаптације романа бавио се и Петар Зец, а Омерпаши Латас је послужио као инспирација за истоимену драму Душка Анђића и филм Бакира Тановића.

Поглавље „Монодрама као позоришни израз Андрићевих дела”, обухвата пет монодрама које су изведене по Андрићевим делима: *Злостављање*, *Знакови, Боркан, Бечијка Омерпаши Латаса и Моситови*. Уводни део посвећен је дефиницији монодраме као специфичног позоришног израза. Потом следе кратке анализе одабраних монодрама Љиљане Благојевић, Славка Симића, Миленка Горановића, Љиљане Ђурић и Тихомира Станића.

У закључном поглављу „Позоришна остварења инспирисана Андрићевим делом” сазнајемо да је још пре петнаестак година ауторка започела истраживања у области позоришних драматизација, да је рад настојање да се „сагледају могућности преношења Андрићевог текста на сцену”, да је коришћен метод реконструкције позоришне представе, како би се одгонетнуо „процес сценског прилагођавања дела Иве Андрића у четрнаест представа”.

Затим су побројана сва позоришна остварења која су инспирисана Андрићевим делом: аутори, извођачи, подаци о извођењима.

Последње поглавље, „Драматизација — шта је то?”, најављује следећи том, *Драматизације у времену*.

У белешци, на самом почетку, ауторка јасно предочава шта је предмет њеног бављења: драматизација — *шта је то драматизација и како се развијала мисао о драматизацији у времену*.

Сакупљени су текстови који се баве проблемом драматизације последњих деведесет година, а који су, до сада, углавном, били расути по периодици, тако да је ова књига својеврсна хрестоматија текстова, пре свега домаћих аутора, драгоцен приручник театролозизма, као и студентима драматургије.

Најпре су дате енциклопедијске одреднице кључних термина: драматизација и адаптација. А потом је наведен и пример Ф. М. Достојевског, који је индикативан за тему Весне Крчмар: „Достојевски није написао ни једно драмско дело, а један је од најизвођенијих аутора у руском позоришту, па, донекле, и ван граница”. Како су драматизације његових романа започете још за његовог живота, Достојевски је, тим поводом, изнео своје сумње: „Има нека тајна уметности због које епска форма уметности никада неће наћи одговарајући израз у драмској”. Сумња у успешност драматизације, како примећује Крчмар, изразита је у првој

деценији прошлог века. Већ 1911. године, забележен је, код нас, први писани текст о проблему драматизације. Интересовање за ову тему расте из деценије у деценију. Четрдесетих година драматизација је сматрана за „готовански књижевни род”. Педесетих се поново истиче потреба за драматизацијом, а шездесетих се појављује први текст који уз драматизацију употребљава реч адаптација (донедавно су се, у пракси, ова два термина поистовећивала). „Седамдесетих година развијена је пуна свест о аутономији и слободи стварања драматизација. Направљена је и врло прецизна језичка дистинкција између адаптације и драматизације, прве као неопходно прилагођавање сцени унутар истог жанра и друге као посебну промену жанра.” (Крчмар). Последње две деценије XX века драматизација се сматра стваралачким чином, баш као и само писање драма.

У првом делу књиге *Драматизације у времену*, у настојању да одговори на питање *Драматизација — шта је то?* (од 7. до 78. стране), Весна Крчмар анализира текстове који се баве проблемом драматизације код нас, а односе се, пре свега, на оне које су инспирисане делом Иве Андрића, али се у неким од њих пише о драматизацијама других српских романописаца: од Јаше Игњатовића, преко Стевана Сремца до Давида Албахарија. Анализирани су и радови хрватских драматурга и дати примери драматизације поједињих хрватских писаца.

Други део књиге садржи изворе из одабраних текстова о драматизацијама и обимнији је (од 79. до 299. стране). Осим што су сложени хронолошким редом, текстови се могу сврстati и у тематске целине. Постоји осам таквих целина: „Текстови о драматизацији уопште”, „О транспоновању епике у драму”, „Текстови о драматизацијама Достојевског, као позоришне критике”, „О драматизацији *Вечитог младожења*”, „О драматизацијама Андрићевиг дела” као и појединачни примери: Бранко Лазаревић пише о драматизацији *Ане Карењине* Л. Н. Толстоја, Мухарем Первић пише о драматизацији *Псећег срца* Михаила Булгакова, а о драматизацији *Романа о Лондону* Милоша Црњанског пишу Петар Марјановић и Јадвига Скурњик.

Најважнији текстови су пренети у целини, а други у фрагментима.

Оба тома садрже закључак на енглеском језику, попис литературе, именски регистар. У првом тому налази се и регистар представа, док је у другом дат регистар наслова и белешка о ауторки.

Велик труд и рад је уложен у припреми ових издања, којима је претходило дугогодишње истраживање позоришних драматизација дела Иве Андрића. Весна Крчмар је несумњиво зналац књижевности, али је, исто тако, одличан познавалац позоришта у свим његовим видовима: од припреме до реализације представе, позоришне критике, рецепције уопште, као и потоње реконструкције представе на основу сачуваних докумената, што је био неопходан предуслов за бављење једним оваквим захтевним (чак исцрпујућим) театролошким послом који је раван подухвату.

Зоран Ђерић

## ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Агбаба, Звонимир 45  
Албахари, Давид 158  
Александар Карађорђевић 29, 39, 52  
Алексић, Драган 114  
Андерсон, Бенедикт (Anderson, Benedict) 144  
Андрђић, Иво 154, 155, 156, 157, 158  
Ањић, Душко 157  
Аристофан 149  
Арменулић, Силвана 107  
Арто, Антонен (Artaud, Antonin) 156  
Атанацковић, Никифор 7—18  
Аћимовић, Драган Р. 115  
Ауслендер, Сергеј Абрамович 24  
Афанасјев, Александар Николајевич 20, 24  
Афрић, Вјеко 44
- Бабац, Марко 117, 120  
Бабић-Јовановић, Милица 130  
Бадњаревић, Јасна 130  
Бајић, Ђорђе 121  
— Исидор 136  
Бајрон, Лорд Џорџ Гордон (Byron, Lord George Gordon) 56  
Бакочевић, Радмила 130  
Бакст, Лав Самојлович 24  
Баралић, Владимира 97, 106, 108  
Баринска 24  
Барић, Срећан 125  
Батушић, Никола 46  
— Славко 50  
Бах (Bach), Јосип 40  
— Јохан Себастијан (Johann Sebastian) 108  
Бахерт, Стјепан 38  
Бахмец, Мартин 34  
Башић, Реља 36, 38  
Белић, Андреј (Бугајев, Борис Николајевич) 25  
Беложански, Станислав 130  
Бељавски, Леон 93, 98, 99  
Бергер, Е. 142  
Бердовић, Вера 130  
Бердсли, Монро (Beardsley, Monroe C.) 68  
Берковић, Јулије 63  
Беселер, Хајнрих (Besseler, Heinrich) 125
- Бинички, Александар 30, 41, 43  
— Станислав 136  
Бисер, Сабрија 36, 37, 53  
Бихаљи-Мерин, Ото 117  
Благојевић, Јиљана 157  
Блажековић, Здравко 63  
Блазина, Дражен 32  
Блазис, Карл (Blasis, Carl) 58  
Бланшар, Жана Франсоа (Blanchard, Jeanne François) 58  
Блументал, Оскар (Blumenthal, Oskar) 139  
Блументал-Тамарин, В. А. 25  
Бобић, Љубинка 129  
Богдановић, Жика 118  
Бодју, Алан 19  
Бојић, Милутин 136  
Бонаци (Bonacci), Бранко 38  
Бондарчук, Сергеј 118  
Боско, Е. 142  
Боци, Босилька 153  
Бош, Јероним (Bosch, Hieronymus) 69, 71, 73, 77  
Брадић, Небојша 156  
Бранковић, грофица 64  
Бреговић, Горан 108  
Брезовачки, Тито 50  
Бремс, Петер (Brömse, Peter) 96  
Бручи, Рудолф 135  
Булгаков, Михаил 158  
Булић, Карло 153  
Бурхарт-Кереши, Регула (Burckhardt-Quereshi Regula) 98
- Валдау, Алфред (Waldaau, Alfred) 57  
Валден, Јурије 32  
Валерска 24  
Васић, Митар 96, 97, 105, 107  
Ведекинд, Франк (Wedekind, Frank) 24  
Ведринска, Марија Андрејевна 24  
Велес, Егон (Wellesz, Egon) 123  
Велимировић, Милена 125  
— Милорад 124  
— Милош 123—128  
Велисављевић, Иван 120, 121

- Верховски, Јуриј 24  
 Веселиновић-Хофман, Мирјана 67—77, 143—148  
 Вечек, Петар 36, 37  
 Видовић, Ивица 46  
 Винавер, Константин 131, 132  
     — Станислав 116  
 Вињи, Алфред де (Vigny, Alfred de) 57  
 Виолић, Божидар 35, 36  
 Витковски, Др. 23, 25  
 Вишман, Рајнгард (Witzmann, Reingard) 58  
 Владомић, Борбен 50  
 Влајчић, Милан 118  
 Војнов, Димитрије 121  
 Војновић, Иво 38, 136  
     — Тијана 63  
 Волк, Петар 117, 120  
 Воркапић, Славко 117  
 Вргоч, Дубравка 36, 37  
 Вуд, Пол (Wood, Paul) 72  
 Вујић, Јоаким 148  
 Вујновић, Милан 44  
 Вукасовић, Бранислав 130  
 Вуксановић, Ивана 147  
     — Миро 8  
 Вукшић, Б. 37, 38  
 Вучинић, Срђан 121  
 Вучићевић, Бранко 117  
 Вучо, Александар 113, 115, 116  
  
 Гавриловић, Александар 31  
 Гаврић, Томислав 118  
 Гајић, Марта 105  
 Генда, Јосип 35  
 Георгијевски, Љубиша 155  
 Гербран, Ален (Gheerbrant, Alain) 22  
 Гете, Јохан Волфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) 149  
 Гзовска, Олга Владимировна 24  
 Гимпл, Георг (Gimpl, Georg) 57  
 Глигоријевић, Јован 130, 134  
 Глишић, Милован 136, 139—143, 148  
 Глушчевић, Зоран 117  
 Гљебов, Александар 32  
 Гоголь, Николај Васиљевич 21, 26, 45, 136, 149  
 Гојковић, Андријана 94, 95, 96, 98, 99, 100  
     — Цуне 107  
 Голдони, Карло (Goldoni, Carlo) 129  
 Големовић, Димитрије О. 94, 95, 99, 100, 103, 104  
 Горановић, Миленко 157  
 Городецки, Сергеј Митрофанович 24  
 Готшал, Рудолф фон (Gottschall, Rudolf von) 139  
 Гоцић, Горан 120  
 Гргић, Горан 38  
 Грегорин, Јоже 45  
 Грегурић, Нада 153  
  
 Грир, Дејвид (Greer, David) 67  
 Грисон, Пјер (Grison, Pierre) 22  
 Грицкат, Зинаида 127  
 Грунд, Арношт 41  
 Грунхут, Алфред (Grünhut, Alfred) 41, 42, 43  
  
 Дабић, Дејан 121  
 Давидовић, Милан 10  
 Давичо, Оскар 135  
 Данкан, Исидора (Duncan, Isidora) 25  
 Данон, Оскар 134  
 Дворжак, Антоњин (Dvořák, Antonín Leopold) 124  
 Девић, Драгослав 94, 95, 96, 97, 101, 102, 107  
 Дескашев, Стеван 142, 143  
 Деспић, Дејан 79—91  
 Дима, Александар Отац (Dumas, Alexandre) 139  
 Диманоар, Филип Франсоа Пинел (Dumanoir, Philippe François Pinel) 139  
 Димитријевић, Олга 121  
 Динуловић, Предраг 157  
 Диогенеш 50  
 Дира, Маргарет 118  
 Дитер, Шнебл 109  
 Добрић, Стјепан 32  
 Доде, Алфонс (Daudet, Alphonse) 139  
 Достојевски, Ђорђе Михајлович 20, 136, 157  
 Дотлић, Лука 9  
 Дракулић, Светозар 130  
 Драшкић, Љубомир 154  
 Драшковић, Боро 120, 152  
 Држић, Марин 33, 50, 154  
 Дугић, Бора 107, 108  
 Дулчић, Анте 46  
 Дурбешић, Томислав 153  
  
 Ђаја, Милка 125, 126, 127, 128  
 Ђерић, Зоран 113—121, 154—158  
 Ђоковић, П. 107  
 Ђорђевић, Младомир Пуриша 116  
 Ђуковић, Кристина 121  
 Ђурђевић, Милош 121  
 Ђурић, Војислав 80  
     — Јильана 157  
     — Хранислав 64  
 Ђурић-Клајн, Стана 126, 130, 144  
 Ђурковић, Никола 63  
  
 Еберст, Антон 124  
 Еделсбергов, Филипина 142  
 Елшек, Оскар (Elschek, Oscar) 93, 108  
 Ерберг, Константин 24  
 Ерић, Капиталина 153  
 Ерцег, Дубравка 48  
  
 Жежель, Милан 45  
 Живадиновић, Ване Бор 115

- Живановић, Сања 148—151  
 Живковић, Васа 63  
 Жилник, Желимир 120  
 Жупан, Мира 45
- Зајц, Иван 137  
 Захаријева, Светлана 93, 95, 98, 99, 103, 104, 111  
 Здравковић, Тома 107  
 Земп, Хуго (Zemp, Hugo) 93  
 Земцовски, Изалиј 93, 103  
 Зец, Петар 157  
 Зечевић, Божидар 119  
     — Слободан 61  
 Зорко, Јован 127
- Ивакић, Јоза 39, 40  
 Иванов, Вјачеслав Иванович 22  
 Ивановић, М. 107  
 Игњатовић, Јаков 59, 60, 61, 62, 63, 148, 158  
     — Мојсеј 10  
 Иле, Едуард 132  
 Илић, Александар 114  
     — Драгутин 136, 137
- Јаворовски, Л. Б. 25  
 Јагарин, Владо 44  
 Јагушт, Младен 131  
 Јаковљевић, Растко С. 93—112  
 Јанковић, Душан 142  
     — Емануил 7  
     — Зоран 121  
     — Софија 130  
 Јанковска, Елеонора 142  
 Јеврејинов, Николај Николајевич 19—28  
 Јевтић, Боривоје 155  
 Јежић, Радојко 34, 45  
 Јелача, Бојана 125  
 Јелић, Мато 32  
 Јенко, Даворин 129  
 Јеремић, Сава 107  
 Јеремић-Молнар, Драгана 147  
 Јовановић, В. 130  
     — Ђорђе 123, 124  
     — Зоран Т. 29, 34, 46, 139—143  
     — Јован 120  
     — Љубиша 45  
     — Персида рођ. Гргуров 123  
 Јовановић-Велимировић, Десанка 123—128  
 Јоковић, Живомир 156  
 Јоксимовић, Божа 136, 137  
 Јосиф, Енрик 125  
 Јуванчић, Јошко 34, 46  
 Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav) 149  
 Јунк, Виктор (Junk, Victor) 58  
 Јуришић, Шимун 29—53  
 Јурковић, Винко 39, 40, 41
- Кадијевић, Ђорђе 120  
 Кајица, Ферид 130, 133  
 Карадић, Вук Стефановић 80, 81, 83  
 Катфус, Јохан Хајнрих (Kattfuß, Johann Heinrich) 56  
 Кафка, Франц (Kafka, Franz) 117  
 Квитка, К. 93  
 Кели, Мајкл (Kelly, Michael) 68  
 Керкез, Сања 130, 133  
 Кирилов, Љубов 126  
 Киш, Данило 113, 117, 118  
 Клајн, Хуго 129, 130, 137  
 Клацер, Фери 142  
 Клем, Бернхард (Klemm, Bernhard) 58  
 Клеут, Марија 62  
 Кљаковић, Ванча 46, 47, 48, 49  
 Кнегевић, Божидар 149  
 Ковачевић, Синиша 130  
     — Стево 34  
 Ковачек, Божидар 7, 10  
 Којадиновић, В. 107  
 Кокановић, Маријана 55—65  
 Комисаржевска, Вера Фјодоровна 27  
 Комисаржевски, Фјодор Фјодорович 27  
 Комненовић, Сава 33, 35  
 Коњовић, Петар 38, 136, 137  
 Конъхоцић, Фахро 46, 47, 48, 49, 51, 53  
 Косановић, Дејан 120  
 Костић, Душан 144  
     — Лаза 136, 148, 150  
     — Мита 59  
 Коцић, Славољуб 130  
 Кочић, Петар 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 148  
 Крајачић, Гордана 125  
 Крајл, Франц Салес Ритер фон (Kreil, Franz Sales Ritter von) 56  
 Краков, Станислав 113, 114, 115  
 Кранчевић, Драгомир 31  
 Кратер, Франц 9  
 Краус, Мајкл (Krausz, Michael) 68, 69, 75, 76, 77  
 Крлежа, Мирослав 151, 153  
 Крњевић, Хатица 81, 85  
 Крстић, Јелица 125, 127  
     — Марко 121  
     — Петар 136  
 Крчмар, Весна 154—158  
 Кузмин, Михаил Алексејевич 24  
 Кузњецова 24  
 Кулунџић, Јосип 115, 130, 133  
 Курц, Вилем (Kurz, Vilém) 127  
 Кутијаро, Емил 43  
 Кухач, Фрањо 60
- Лабиш, Ежен (Labiche, Eugène) 139  
 Лазарев, Александар В. 142  
 Лазаревић, Бранко 158

- Лауренчић, Јозо 42  
 Ленчевска, Ванда 142  
 Лесковац, Милета 130  
 Лешић, Јосип 153  
 Лиса, Зофја (Lissa, Zofia) 76  
 Лисински, Ватрослав 38  
 Литшауер, Валбурга (Litschauer, Walburga) 56, 58  
 Лифка, Адолф Петер 63  
 Ловричек, Иван 37  
 Логар, Миховил 126, 129—137  
 Лукетић, Драгутин 32  
 Лукић, Владета 114  
     — Лепа 107  
     — Света 157  
 Луначек, Владимиран 38  
  
 Љермонтов, Михаил Јурјевич 26  
 Љубавина 24  
 Љубиша, Стјепан Митров 131, 136  
 Љубојев, Петар 119  
 Јуштина, Душко 36  
  
 Магомедов, С.-О. Кан (Magomedov, S.-O. Khan) 72  
 Макајевљев, Душан 113, 116, 117  
 Максимовић, Зоран 148  
 Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 19—28  
 Малер, Густав (Mahler, Gustav) 109  
 Малетић, Ђорђе 140, 141  
 Малчић, Бранка 48, 51, 52  
 Мандровић, Адам 143  
 Марголис, Јозеф (Margolis, Joseph) 69  
 Марија Терезија 8  
 Маринић, Антун 156  
 Маринковић, Ранко 43  
     — Соња 146, 147  
 Марјановић, Петар 158  
 Марковић, Драган 34  
     — Светозар 44  
     — Татјана 146, 147  
 Маркуш, Саша 120  
 Мароти (Marotti), Јосип 45  
     — Миро 45  
 Мартинчевић, Јозо 44  
 Марушић, Филип 50  
 Масникоса, Марија 146, 147  
 Матић, Душан 113, 116  
     — Петар 33  
 Матота, Марино 46  
 Матусја, Блум 126  
 Мацијевски, Игор В. 93  
 Мгберов 24  
 Медић, Милена 147  
 Мејерхольд, Всеволод Емиљевич 23  
 Мелак, Анри (Meilhac, Henri) 139  
 Мерешковски, Димитриј Сергејевич 136  
 Месарин 50
- Метерлинк, Морис (Maeterlinck, Maurice) 139  
 Микић, Весна 146, 147  
 Миладиновић, Душан 130  
     — Милица 130  
 Милановић, Миодраг 129—137  
     — Михајло Д. 31  
 Милосављевић, Живојин 130  
 Милошевић, Арса 131  
     — Владо 35  
     — Јубодраг 155  
     — Мато 151, 153, 155  
     — Никола 148  
     — Олга 130  
 Мирјев, Иван 43  
 Мирковић, Градимир 155  
 Мисаиловић, Миленко 148—151, 151—154, 156  
 Мисочко, Нина 127  
 Митровић, Андро 30  
 Михајловић, Јован 10  
 Мјасницики, Иван Иљич 139  
 Младеновић, Оливера 62  
 Мозер, Густав фон (Moser, Gustav von) 139  
 Молијер, Жан-Батист Поклен (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 136, 149  
 Мордкин 24  
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 108  
 Мрдуљаш, Игор 38  
 Мркшић, Борислав 35  
 Мунитић, Ранко 119, 121  
 Мушички, Лукијан 136  
  
 Нађ, Јаков 142  
 Направник, Карел 124  
 Нас, Л. 23, 25  
 Настасијевић, Момчило 136  
     — Светомир 136  
 Недељковић, Никола 9  
 Недић, Владан 80  
 Несторовић, Дара 126  
     — Јелена 127  
 Никола, Милан (Симеоновић) 143  
 Николић, Атанасије 7, 9, 10, 18  
     — Момир 135  
 Нимс, Р. (Neems, R.) 64  
 Новаковић, Александар 121  
     — Слободан 119  
 Нушић, Бранислав 29, 33, 38, 39, 41, 43, 50, 113, 136, 140, 149  
  
 Обрадовић, Доситеј 10  
     — Павле 107, 124  
 Обреновић, Јулија 60  
     — Михаило 60  
 Огњановић, Дејан 120, 121  
 Одколекова, Бохумила 142  
     — Фелиција 142  
 Оже, Емил (Auigier, Émile) 139

- Округић, Илија Сремац 142  
 Олденбург, Клес (Oldenburg, Claes) 72, 73,  
     77  
 Ондричек, Франтишек 142  
 Оне, Жорж (Ohnet, Georges) 139  
 Орбелијани 27  
 Ортори Франческони, Палмира 142  
 Островски, Н. И. 139  
 Оffenbach, Јак (Offenbach, Jacques) 58
- Павић, Јосип 30, 41, 42, 43, 49, 50  
 Павловић, Живојин 113, 116, 117, 121  
 Пајкић, Небојша 117, 120  
 Пандуровић, Јильјана 125  
 Папић, Јосип 40, 41, 42, 50  
 Паро, Георгиј 153  
 Пауновић, Тихомир 107  
 Пачу, Јован 142  
 Пејовић, Роксанда 95, 144, 146  
 Первић, Мухарем 158  
 Перичић, Властимир 144  
 Перешић, Мирослав 139  
 Перковић-Радак, Ивана 146, 147  
 Петковић, Новица 81  
 Петричић, Душан 118  
 Петровић, Александар 113, 116  
     — Даница 57, 58, 62, 63  
     — Петар Пеција 50  
 Петровић Његош, Петар 136  
 Пешикан-Љуштанићић, Јильјана 151—154  
 Пирандело, Луиђи (Pirandello, Luigi) 149  
 Пихлер, Милан 135  
 Попов, Раша 113, 117  
 Поповић, Богдан 150  
     — Душан Ј. 59  
     — Јован Стерија 9, 33, 59, 129—137, 148  
     — Михаило Ал. 121  
     — Павле 150  
 Поповић-Млађеновић, Тијана 146, 147  
 Поповић Шапчанин, Милорад 139  
 Прејац, Ђуро 41  
 Призмић, Винко 34  
 Проп, Владимир Јаковљевич 21, 22  
 Прохаска, Драгутин 40  
 Пуслојић, Адам 118  
 Пустигина, Н. Г. 27  
 Путник, Јован 133, 157
- Радивојевић, Милош 120  
 Радисављевић, Маријслав 155, 156  
 Радић, Душан 136, 137  
     — Томислав 46  
 Радичевић, Бранко 135, 142  
 Радовановић, Јелица 126  
     — Миодраг 156  
 Радовић, Бранка 136  
     — Душко 118  
 Радојевић, Саша 120  
 Радоман, Валентина 143—148
- Ражнатовић, Михаило 131  
 Рајичић, Станојло 136  
 Рајс, Тимоти (Rice, Timothy) 93  
 Ракић, Мирјана 96, 97, 105, 106  
 Ракоњац, Војислав Кокан 120  
 Ранковић, Милан 120  
 Растегорац, Иван 118  
 Рац, Герасим 7, 8, 9, 18  
 Редер, Емилија 142  
     — Лола 142  
     — Розалија 142  
     — Софија 142  
 Рельић, Јелица 139—143  
 Ремизов, Алексеј Михајлович 24  
 Ренал 152  
 Рене, Ален (Resnais, Alain) 118  
 Реноар, Жан (Renoir, Jean) 115  
 Репак, Салко 44  
 Рибић, Романа 123—128  
 Риглер 25  
 Рисојевић, Ранко 35, 155  
 Ристић, В. 107  
     — Душан 152  
     — Марко 115  
     — Р. 107  
 Ристовић, Зоран 157  
 Рогуља, Иво 37  
 Родченко, Александар 71, 72, 73, 77  
 Ружић, Димитрије 143  
 Ружичка Строци, Марија 143  
 Рутић, Ивка 44  
     — Јожа 44, 153  
 Рушкуц, Богдан 130, 133
- Савић, Жарко 142  
     — Олга 156  
 Савковић, Нада 7—18  
 Сакс, Курт (Sachs, Curt) 95  
 Салмен, Валтер (Salmen, Walter) 56  
 Сарду, Викторијен (Sardou, Victorien) 139,  
     142  
 Свободина 24  
 Секулић, Исидора 150  
 Сехтер, Симон (Sechter, Simon) 60  
 Силић, Иван 130  
 Симић, Дуња 130  
     — Славко 156, 157  
 Скерлић, Јован 148, 150  
 Сковран, Душан 144  
 Скригин, Жорђ 44  
 Скурњик, Јадвига 158  
 Славенски, Јосип 126  
 Смиљанић, Урош 121  
 Собольев, Ј. 27  
 Соколова, К. Л. 25  
 Сологуб, Фјодор Кузмич 19—28  
 Сомов, Константин Андрејевич 24  
 Софокле 136  
 Спанић, Коста 153

- Спиридоновић, Олга 156  
 Сремац, Стеван 136, 148, 158  
 Стajiћ, Васа 10, 59, 60  
 Станић, Тихомир 157  
 Станковић, Бора 136  
 Старц, Драго 130  
 Старчић, Виктор 153  
 Степанова, Варвара 72  
 Стефановић, Ана 79—91, 147  
     — Стефан 9, 10  
 Стржалковски, Антон (Strzalkowsky, Anton) 32  
 Стојановић, Велимир 119  
     — Душан 114, 118  
     — Никола 119  
     — Петар 136  
 Стојановић-Новичић, Драгана 147  
 Стојковић, Трандафил 8  
     — Јованка 142  
 Стравински, Игор 74, 77  
 Страјнић, Душан 124  
     — Коста 124  
     — Меланија Милена рођ. Јовановић 124  
 Стратимировић, Стефан 8  
 Ступица, Бојан 151, 152, 153, 154  
     — Мира 153, 154  
 Суботић, Јован 62  
 Сумбатов, Александар Иванович 139  
  
 Тадић, Љубо 156  
 Тановић, Бакир 157  
 Текелија, Сава 7, 8, 9, 18  
 Тепавац, Бранко 42, 43  
 Тержак, А. 142  
 Тимотијевић, Мирослав 64  
 Тирнанић, Богдан 119  
 Тодоровић, Добривоје 107  
     — Сава 29  
 Токин, Бошко 113, 114, 115  
 Толстој, Алексеј Николајевич 24  
     — Лав Николајевич 158  
 Томашин, Лео 32  
 Томић, Јосип Еуген 38  
 Тосканини, Артуро (Toscanini, Arturo) 131, 132  
 Трениц (Trènitz) 58  
 Тресић-Павичић, Анте 50  
 Трифковић, Коста 130, 148  
 Тркуља, Слободан 107, 108  
 Туркаљ, Ненад 47, 48  
 Турлаков, Слободан 134  
 Туџаковић, Динко 120  
 Туцић, Срђан 38  
  
 Ђирилов, Јован 153, 155  
 Ђопић, Бранко 33, 43  
 Ђоровић, Светозар 136  
 Ђосић, Бора 113, 118  
     — Добрица 115  
  
 Уго 142  
 Урванцев, Н. Н. 25  
 Успенски, Ениса 19—28  
 Утјешановић, Ђуро 46  
  
 Фелд, Стивен (Feld, Steven) 93, 98  
 Фератер-Мора, Хозе (Ferrater-Mora, José) 76  
 Ферстер, Јозеф (Förster, Josef) 124  
 Фијан, Андира 143  
 Фишер, Драго 35, 132  
 Фишхоф, Јозеф (Fischhof, Josef) 60  
 Флего, Срђан 45  
 Фокин, Михаил Михајлович 24  
 Франић, Северин М. 119  
 Франичевић, Марин 44  
 Франц Јозеф I 8, 60  
 Франц Фердинанд 8, 60  
 Фриђери, Гаетано 142  
  
 Хајдархочић, Изет 34, 36, 38, 49, 50, 53  
 Хајди, Јозеф (Haydn, Joseph) 126  
 Халеви 139  
 Ханзен-Леве, А. (Hanzen-Löve, A.) 20  
 Харисон, Чарлс (Harrison, Charles) 72  
 Гаџић, Фадил 36  
 Херцигоња, Никола 136  
 Хећимовић, Бранко 32, 50  
 Хирш, Ерик Доналд (Hirsch, Eric Donald) 68  
 Хорације 136  
 Хрељановић, Иван 142  
 Христић, Стеван 136  
  
 Чанкар, Иван 132  
 Цвејић, Жарко 130  
     — Лазар 7, 9, 10, 18  
 Цветић, Милош 140  
 Цветковић, Милош 121  
 Цвија, Звонимир 44  
 Циндринић, Павао 50  
 Црљен, Антун 35  
 Црнобори, Марија 153, 156  
 Црњански, Милош 113, 114, 115, 158  
  
 Чајковски, Петар Иљич 124  
 Чарлоне, Вирђинија 142  
     — Ђанина 142  
 Чеботаревска, Анастасија 22  
 Чолић, Драгутин 127  
     — Милутин 118  
  
 Цепина, Мирјана 59  
  
 Шајновић, Јован 135  
 Шаљапин, Фјодор Иванович 24  
 Шамс, Франц 59  
 Шаула, Ђорђе 135  
 Шевалије, Жан (Chevalier, Jean) 22  
 Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William) 136, 149  
 Шеноа, Август 33

Шермент, Младен 45, 46  
Шилер, Нико (Schüler, Nico) 68  
Шиматовић, Шиме 45  
Шлезингер, Јосиф 60  
Шлогохов, Михаил Александрович 118  
Шопен, Фредерик (Chopin, Frederyk) 65  
Шошић, Давор 153  
Штајцер, Иван 132, 135  
Штарк, Франц Ксавер 7  
Штерле, Нада 130

Штраус (Strauss), Едуард (Eduard) 58  
— Јохан (Johann) 58  
— Јохан отац (Johann Father) 60  
Штрига, Томислав 37  
Шуберт, Франц Петар (Schubert, Franz Peter) 56  
Шуваковић, Мишко 147  
Шукало, Младен 155  
Шуман, Роберт (Schumann, Robert) 65  
Шурев, Ангел 130, 131

Регистар сачинила  
*Тајјана Пивнички-Дринић*