



МАТИЦА СРПСКА  
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA  
DEPARTMENT OF STAGE ART AND MUSIC

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

44

Уредништво

Др ЗОРАН Т. ЈОВАНОВИЋ  
(главни и одговорни уредник)

Др МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН, др КАТАЛИН КАИЧ,  
др ДУШАН МИХАЛЕК (Израел), др ДАНИЦА ПЕТРОВИЋ (заменик главног и  
одговорног уредника), др ДУШАН РЊАК, др Јадвига СОПЧАК  
(JADWIGA SOB CZAK, Пољска), академик ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ

НОВИ САД  
2011



# САДРЖАЈ CONTENTS

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

ИГОР РАДЕТА

Функција музике у драматуршкој концепцији филмске трилогије  
*Господар њрсиџенова*. . . . . 9

IGOR RADETA

Function of music in the dramaturgic concept of the film trilogy *The Lord of the Rings*. . . . . 25

Мр КСЕНИЈА ШУКУЉЕВИЋ МАРКОВИЋ

Стваралаштво Бојана Ступице – Поводом сто година од рођења и  
четрдесет година од смрти . . . . . 27

KSENIJA ŠUKULJEVIĆ MARKOVIĆ, MA

Bojan Stupica – One hundred years since his birth and forty years  
since his death . . . . . 63

БИЉАНА В. ЈОВАНОВИЋ

Рефлекси усмене поезије и традиционалне културе у драми *Пућујуће*  
*позоришће „Шопаловић“* Љубомира Симовића . . . . . 65

BILJANA V. JOVANOVIĆ

Reflections of oral poetry and traditional culture in the drama *Travelling Theatre “Šopalović”* by Ljubomir Simović . . . . . 81

ТОМИСЛАВ ИРИЧАНИН

Нушић и Гогољ . . . . . 83

TOMISLAV IRIČANIN

Nušić and Gogol . . . . . 91

Др ВЕСНА КРЧМАР

Младен Лесковац – позоришни критичар . . . . . 93

VESNA KRČMAR, PhD

Mladen Leskovac – theater critic. . . . . 103

БИСЕРКА РАЈЧИЋ

Пољска драма и позориште у време транзиције . . . . . 105

BISERKA RAJČIĆ

Polish drama and theater at the time of transition . . . . . 112

|                                                                                                                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Мр МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ                                                                                                                                                                              |     |
| Српски и словенски балови у Бечу и Штраусова гостовања у „дунавским“ земљама (1847) . . . . .                                                                                                               | 115 |
| MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ, MA                                                                                                                                                                             |     |
| Serbian and Slavic balls in Vienna and Strauss' stays in the Danube countries (1847) . . . . .                                                                                                              | 129 |
| Мр АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ                                                                                                                                                                                         |     |
| Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа <i>Музика</i> и <i>Гласник музичкој друштва „Станковић“</i> / <i>Музички гласник</i> . . . . .                                           | 133 |
| ALEKSANDAR VASIĆ, MA                                                                                                                                                                                        |     |
| Reception of avant-garde music in Belgrade between the two wars: the example of journals <i>Music</i> and <i>The Herald of the Musical Association</i> “ <i>Stanković</i> ” / <i>Music Herald</i> . . . . . | 151 |

## СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Др КАТАРИНА ТОМАШЕВИЋ                                                          |     |
| Прилог за биобиблиографију: Петар Коњовић (1883–1970) . . . . .                | 153 |
| KATARINA TOMAŠEVIĆ, PhD                                                        |     |
| A contribution to the bio-bibliography of Petar Konjović (1883–1970) . . . . . | 164 |
| ДАНИЕЛА ВЕСИЋ                                                                  |     |
| Драгутин Блажек као музички писац . . . . .                                    | 165 |
| DANIELA VESIĆ                                                                  |     |
| Dragutin Blažek as a writer about music . . . . .                              | 184 |
| МАРГАРИТА ПЕТРОВИЋ                                                             |     |
| <i>Седм лаких комада</i> Марине Абрамовић . . . . .                            | 185 |
| MARGARITA PETROVIĆ                                                             |     |
| <i>Seven Easy Pieces</i> by Marina Abramović . . . . .                         | 195 |

## ПРИКАЗИ REVIEWS

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Др ДАНКА ЛАЛИЋ МИХАЈЛОВИЋ                                                                                                                                        |     |
| Миодраг А. Васиљевић, <i>Народне њесме из Војводине</i> , приредио проф. др Драгослав Девић, Матица српска – Завод за културу Војводине, Нови Сад 2009 . . . . . | 197 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Др ДРАГАНА ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ                                                                                                                                                                                                                                    |     |
| Јелица Стевановић, <i>Нушић и кривичка (на примеру оставки „Госпође министарке“ на сцени Народної позоришта у Београду 1929–2007)</i> , „Нушићеви дани“, Центар за културу Смедерево, 2010 . . . . .                                                           | 199 |
| Др ВЕСНА КРЧМАР                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| Узбудљиво позоришно сведочанство, романирана поема<br>Ружица Сокић, <i>Страси за леињем</i> , Лагуна, Београд 2010. . . . .                                                                                                                                    | 202 |
| Др СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ                                                                                                                                                                                                                                            |     |
| Мирјана Закић, <i>Обредне песме зимској полуноћи</i> .<br><i>Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије</i> ,<br>Музиколошке студије – дисертације, свеска 1/2009, Катедра за<br>етномузикологију, Факултет музичке уметности у Београду . . . . . | 205 |
| Др ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ                                                                                                                                                                                                                                            |     |
| Јаворка Марков Јоргован, <i>Време безазлености</i><br>( <i>Дечије игре у Поморињу</i> ), Савез Срба у Румунији,<br>Темишвар 2010, 153 стране. . . . .                                                                                                          | 208 |
| НАТАША МАРЈАНОВИЋ                                                                                                                                                                                                                                              |     |
| Тихомир Остојић, <i>Православно српско црквено пјеније</i> , главни и<br>одговорни уредник др Даница Петровић, Матица српска и<br>Музиколошки институт САНУ, Нови Сад–Београд 2010, 380 страна . . . . .                                                       | 210 |
| IN MEMORIAM                                                                                                                                                                                                                                                    |     |
| Мр ЗОРАН МАКСИМОВИЋ                                                                                                                                                                                                                                            |     |
| Портрет Луке Хајдуковића (1937–2010). . . . .                                                                                                                                                                                                                  | 213 |
| Др НИЦЕ ФРАЦИЛЕ                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| СЕЋАЊЕ НА АКАДЕМИКА ЈЕРКА БЕЗИЋА<br>(1929–2010) . . . . .                                                                                                                                                                                                      | 216 |
| Др МЕЛИТА МИЛИН                                                                                                                                                                                                                                                |     |
| Реч на комеморацији Душану Радићу (1929–2010), одржаној<br>28. априла 2010. у свечаној сали САНУ . . . . .                                                                                                                                                     | 219 |
| ИМЕНСКИ РЕГИСТАР. . . . .                                                                                                                                                                                                                                      | 223 |





*Игор Рагетић*

## ФУНКЦИЈА МУЗИКЕ У ДРАМАТУРШКОЈ КОНЦЕПЦИЈИ ФИЛМСКЕ ТРИЛОГИЈЕ *ГОСПОДАР ПРСТЕНОВА*

**САЖЕТАК:** У традицији наративног филма музика има значајну улогу. *Господар прстенова*, као постмодерни представник спектакла епске фантастике, парадигматичан је пример за каузални однос између конститутивних елемената филма. Применом аналитичког метода могу се утврдити појавни облици фузије слике и звука у три гране драматуршке функционализације музике (лајтмотиви, атмосферски фон и гест). Егзистенцију различитих техничких процеса умрежавања филмске драме и музике могућим чини рафиниран пласман музичких конвенција и имагинативно осмишљена карактеризација музиком. У нашем тексту музику посматрамо као есенцијални део филмске драматургије.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** филмска музика, примењена музика, драматургија, лајтмотив, гест, *Господар прстенова*.

Овај рад је посвећен разматрању улоге музике у драматургији *Господара прстенова* (*The Lord of the Rings*), филмске трилогије која припада епско-фантастичном жанру. *Господар прстенова* се налази на линији наративног филма, не само због сложене радње већ и зато што је отелотворење приповедачког начела, прича свих прича, мултижанр. Изванредно адаптирани сценарио и зналачки вођена режија омогућили су да у *Господару прстенова* „живе“ елементи већине постојећих филмских жанрова творећи истински спектакл. Највећи успех филма *Господар прстенова* и јесте у томе што су у њему сви хетерогени елементи доведени у склад, јединствену логичну целину.

Важну димензију филму обезбедила је и музика Хауарда Шора<sup>1</sup> (Howard Leslie Shore). Огромно искуство, како према стажу (каријера од 30 година рада на филму и стотину написаних партитура) тако и према изванредној прилагодљивости (често веома различитој) тематици филмова које је „озвучавао“, препоручило је Шора Џексоновом (Peter Jackson) тиму сарадника. Његов део пројекта био је да „удухне душу“ тексту и слици, тј. да семантици вербалног и пикторалног подари аудитивни аспект.

Када разматрамо однос између две врсте уметности односно, у овом случају, питање односа који се успостављају између музике која је намењена филму и изражајних елемената „седме уметности“, суочавамо се са низом сложених апорија. Поред тога, у структури звука на филму, филмска музика представља само једну димензију. Не треба заборавити на потребу усклађивања *soundtrack*-а са шумом и дијалогом, као преосталим елементима аудитивне „реалности“ фото-драме.

Према мишљењу Варткеса Баронијана статус музике у оквиру филма тумачи се у оквиру гравитационог поља синтагме *примењена музика*. „Њен основни смисао је да буде функционални део слике и драме, при чему њено својство звучне појаве има предност над њеним интелектуалним и метафизичким својствима, јер су музика и звук суштински део филма, пошто су, као и слика, феномен који се одвија у времену“ (Baronijan 1981: 101). Погледајмо како Сергеј Ејзенштајн (Сергей Михайлович Эйзенштейн) посматра функцију звука у филму:

„Први експериментални радови са звуком морају бити усмерени у правцу његовог оштрог неподударања са визуелним сликама. И само ће овакав 'јуриш' дати потребан осећај који ће довести касније до стварања новог *оркестарској конитрајунктиса* визуелних и звучних слика“ (Stojanović 1978: 183).

---

<sup>1</sup> Шор (1946), Канађанин јеврејског порекла, познати је композитор филмске музике. Као дипломац Берклија (Berklee College of Music) свирао је у различитим бендовима, а радио је и као музички директор на телевизији. Компонувао је и тзв. „озбиљну“ музику, поред својих честих ангажмана на филму. Зачујује његова свестраност када се има у виду листа од преко 100 жанровски веома различитих филмова за које је компоновао музику. Наведимо неке: *Лејло, Мува, Кад јајанџи уићхну, Филадельфија, Седам, Ситрићиз, Глорија, Дојма, Телија, Господар ирсћенова, Авијатичар, Кини Коні*. Шор је добитник три Оскара: за филмску музику *Дружине ирсћенова* (2002) и *Поврајка краља* (2004), као и за песму „На западу“ из *Поврајка краља*. Занимљиво је да се Шор активирао као диригент изводећи концертно Симфонију *Господар ирсћенова* у разним крајевима света.

Насупрот Ејзенштајну, Игор Стравински (Їгорь Фёдорович Стравинский) изражава приличну скепсу према поступању са музиком у филму, бранећи њену високо уметничку, елитистичку позицију.<sup>2</sup>

### *Стиаиус музике: концепција и стил*

Посматрано у целини, музика има значајно место у остваривању драматуршког тока у филмској трилогији *Господар ирсџенова*, како у квантитативном тако и у квалитативном смислу. Могућности које пружа музика у филму темељно су искоришћене, како са становишта временски континуираног реализовања музике у *off*-у (музике чији се извор не види у кадру, а то огромном већином и јесте филмска музика) која појачава илузију наративног тока тако и са становишта примене бројних драмских потенцијала који се могу пронаћи у дијалектичким односима музике и слике.

Хауард Шор је следио концепцију која се заснива на веома разноврсној примени хетерогених ефеката, остварујући притом јединство израза. Највећи део музике је елегичног, чак и песимистичког призвука, са наглашеним форсирањем молских тоналитета, хармонских веза између молских медијанти и субмедијанти, оркестрацијом која форсира тамније боје и регистре инструмената (аналогно замраченом третману фотографије у филму). Оваква генерална концепција филмске музике одраз је општег тону садржаја и његовог романтичарског порекла. Исто се може рећи и за стил који се креће у различитим областима неоправаца, али се може дефинисати као неоромантичарски (прецизније одређење музичког језика одговарало би позноромантичарском корпусу изражајних средстава) са значајним епизодама које се удаљавају из тог проседеа онда када то радња филма изричито захтева.

Музика је доминантно хомофона (ретке контрапунктске епизоде увек су производ или одраз конкретних појава на слици), мелодија је често носилац израза и значења које се жели постићи. У одређеним приликама карактеристичне хармонске везе имају конструктивну улогу, као што је и примена специфичних ритмичких образаца условљена драмским контекстом. Шор, дакле, посебну пажњу обраћа на усклађивање темпоралних

---

<sup>2</sup> „Схватите ме добро, признајем да музика представља неопходан додаток звучном филму. Она обезбеђује прелазе, испуњава празнине екрана и снабдева звучнике више или мање пријатним звуцима. Филм не би могао без ње, као што и ја не бих могао без лепљења голих делова зида у мом студију тапетама. Али не захтевајте да ценим тапете као слику или да на њих примењујем правила естетике“ (Baronjian 1980: 22).

аспеката у односу слика—звук као и на дозирање јачине музике у корелацији са визуелним параметрима. Са формалног становишта, музика верно следи структуру сценарија и дешавања на слици, без претензија да форсира аутохтоне развојне потенцијале, тако да је већином прокомпонованог типа. То наравно не значи да се као заокружене целине у филму не појављују мотиви, реченице па чак и већи облици попут мале песме, варијација или чак ронда. Такође, Шор је на низу примера показао да зна када музике не треба да буде, односно да ефектно користи тишину.

Извођачки апарат који је ангажован у филмовима је грандиозан, иако се релативно ретко користе тути ситуације. Чешћа је употреба ансамбала различитих комбинација који се пажљиво прилагођавају атмосфери сцене. Шор пише за велики симфонијски оркестар обogaћен бројним инструментима,<sup>3</sup> мешовити хор, мушки хор, женски хор, дејчи хор и солисте (сопран, баритон и дејчи глас) као и електронику. Композиторово ефикасно и веродостојно уобличавање музичких материјала проистиче из познавања тзв. музичких конвенција и то у два смисла: једном који се односи на познавање перцептивних ефеката одређеног типа музике и другом који се тиче схватања музичке дескрипције као „денотације унутар музичког система симбола“ (Robinson 1987: 180).

*Драматуршке функције музике: лајтсфере, тестови,  
атмосфера, линије радње, музички језик*

Према Баронијановој теорији о функцији музике на филму постоје три области у оквиру којих се може контекстуализовати свака појавна улога филмске музике: ритмичка, драмска и лирска (Baronijan 1981: 102–103). Иако се наведена систематизација употребе музике у филму може применити и на трилогију *Господар њршенова*, за потребе овог рада ми ћемо применити друкчију методологију. Стога предлажемо следећу поделу у којој музика има улогу:

- 1) лајтмотива или лајтсфере
- 2) атмосферског фона
- 3) геста

---

<sup>3</sup> У филму су, према посебно дефинисаним драмским захтевима, употребљени следећи „егзотични“ инструменти: бодран – ирски бубањ, келтска харфа, клавир са металним ланцима на жицама, цимбал, гитара, Хардингерова виолина из Норвешке, монокорд, музета – француске гајде, неи флаута, панова фрула, раита – врста обое из северне Африке, индијски саранги и јапански таико бубњеви.

Примена музике у контексту лајтмотива или стварања лајтсфера је од прворазредног значаја за филмску драматургију. Изузетно сложена радња имплицитно је захтевала од музике максимум звучне карактеризације ликова, предмета, амбијената, стања итд. У густом преплету различитих линија радње лајтмотиви су и буквално преузели функцију расветљавања догађаја. Заправо, музика је имала функцију да лајтмотивом учини лик или амбијент још реалистичнијим, „димензионалнијим“.<sup>4</sup> А када имамо у виду психолошки закон према коме звук евоцира слику, као и дужину целе трилогије, постају нам јасне могућности музике да преко лајтмотивског деловања транспортује визуелне садржаје преко граница временског континуума.

Може се закључити да је, на основу броја, обликовања и дистрибуције лајтмотива, Шор свакако имао на уму Вагнеров (Richard Wagner) третман „темељних“ или основних тема. Према прилично детаљним и уверљивим анализама које се могу пронаћи на интернету<sup>5</sup> у сва три филма из трилогије *Господар њрсиенова* може се пронаћи укупно око 80 лајтмотива. Међутим, у складу са темом нашег рада као и за ову прилику сматрали смо да је за адекватан приказ развоја приче, тј. драмске радње, довољно представити 5 централних, најистакнутијих и најфреквентније коришћених лајтмотива. На њиховој разради се заснива огроман део дејства које ове карактеристичне семантичке јединице, иконички симболи, имају на перцепцију драматуршког обликовања филмског сценарија.

Појаве лајтмотива увек су драмски мотивисане. Такође, у складу са драматуршким планом, долази до различитих промена у облику лајтмотива, али они увек остају веома препознатљиви. Развој лајтмотивских језгара понекад резултира стварањем развијенијих музичких форми које уобличавају структуру сцена на филму. У таквим ситуацијама лајтмотиви, понекад груписани према сродним мотивским карактеристикама или ванмузичким, али драмски мотивисаним разлозима, образују лајтсфере које покривају читаве сцене или мање целине.

Лајтмотиви могу означавати догађај у садашњости (тренутну појаву или говор о неком лику или предмету, амбијент у коме се радња одвија), евоцирати догађај или место из прошлости или антиципирати тј. наговештавати оно што ће се тек догодити. Размотримо сада најважније карактеристике и функције најзначајнијих лајтмотива који се у филму појављују:

---

<sup>4</sup> Сваки филмски објекат заступају барем три семантичке категорије/димензије: текст, слика и музички лајтмотив.

<sup>5</sup> Имајући у виду актуелност теме, релевантну музиколошку литературу аналитичког профила било је немогуће прибавити.

Лајтмотив прстена припада групи најекспониранијих лајтмотива и представља главну тему филма која прати шпицу сваког од три дела серијала. Његове основне мелодијске карактеристике јесу узлазна задржица, кружна фигура и квинтни скок наниже. Хармонски је особен због везе два молска трозвука на удаљености полустепена.

Violin

Viola

Violoncello

$\text{♩} = 55$

*mf*

*p*

*p*

Сваки од ових елемената добиће своје место у разрази током драмских преображаја лајтмотива. Његове појаве су везане искључиво за предмет прстена или за говор о њему. За дистрибуцију овог лајтмотива значајно је, и то са драматуршког становишта, да број наступа опада са приближавањем тренутка уништења прстена.

Индикативно је поменути да сви лајтмотиви из групе која представља снаге зла (осим лајтмотива Назгула) почињу полустепеним помаком навише. Ова веза је од великог значаја за разумевање приче, нарочито у односу на везу између лајтмотива прстена и Саурона чији је почетак идентичан, само транспонован. Указује нам се на то чију вољу спроводи прстен моћи и где лежи порекло зла које он носи. Ову мотивску релацију режисер ће искористити за звучно претапање друге и треће сцене у првом филму.

Лајтмотив дружине је такође веома заступљен, развијан и значајан за радњу филма. Он репрезентује дружину прстена састављену од 9 ликова; централну и позитивну групу актера у филму. Његова функција је блиско повезана уз догађаје који прате кретања дружине. Распад дружине прстена се на крају првог филма, као и раздвајање линија радње, одражава на дистрибуцију овог лајтмотива. Појаве лајтмотива дружине, након распада скупине јунака, везане су за авантуре Арагорна, Леголаса и Гимлија. Тек у последњим сценама филма лајтмотив дружине се поново користи за означавање читаве групе позитивних ликова, када се сви њени чланови (осим погинулог Боромира) поново окупе после расплета неколико линија радње.

$\text{♩} = 50$

Flute *ff*

Oboe *mp*

Horn in C *f*

Trumpet in C *mf*

Trombone *mf*

Timpani *f*

Violin *ff*

Viola *mf*

Violoncello *mf*

Contrabass *mf*

This musical score page contains measures 16 and 17 of a symphony. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

**Measure 16:**

- Fl.** Starts with a second ending bracket (2) over a quarter note Bb, followed by eighth-note triplets (3) of Bb, A, and G.
- Ob.** Features eighth-note triplets (3) of Bb, A, and G, followed by a quarter note Bb.
- Hn.** Plays a half note Bb.
- Tpt.** Plays a half note Bb.
- Tbn.** Plays a half note Bb.
- Timp.** Plays a half note Bb.
- Vln.** Features eighth-note triplets (3) of Bb, A, and G.
- Vla.** Plays a half note Bb.
- Vc.** Plays a half note Bb.
- Cb.** Plays a half note Bb.

**Measure 17:**

- Fl.** Continues with eighth-note triplets (3) of Bb, A, and G.
- Ob.** Continues with eighth-note triplets (3) of Bb, A, and G.
- Hn.** Plays a half note Bb.
- Tpt.** Plays a half note Bb.
- Tbn.** Plays a half note Bb.
- Timp.** Plays a half note Bb.
- Vln.** Continues with eighth-note triplets (3) of Bb, A, and G.
- Vla.** Plays a half note Bb.
- Vc.** Plays a half note Bb.
- Cb.** Plays a half note Bb.



Тенденција ка иконичкој сличности између музичких карактеристика лајтмотива и онога што он симболизује, дакле сличност између означитеља и означеног, очигледна је и на примеру особина лајтмотива дружине. Њега одликује чврста повезаност мелодије и хармоније, херојски и фанфарни карактер, медијантне везе и одлучан ритмички ток. Целовите и неизмењене појаве лајтмотива прате сваки успешно обављен задатак или избегнуту опасност у којој се дружина затекла. Иако се лајтмотив дружине чешће везује уз линију радње која, од другог дела трилогије следи догађаје везане уз Арагорна, Леголаса, Гимлија, касније и Гандалфа, он се једанпут појављује и у сцени у којој Сем спасава Фрода од смрти у канцама Шелобе. Као и други лајтмотиви, и овај се употребљава и преображава на различите начине према потребама филмске драматургије. Често се користи само „глава“ лајтмотива (тј. само први такт) или мелодија одвојена од пратње. Делови лајтмотива се увек користе у тренуцима када је задатак који дружина има да обави угрожен, или у трагичним тренуцима.

Лајтмотив Округа је, уз лајтмотиве виловњака и Ривендала, једини који карактерише одређену расу или народ Средње земље. Он доследно следи појаве или догађаје везане уз хобите или њихову земљу, Округ. Дакле, често се појављује или чак гради лајтсферу у сценама које се одигравају у Округу и прати доживљаје Фрода, Сема, Мерија и Пипина. У сценама из другог дела филма када се хобити, далеко од свог дома на непријатељским територијама, присећају Округа, лајтмотив служи за евокацију тих слика. У сваком случају, лајтмотив Округа својим музичким особинама треба да окарактерише пасторалну свежину и миран живот. То је у његовој првој појави у *Дружини њрсјена* постигнуто једноставном хармонизацијом и заокруженом дурском мелодијом *con improvizzazione* у „пастирском“ стилу. Оркестрација овог лајтмотива особена је по звуку фруле којој је поверена мелодија која се мирно развија на фону гудачких инструмената.

**Allegretto**

Pipe *mf* *leggero con improvvisazione*

Viola *p*

Violoncello *p*

C. A.

Vla.

Vc.

Варијације које се у наведеној сцени развијају на основу једне теме указују на стабилност живота који се води у Округу и приврженост традицији. Промене које се примењују на облику овог лајтмотива често не мењају структуру мотива већ га евентуално само деконтекстуализују. Растварање мотива на делове и њихова разрада су ређе појаве.

У концепцији групе лајтмотива који репрезентују зло у *Госїодару їршїенова* очигледно је Шорово коришћење музичких конвенција (нарочито сада када лајтмотивску сферу зла можемо да упоредимо са сфером добра). Насупрот темама које припадају сфери добра (Округа, дружине, спасења итд.) које су у дуру, дијатонске и углавном посвећене гудачким и дрвеним дувачким инструментима, лајтмотиви зла су у молу, са обилнијом употребом хроматике и ванакардских тонова, са чешћом употребом лимених дувачких инструмената. Поларизовање добра и зла путем примене музичких конвенција је поступак који је утемељен на основним замислима саме приче. Супротстављајући, на звучно ефектан начин светове добра и зла, Шор је искористио бројне планове за остваривање контраста.

Лајтмотив Саурона служи за карактеризацију апсолутног зла. Појављује се у сценама у којима се помиње име Саурона, приказује његов нематеријални облик (ужарено око са слике коју приказујемо испод),



радња се одвија у Мордору или прати кретање снага зла у борбама. Први пут се појављује у трећој сцени првог филма где представља позадину приказа тамнице Барад-дура у Мордору у тоталу из које се чују крици мученог Голума. Лајтмотив Саурана карактерише узан обим мелодије са наглашеном употребом прекомерне секунде, звук лимених дувачких инструмената и секантни ритмички покрет. За лајтмотив Саурана специфично је да се „везује“ уз друге лајтмотиве или предмете на филму, имајући у виду да он отелотворује духа зла који се „креће“ кроз друге појавне облике. Прва таква појава јесте на Скупу народа из првог филма на коме се одлучује о судбини прстена, када Саурон успева да завади учеснике расправе користећи моћ прстена и када из буке њихове свађе израста заглашујући врисак труба (у кадру видимо прстен који је испуњен ватреним пламеном).

Лајтмотив Изенгарда такође представља тему која је повезана уз снаге зла али превасходно уз расе Орака и Урук-хаија из Изенгарда, места којим управља Сауранов савезник, чаробњак Саруман. Дакле, његове појаве везане су уз манифестације зла оличене у Орцима, Урук-хаима и Саруману као и у приказима производње оружја у рудницима Изенгарда. Међу значајније појаве овог лајтмотива поред наведених ситуација спадају и тренутак Сарумановог говора пред армијом Изенгарда и дескрипција војске Орака и Урука који нападају Хелмов понор, уточиште Људи. Лајтмотив Изенгарда је особен пре свега по метро-ритмичкој организацији. Мелодија поверена лименим дувачким инструментима, која почиње акцентованом скретницом, наставља се држаним тоном а завршава наглим интервалским падом, одвија се над ритмичким остинатом батерије ударалки у такту 5/8 са наглашеном првом и четвртм осмином (3+2). Промене у структури овог лајтмотива не нарушавају његову физиономију. Најчешће се темпо и метрика прилагођавају драмској ситуацији.

$\text{♩} = 148$

Trumpet in C

Trombone

Tenor Trombone

Tuba

Timpani

Tam-tam

4

C Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timp.

T.-t.

Другу значајну функцију музика има у изградњи атмосфере, односно у креирању атмосферског фона. Основна одлика односа између слике и звука у тренуцима остваривања „атмосфере“ јесте подређеност музичког израза ситуацији унутар филмске сцене, у том смислу да музика, као и у случају лајтмотива, одражава драмски ток (као што то уосталом непрекидно чини) али губи на чисто музичкој изразитости и аутентичности, тј. извесној самосталности, и постаје нека врста „пратње“ односно музичке позадине, која такође појачава убедљивост читаве ситуације. Наравно,

постоје и ситуације у којима манифестације атмосферског фона, најчешће оркестрационим квалитетима, превазилазе подређену улогу. Међутим, за атмосферски фон је карактеристично да се никада не понавља ни у каквом виду, и то је оно по чему га разликујемо од лајтмотива чак и онда када је музички упечатљив.

Иако је чест случај да се музика изоставља у дијалошким сценама, онда када то није случај, сусрећемо се са специфичном врстом атмосферског фона, музиком која се у дијалошким сценама налази на граници чујности или је у пијано динамици, лаганијем темпу и без оштријих ритмичких покрета. Посебну групу у оквиру атмосферских фонова чине лирске сцене, у којима музика добија функцију тумача емотивних стања. Занимљиво је да се у лирским сценама редовно користи (благи) *slow-motion* којим редитељ наглашава емотивна преживљавања ликова.<sup>6</sup> Разумљиво, и у овим ситуацијама ефектно се користе музичке конвенције карактеристичне за тужна и сетна стања, блиске корпусу романтичарског *einfall*-а, уз редовно ангажовање женског гласа у ансамблу. Парадигматичне примере за музику у служби емотивног атмосферског фона налазимо у следећим сценама: *Дружина њрсџена* (туговање Дружине за Гандалфом, који је упао у понор), *Две куле* (Јовајна у неверици прима вест о Арагорновом паду са литице) и *Поврајџак краља* (Аруена има визију детета у рукама Арагорна).

Идеја атмосферског фона је на најдиректнији начин остварена у два жанр-сценама. У оба случаја музика је део народног весеља: у сцени из првог филма инструментална „свирка“ са препознатљивим мотивима ирског фолклора има функцију фона на рођенданској прослави Билба Багинса, док у сцени из *Поврајџа краља* Мери и Пипин наступају са „пивском песмом“, карактеристичног народног призвука, на слављу у Рохану поводом победе у бици за Хелмов понор. Музика је у ова два примера *de facto* интегрални део кадра јер на платну видимо извор звука, дакле није уобичајена филмска музика у *off*-у. Важан сегмент у оквиру функционализације музике као атмосферског фона чини и употреба електронике, чија се примена у *Госџодару њрсџенова* везује за представљање снажних и интензивних осећања. Специфичан аудитивни квалитет електронске музике је искоришћен да изрази патњу коју изазива деловање Јединственог прстена путем монохромне, опсесивно монотоне, механичко-металне, једноличне, остинатно „држане“ линије електронског звука.

---

<sup>6</sup> Дешава се и да се „искључе“ све аудитивне димензије филма осим музике.

Без обзира да ли примену атмосферског фона тумачили са становишта стравинскијевских прилепљених тапета или акаровског финог музичког лака, не можемо негирати драматуршку вредност звучног испуњавања простора одређене пикторалне представе.

Последњу групу поступака драматуршке функционализације музике у филму можемо подвести под термин геста. Улога музике као геста везана је за успостављање каузалног односа између различитих облика покрета или кретњи (чак и монтажних резова) филмских објеката и обликовања, пре свега, димензије времена (темпо, метар и ритам) у музици. У наглашавању тј. појачавању дејства наглих покрета на филму значајну улогу имају и динамичка средства. Морамо истаћи да, иако то није њихово примарно поље деловања, и лајтмотиви и атмосферски фонови могу бити искоришћени и на начин који је близак гестуалној употреби музике. Наиме, преобликовање лајтмотива које се одвија према драматуршким захтевима често подразумева и прилагођавање темпа или ритмичког плана тренутној ситуацији на филму; на исти начин можемо говорити и о статусу темпа у атмосферским фоновима који такође у извесној мери зависи од радње. Међутим, у већини случајева и код лајтмотива и код атмосферских фонова не можемо доследно тумачити однос покрета на филму и музичког геста јер је та релација често базирана на психолошком а не на конкретном импулсу. Такође, музика геста нема тежину тематског материјала, примат даје темпоралној сфери аудитивног и готово сеизмографски прати покрете филмских објеката, те се лако препознаје као интенционална употреба звука у циљу истицања кретања на филму.

Наше схватање функције музике као геста у великој мери је аналогно Мартеновом (Marcel Martin) формулисању ритмичке улоге музике, и то нарочито у трећој тачки (Baronijan 1981: 102–103). Значајно је поменути и да планирање момената тишине, односно времена оштрог прекида *soundtrack*-а, такође припада у директном смислу области гестуалне функције музике. Најефектније примере звучног реза у *Господину њрсићенова* налазимо у сценама са трагичним садржајима када, непосредно пре тренутка у коме лик страда, филмска музика „занеми“. Престанак музике на изванредан начин антиципира трагичан догађај. Примера за драмску употребу тишине као геста има више, овде ћемо навести два карактеристична: *Две куле* (Арагорн, везан за варгу, пада са врха литице) и *Повраћац краља* (Назгул Ангмар на змају задаје смртоносан ударац Теодену).

Једнако ефектан може бити и нагли почетак филмске музике након паузе када се такође реализује дејство геста. Парадигматичне примере примене музике као геста најчешће налазимо у ситуацијама када се покрети глумаца на екрану или брзина кретања филмских објеката одражава на структурисање ритмичких образаца и одређивање темпа музике. У тим тренуцима долази до гестуалног паралелизма између слике и звука, као нпр. у сцени из првог филма када долази до сусрета Фрода и Сема са Пипином и Меријем, где друга двојица хобита из заседе пресећу пријатеље не знајући да су то они. Ову забуну ритмички пародирају наизглед произвољни и некоординисани наступи дувачких инструмената. У сцени из *Две куле* музика у темпу *Largo* на миметички начин приказује троми ход Дрвобрадог. Такође, у бројним сценама битака из другог и трећег дела трилогије можемо пронаћи много директно примењених удвајања гестова слике и звука.

Драматичности једне филмске сцене често доприноси и брзина резова, а када се она појача звуком, ефекат постаје још упечатљивији. Како се путем суперпозиције инструмената може истаћи акција на платну видимо на примеру сцене из *Дружине њрсџена*. Утваре прстена – Назгули на коњима, прогоне Аруену која рањеног Фрода покушава да одведе у Ривендал. Редитељ је на драматуршки изванредно осмишљен начин поставио след кадрова у којима долази до првог сусрета Аруене и Назгула: крупни план Аруене у централном фокусу а затим два кадра снимана као субјективна камера (оно што би требало да види сам лик филма) с њене леве па десне стране у којима видимо обресе Назгула који промичу кроз честаре шуме, да би затим добили тотал из птичје перспективе када прогоњена Аруена и потеря напусте шуму. Два кадра у којима само на тренутак (због брзине реза) угледамо Назгуле праћена су симултаним наступима дувачких инструмената који акцентирају смене визуелних представа. И као што се према сценарију обруч око Аруене полако стеже, тако и наслојавање инструмената кулминира у последњем од наведених кадрова када се претапа у лајтмотив Назгула. Дакле, у овом случају увиђамо каузалну везу између ритмичке монтаже и музичког геста.

*Закључак – филмска музика као интeгрални део фото-драме*

Посматрајући трилогију *Господар њрсџенова* са историјско-теоријског становишта, можемо закључити да припада традицији наративног филма. Специфичан однос према комплексу митолошко-псеудоисторицистичких садржаја опредељује *Господара* у жанровском погледу као епску



фантастику. Као уметничко дело настало почетком ХХI века, а имајући у виду рециклирање великог броја „традиционалних“ елемената израза, нарочито из ХIХ века, *Господар џрсиџенова* се може разматрати и из угла постмодернистичког проседа.

Заступајући тезу о каузалитету филмске драматургије и музике, нужно смо прихватили и корпус дискурса који обухвата теорију одраза, семиотику, музичко представљање итд. Да је музика у *Господару* носилац значења најбоље доказује мутација у системима знакова до које долази преклапањем пикторалних и аудитивних кодова. Слика добија нове значењске димензије у контакту са музиком као што и нпр. лајтмотиви постају транспортери визуелних представа. Убедљивост утиска синхронитета и реализма у односу слике и звука је производ вешто спроведене музичке карактеризације.<sup>7</sup> Тежећи ка што већем степену „аутентичности“ при компоновању музике за филм, Хауард Шор је инспирацију често тражио у духу Толкиновог романа, који је био парадигма читавог филмског пројекта. Замисао редитеља да музика треба да одражава разноликост култура Средње земље, света у коме се одвија радња *Госпогара џрсиџенова*, остварена је захваљујући, са једне стране, Шоровом таленту за музичку карактеризацију и примену музичких конвенција на пољу инструменталне музике и, са друге стране, употреби различитих језика које је Толкин створио (виловњачки, синдарински, патуљачки, црни говор Мордора, квенијски итд.) и староенглеског за сцене у земљама људи (Рохан и Гондор) у области вокалне и вокално-инструменталне музике, која је одразила говорне интонације текста. Спој претежно наративног структурисања и неоромантичног стила омогућио је Шору да искористи приповедни потенцијал музике. Она је требало да звучи „историјски, као да је откривена у неком старом ормарићу у потонулом броду“.<sup>8</sup> Међутим, ову музичку легенду писану језиком тонова могао је да дешифрује једино Џексонов филмски текст. „Део нашег разумевања комада описне музике лежи у разумевању тога колико се свесно или животворно музика *уклапа* у наслов или програм. Због свих тих разлога је значајно познавати оно што музика описује уколико желимо да постигнемо потпуно естетско разумевање те музике“ (Robinson 1987: 188).

<sup>7</sup> Синтагму смо употребили у значењу које му придаје Џенефер Робинсон у следећој реченици: „Оно што су Гранадос и Хонегер омогућили јесте музичка *карактеризација* звукова славуја и воза пре него проста копија њихових звукова“ (Robinson 1987: 179).

<sup>8</sup> Цитирано према додатку *Музика Средње земље* са другог диска ДВД издања Господар прстенова: Дружина прстена.



## ЛИТЕРАТУРА

Vartkes Baronijan (priredio), „Filmska muzika“ (temat), *Filmske sveske I*, Beograd, Filmski institut, 1980.

Vartkes Baronijan, *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.

Guy Debord, *Društvo spektakla*, Beograd, Anarhija, 2003.

Dejvid A. Kuk, *Istorija filma I*, Beograd, Clio, 2005.

Fred Everett Maus, *Narrative, drama, and emotion in instrumental music*, The journal of aesthetic and art criticism, vol. 55, broj 3, Milwaukee, The American society for aesthetics of the University of Wisconsin – Madison and Marquette University, 1997.

Jenefer Robinson, “Music as a representational art“, *What is music? An introduction to the philosophy of music*, edited by Philip Alperson/, Pennsylvania, Haven publications, 1987.

Dušan Stojanović (priredio), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, 1978.

*Igor Radeta*

### FUNCTION OF MUSIC IN THE DRAMATURGIC CONCEPT OF THE FILM TRILOGY *THE LORD OF THE RINGS*

#### Summary

Music plays an important role in the tradition of a narrative movie. *The Lord of the Rings*, as a postmodern representative of the epic-fantasy genre, is a paradigmatic example for a causal relationship between constitutive elements of the film. Phenomenal forms of a picture/sound fusion, divided in three types of dramatic functionalization (leitmotif, gesture and background music) of music on film, can be identified by the analytic method. The existence of various technical processes for uniting the movie drama and music had been made possible through specific usage of musical conventions and imaginatively designed musical characterization. In our opinion music is an integral part of the movie dramaturgy.



*Ксенија Шукуљевић Марковић*

## СТВАРАЛАШТВО БОЈАНА СТУПИЦЕ

*Поводом сто година од рођења и четрдесет година од смрти*

**САЖЕТАК:** Навршило се сто година од рођења Бојана Ступице и четрдесет година од његове смрти. Ступица је током четири деценије, од 1931. до 1970, остварио обимно, вредно и значајно уметничко дело широм Југославије у позоришту а потом и у другим медијима. Исказао се као свестран театарски стваралац и пројектант, градитељ позоришних здања. Остварио је бројан и разнолик позоришни репертоар и гостовао у земљи и у иностранству. Добитник је награда, признања и одликовања.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** стваралаштво Бојана Ступице, 100 година рођења, уметнички опус, театри, режије, сценографије.

Навршило се сто година од рођења Бојана Ступице и четрдесет година од његове смрти. Сећања на његову изузетну стваралачку личност и његово уметничко дело живе интензивно и данас. Непрестано се говори о феномену овог необичног човека – свестраног позоришног уметника, о његовом комплексном уметничком стваралаштву коме нема равна у историји позоришне уметности нашег поднебља. Било је довољно рећи Бојан и одмах се на читавој територији некадашње Југославије знало да је реч о Бојану Ступици.

Бојан је остварио дело невероватног обима, разноврсности и значаја. Његова личност била је особена, као што су била и дела која је стварао широм некадашње Југославије и у иностранству. Ипак, многи важни детаљи из његовог стваралаштва остали су недовољно истакнути или сасвим непознати. Данас, после велике временске дистанце од његовог стварања у свету театарске уметности, могућно је осветлити његову личност и дело прецизним навођењем његових уметничких остварења и подухвата, користећи архивска документа, ослањањем искључиво на чињенице.

Бојан Ступица је рођен 1. августа 1910. године у Љубљани. Отац Јанко Ступица био је трговац, мајка Марушка, рођена Ровшек. Бојан је, после сестре Наде, био друго дете у породици Ступица и на њега су, као на сина, родитељи обраћали нарочиту пажњу. Одлучили су да му омогуће највиши степен школовања, факултетско образовање.

Сачуване Бојанове школске свеске из словенског језика и књижевности из времена гимназије откривају склоност ка лепом писању, оштрину запажања и озбиљност у изради тема. И сам рукопис привлачи пажњу: леп, исписан, читак и уредан. Испод сваког задатка стоје све саме петице, исписане крупно и црвеном оловком. Цртежи наговештавају будућег сликара. И тако све до завршетка гимназије. Матурирао је 1928. године с одличним успехом. Потом се уписао на Технички факултет у Љубљани, на одсек архитектуре.

Већ у гимназији Бојан је помишљао на позориште, али га та мисао обузима много јаче после уписа на факултет. Током студија помно гледа представе у љубљанској Драми. Прати позоришна збивања и ван овог позоришта, на другим сценама, на *Делавском одру*. Отпочиње с првим позоришним скицама. На другој години студија упознаје Саву Северову, која се тада спрема да постане глумица и учила у Берлину на Институту за позориште. Познанство са Северовом утицало је на Бојана да се сасвим определи за свет театра. Већ 1929. године путовао је у Италију, 1930. у Немачку, Аустрију и Швајцарску, а 1931. у Берлин, где је посећивао позоришта, пратио пробе и гледао представе. Био је упознат са савременим збивањима на пољу театарске уметности у Европи тог времена. Касније, током живота, често је боравио у иностранству и будно пратио све што се у свету уметности догађа. Та жеља да буде добро обавештен пратила га је целог живота.

Почетком 1931. године Бојан је израдио скице за декор Шерпантјеове опере *Луиза* коју је у љубљанској Драми постављао др Бранко Гавела. То је био први значајнији Бојанов додир са професионалним позориштем. Скице нису прихваћене, али су убрзо, посредством Саве, биле у рукама њеног берлинског професора сликарства Шредера и изложене на изложби берлинских сценографа.

Визију о сопственом позоришту, која га је снажно обузимала, спровео је у дело оснивањем самосталне Театарске коморне дружине *Образников*. Дружина је имала само три члана: Сава, Милан Скрбиншек и Бојан. Пред љубљанску јавност Дружина је изашла 21. децембра 1931. године преми-

јером комада *Рај и мир* (*Гроб незнаној јунака*) француског писца Пола Ренала. Припремајући Реналов комад, Бојан се исказао као вишеструки позоришни стваралац, јер је драмски комад превео, драматуршки обрадио, режирао, израдио скице за декор и костиме и наступио као глумац. Већ тада је наговестио своје комплексно театарско ангажовање, које ће следити до краја своје каријере. Његов први позоришни подухват није успео, о томе су известили критичари, али је скренута пажња јавности на Бојана Ступицу као својеврсног позоришног ствараоца. Тако је датум премијере *Рај и мир* означио прекретницу у животу Бојана Ступице и датум његовог трајног опредељења за театарску уметност.

На самом почетку позоришног рада Ступица је постао животни сапутник глумице Саве Северове и с њом отпочео професионалну позоришну делатност, прво у Словенији, а потом радио широм Југославије. Они су заједно, двадесет година, пролазили кроз бројна уметничка и животна искушења, али и кроз тренутке непомућене среће и непролазне славе.

\* \* \*

Први позоришни ангажман, Бојан га је навео у списку својих професионалних кретања у служби приликом поднеска за пензионисање, Сава и Бојан су прихватили у Мариборском позоришту 1. марта 1932. године. Ангажман је трајао само пола сезоне, односно до 1. августа 1932, и донео им само једну представу – *Без њрећега* Милана Беговића. Премијера, одржана 23. 4. 1932, није успела, али се Беговићу, који је присуствовао извођењу, допао млади Ступица због смелог експериментисања његовом драмом, па га је препоручио Јосипу Баху у Загреб. Бојан је са Савом и Скрбиншеком гостовао у Загребу 13. маја 1932. на сцени тадашњег Малог казалишта (касније Драмско казалиште Гавела), али се загребачка публика веома слабо одазвала а одјек у критици био је неповољан. И поред таквог одјека, била је истакнута редитељева склоност ка експерименту и његово сасвим особено схватање инсценације Беговићеве драме, а запажена је и необична ликовна страна представе као оригинална.

Бојану и Сави, после мариборске премијере, није било понуђено да раде у Словенији и они су потражили ангажман ван граница уже домовине.

\* \* \*

На препоруку књижевника Милана Беговића, Бојан и Сава су успели да 1. августа 1932. године потпишу уговор са Народним позориштем у Скопљу у којем је управник био др Бранислав Војиновић. Стицајем

околности, ни овај професионални ангажман није потрајао дуже од пола сезоне, јер се завршио 31. децембра исте године. С огромним уверењем у своју театарску мисију, али доста још неискусни, Бојан и Сава нису наишли на пријем какав су очекивали. Нису били задовољни статусом у позоришту, припадностима, а нису видели ни одређенију перспективу. Први пут су радили у средини на нематерњем језику што је нарочито у глумачким задацима представљало тешкоћу, посебно за Саву која је играла насловну улогу у *Ани Карењиној*.

У скопском позоришту, у коме су већ биле окупљене јаке глумачке снаге под управом др Бране Војиновића, Бојанове редитељске иновације и његова смела и оригинална сценографска решења били су запажени али нису наишли на разумевање код управе. Тешко су се привикавали на услове рада који су били далеко скромнији у свему у односу на рад у Словенији.

Ипак, у кратом периоду рада, Бојан је остварио две режије: *Ану Карењину* Е. Гироа по Л. Толстоју и *Данијоноу смрти* Г. Бихнера у којима је Сава играла главне улоге. Бојан је играо Љовина у *Ани Карењиној* и епизодну улогу Другог новинара у Нушићевом *Мисџер Долару*.

Када се очекивања Бојана и Саве нису испунила, а ни задовољство управе није уследило, морали су да оду и потраже ангажман у неком другом позоришту у Југославији.

\* \* \*

Без новца и без ангажмана, лутао је Бојан од театра до театра четири месеца, а Сава је чекала у Љубљани. Најзад су обоје успели да ступе у трећи позоришни ангажман у Новосадско-осјечком позоришту које је у то време радило у Сплиту под управом Петра Коњовића. Од 1. јануара до 31. августа 1933. били су чланови позоришта а Бојан и нешто краће. Током ангажмана Бојан је остварио две режије: Толстојев *Живи леш* и Фодоров *Пољубац ђед о ђедалом*, једну за другом, 7. фебруара и 1. марта 1933, за које је израдио и сценографије али није наступао као глумац. Сава је у обе представе играла главне улоге. Она је са неколико улога ступила у велики репертоар. Прелазак у Сплит обећавао је извеснију театарску будућност, крупније уметничке задатке и боље услове за живот. Боравак у сплитској средини био им је пријатан. Упознали су неколико врских уметника, колега, с којима ће и касније сарађивати и бити у великом пријатељству: Ивица и Томислав Танхофер, Божидар Дрнић, Виктор Старчић, Милан Ајваз и др.

Међутим, и поред видног напретка у раду, Бојан је одлучио да се врати у Љубљану и заврши започете студије архитектуре. Притисак, који су у том смислу на њега вршили родитељи, показао се оправданим: за свега осам месеци он је успео да положи све заостале испите и 10. новембра 1934. дипломирао је на архитектури Техничког факултета у Љубљани.

Знатно касније, 1949. у Сплитском позоришту приказане су Бојанове представе на гостовању: *Краљ Бейџанове*, *Дундо Мароје* и *Љубав Јароваја* Југословенског драмског позоришта, а потом и представа *У аџонији* Народног позоришта из Београда, 1957. Бојан ће се вратити у Сплит као гостујући редитељ и сценограф и том приликом поставити познати комад Петера Вајса *Мара / Cage* 25. 11. 1966. која је наредне године приказана у оквиру фестивала Сплитско лето у Мештровићевом каштелету.

\* \* \*

Дужи боравак у Љубљани и диплома инжењера утицали су да се Бојану Ступици у Словенији укаже више поверења и пружи прилика за рад у позоришту. Истина, још не у Љубљани, али да у позоришту у коме су већ боравили, у Драми Народног позоришта у Марибору. Ангажман је потписао заједно са Савом 1. септембра 1934. и у њему остао до 31. августа 1935. Очигледно, овај други мариборски ангажман потрајао је знатно дужи од претходних у Скопљу и у Сплиту, али се од њих битно и разликовао. Пре свега по оствареним уметничким резултатима, по стеченом угледу у позоришту, а затим и по материјалним припадностима.

У Мариборском позоришту Бојан је поставио три представе, две драмске – Шоову *Докторску дилему* и Катајеву *Квадрантуру круја*, и једну оперету – *Из љубљени валцер* Р. Столца, а наступао је као глумац, певач, па чак и играч. Критика је позитивно оценила његове глумачке наступе, а затим и редитељска остварења. Упозорила је на извесне битне особености његовог рада које су се огледале у темељној припреми представа, поштовању ауторског текста, инспиративном раду с глумачким ансамблом и избегавању експеримената по сваку цену. Бојан је јасно исказао и свој однос према делу које је интерпретирано, али и однос према средини и друштву у коме је деловао. У том смислу највише говори инсценација *Квадрантуре круја* Катајева, која је била симболично конципирана и свим знацима, спољним и унутарњим, упозоравала на земљу и време збивања радње у комаду – на Русију, Совјетску Русију. Представа је упозорила да *црвени њункџ* постоји и у Југославији. Бојан је први пут храбро изнео своје политичко уверење и опредељење. Представа је била тако сјајно ре-

жирана (у њој је Бојан наступио и као глумац) да ни реакционарна штампа није могла порећи успех.

У Мариборском позоришту дошла је до изражаја још једна битна Бојанова радна карактеристика, његов рад с глумцима. Пробе су почеле да привлаче пажњу глумаца и о њима се говорило исто толико колико и о представама. Може се рећи како су се од тог времена Бојанове пробе прочуле. Карактеристике Бојановог стварања испољене у Марибору, али развијене знатно више, пратиле су га у раду читавог живота.

\* \* \*

Одјек Бојановог уметничког успеха био је велик и ширио се Словенијом. Последица оваквог успеха довела је до тога да га позове љубљанска Драма у ангажман. Бојану је било тек двадесет пет година! У чланство Словенског народног гледалишча у Љубљани од 1. септембра 1935. године приступила је и Сава. Они раде заједно и постижу изванредне уметничке резултате. Положај у позоришту им се битно мења, стичу велики углед као уметници, а мења им се и материјални положај. Принадлежности су задовољавајуће, а Бојанов сценографски рад први пут повлачи хонорар.

Током три године првог љубљанског ангажмана, од 1. септембра 1935. до 31. јула 1938, Бојан је остварио седамнаест представа, што чини својеврстан рекорд. Када се томе додају глумачки наступи којих је било двадесет и пет (једанаест у властитим и четрнаест у туђим режијама), може се рећи да је радио без предаха.

У репертоару инсценираних дела огледа се разноврсност, али и Бојанов афинитет за поједине драматургије, ауторе и дела. Доминира руско-совјетска драмска литература из које је поставио пет комада: Шваркиново *Туђе дејше* и *Исјини животи* (*Ноћни појег*), *Квадрантура круја* Катајева, Чеховљева *Свадба* и *Тарелкинова смрт* Сухова-Кобилина. Међу другим страним писцима и делима налазе се: *Како да се обојати* Б. Шоа, Шурек-Сасманова *Улична песма*, Верфел Францов *Хуарез* и *Масимилијан*, Лабишов *Флоренћински шешир*, Кауфман-Ферберова *Симфонија 1937* (касније играна у загребу као *Вечера у осам*), Максвел-Сталингова *Цена славе*, Брехтова *Просјачка ојера*, Калдрбургови *Шимкови*, Бурдеови *Сведровци*, и Стриндбергова *Госпођица Јулија*. Посебно место заузимају домаћи аутори: Иван Цанкар, *За добро народа*, и Иво Брнчич, *Међу четирима зида*, и обе представе су биле успешне. Поједине представе имале су веома запажен успех и одличне критике, као *Вечера у осам* и *Просјачка*



ојера у којој је Бојан играо и певао. Све представе Бојан је и ликовно креирао као сценограф.

Упркос невероватном исцрпљујућем ритму рада и обиљу стваралачких подухвата, Бојан је из Љубљане путовао 1937. у Праг да се ближе упозна са чешким позориштем и новинама на пољу театарске уметности.

Године 1938. уметничка слава Бојана Ступице преплавилa је Словенију и, управо када се налазио у жеку стваралаштва, одлучио је да заједно са Савом напусти Словенско народно гледалиште и затражи ангажман изван Словеније. За овакву одлуку морали су постојати озбиљни разлози, али их Бојан није изнео. Разлози нису били искључиво уметничке природе, проузроковани незадовољством у раду или положајем у позоришту, већ много сложенији него што се то претпостављало. Бојан се током свог рада декларисао као напредан интелектуалац, лево оријентисан, на шта власти нису гледале благонаклоно. Запао је у очи министру просвете и црквених дела, попу Антону Корошецу, као стари зналац још из студентских дана када је сарађивао у акцијама Комунистичке омладине.

Осим тога, из данашње перспективе, види се да је Бојан тежио променама и стремио новим изазовима у стваралачком раду. Затражио је ангажман у Народном позоришту у Београду. Престонички театар, с огромном концентрацијом уметничког потенцијала, морао је значити велики изазов којем се није могао одупрети.

\* \* \*

Бојан и Сава су потписали уговор о ангажману у Народном позоришту у Београду и од 1. августа 1938. до 31. јула 1940. били његови чланови. Одлука управника др Бране Војиновића да прихвати Саву и Бојана Ступицу, с којима је сарађивао за време руковођења позориштем у Скопљу, указује на велику флексибилност овог позоришног znalца. Потреба за оваквим редитељским освежењем показала се оправданом иако је Народно позориште, у време Бојановог доласка, располагало снажним уметничким ансамблом, глумачким и редитељским. У сезони 1938/39. било је шест сталних редитеља и три хонорарна, а у 1939/40. тај се број повећао. Бојан Ступица није обраћао пажњу на конкуренцију и смело се бацио на посао страхујући једино за Саву као глумицу и њен недовољно правилан изговор српског језика.

У току две позоришне сезоне, од 1. 8. 1938. до 31. 7. 1940, Бојан је на сцену Народног позоришта поставио седам представа за које је изradio и сценографије. Пет комада је било из страног а два из домаћег драмског

репертоара. Већ у првој представи – *Молијер* од Булгакова, Бојан је, осим особености редитељског израза, недвосмислено показао и своју идејну одређеност. Али, представа је доживела немилу судбину – скинута је са репертоара одмах по премијери, по изричитој одлуци министра Антона Корошеца. Немилу судбину доживела је и Бојанова представа – Кокто-ови *Ситрашни родитељи*: ни она није имала репризу. Нешто боље су примљене представе *Како Наполеон воли С. Цвајга*, *Еквиноцио* И. Војновића и *Директор чампа* Ј. Крањца. Највише успеха имале су представе *Последњи ситраш* Алфреда Жарија и *Улични свирачи* Паула Шурека и Ханса Сасмана, која је доживела чак 75 приказивања.

Из београдског ангажмана Бојан и Сава су 1939. године тражили одсуство за студијско путовање у иностранство. Обишли су пет европских држава: Немачку, Мађарску, Француску, Швајцарску и Италију где су интензивно пратили позоришне представе и кретања на пољу театарске уметности.

У току само двеју позоришних сезона у београдском Народном позоришту, Бојан је избио у ред најзапаженијих и најмодернијих младих редитеља у читавој земљи. Његовим остварењима у Народном позоришту критика је посветила пуну пажњу, оцењујући их с мање или више одобравања, али не пропуштајући да укаже на Бојанов изузетан смисао за иновације и експерименте. Критика је посебно уочила његова успешна сценографска решења, сматрајући их оригиналним тековинама. Међутим, и поред свега, Бојан и Сава су одлучили да по истеку ангажмана, 31. јула 1940. године, оду из Народног позоришта, не дајући објашњења и не износећи разлоге. Улоге које је Сава интерпретирала на београдској сцени нису јој донеле очекиване резултате и имала је разлога да буде незадовољна. Ако би се у томе видео разлог њиховог одласка, могло би се погрешити. Сава и није била у могућности да оствари нарочит репертоар улога јер је дуже одсуствовала са сцене. Наиме, 25. марта 1940. у Љубљани се родио Бојанов и њен син Матија, јединац, кога су из милоште прозвали Чич.

\* \* \*

По повратку у Љубљану Бојан и Сава нису ступили у позориште. Љубљанска драма их није прихватила, ангажман нису добили. Прилике уочи Другог светског рата нису ишле наруку уметничком пару Ступица–Северова. Бојан, на кога су власти већ дуго гледале с подозрењем, а посебно полиција, под чијом је присмотром био још у Љубљани, пре до-

ласка у Београд, није наишао на отворена врата. У његовом родном граду био је обележен као „црвени“. Он је још као студент Техничког факултета сарађивао у акцијама Комунистичке омладине (илегална штампарија, растурање прогласа и летака, демонстрације, штрајкови и сл.). Био је повезан с друговима и колегама као што су: Алеш Беблер, Едвард Кардељ, Вида Томшич, Федор и Оскар Ковачич и други. Као позоришни уметник Бојан је 1932. у Марибору јасно декларисао своје политичко убеђење. У свом стану у Љубљани, у Сломшковој улици, скривао је истакнуте партијске руководиоце од полиције. Године 1937. скривао је једно време и Јосипа Броза Тита, а 1940. је у Бојановом стану одржано и неколико седница Централног комитета Комунистичке партије Словеније.

Када су се од јесени 1940. нашли без ангажмана у Љубљани, Бојан и Сава су остали сасвим без средстава за живот. Сава је радила ручне радове, везла у кројачком салону своје сестре Живке, а Бојан се запослио као технички цртач. Новац је некако пристизао и они су се сналазили и окућили. Међутим, све време су покушавали да се врате у позориште. Прилика се указала једино у Загребу, али тек од 1. марта 1941. године, уочи пропасти краљевине Југославије. У Загребу нису били непознати, а нарочито не Бојан, јер је из београдског ангажмана, у интервалу између две представе (Коктоови *Ситрашни родитељи* и Војновићев *Еквиноцио*) успео да оствари своје прво гостовање и прву режију у Хрватском народном казалишту. Наиме, поставио је Шурекове *Уличне ђеваче* 18. фебруара 1940. и представом постигао велики успех код публике и бројан одјек у критици. Ансамбл загребачког Хрватског казалишта је прихватио и заволео Ступицу. Међу глумцима је имао неколико пријатеља, које је познавао још из сплитског ангажмана (1933), а са Јанком Ракушом и Салком Репком био је политички повезан.

Потписивање ангажмана Бојана и Саве обављено је са Хрватским народним казалиштем 26. фебруара 1941. После тога требало је да уследи представа, али су преговори потрајали јер се тражио комад који би одговарао времену уочи рата. Као најприхватљивији учинио се комад италијанског писца Гуљерма Ђанинија *Помахнијали роб*. Рад на представи се одвијао у критичним тренуцима Југославије: 6. априла отпочео је рат, а непосредно после тога проглашена је Независна Држава Хрватска. У току рада Бојана нису дирали, али је био под присмотром усташке полиције. Једва је дочекао премијеру 5. јуна 1941. и одмах са Савом побегао у Љубљану. Бојанов и Савин први загребачки ангажман трајао је само три месеца.

По доласку у Љубљану, на сугестију Алеша Беблера, Бориса Кидрича и других руководилаца КП Словеније, Бојан и Сава успевају да уђу у ангажман Словенског народног гледалишча 1. августа 1941. године. Посао у позоришту пружио им је уточиште бар за неко време и смањио сумњу италијанске окупаторске полиције.

У позоришту Бојан ради интензивно и у сезони 1941/42. и поставља пет представа: *Ноћас импровизујемо* Пирандела, *Дунго Мароје* Држића, *Човек који је видео смрт* Виктора Ефтимивија, *Јурчек* Павела Голије и *Школа за жене* Молијера. Перманентним ангажовањем у позоришту успева да отклони сумње власти до краја позоришне сезоне.

У свом стану, по налогу Освободилне фронте, Бојан је одржао седницу и основао Одбор Освободилне фронте за Словенско народно гледалишче. Међу присутнима били су и Борис Зихерл, Јосип Видмар и Иван Јерман. Бојан се прихватио дужности војног референта, тј. скупљао је оружје, а радио је и на другим пословима као што су фалсификовање легитимација, докумената, штамбиља, штампања пропагандног материјала итд. Од имућнијих и лојалних грађана скупљао је новац. Осим тога, многе прогоњене људе спасавао је од хапшења. Своје колеге из Београда, Љубишу Јовановића, глумца, и Миру Сањину, балерину, Јеврејку, прихватио је и омогућио им да једно време раде и живе у Љубљани. Љубиша је добио ангажман у *Веселој сцени*, а Мира Сањина, под презименом Јовановић, у Опери Словенског гледалишча.

Бојан је све време активно сарађивао у акцијама Комунистичке партије. Полиција је тражила његово хапшење и он им је неколико пута измакао из руку. Ипак, 25. августа 1942. ухватили су га у стану. Држали су га шест недеља у затвору као таоца, а затим су га пустили накратко. Таман кад је завршио сценографске скице за представу *Градишчељ Солнес* од Ибзена, поново су га ухапсили и одмах интернирали у италијански логор Гонарс близу Удина. Саву су испитивали у полицији и одредили јој кућни затвор.

Бојан је у логору био веома активан, држао је политичке реферате и радио за В.О.С., због чега је кажњен. Истрпео је тешка фашистичка мучења и разболео се. Кичма му је била озбиљно повређена, а затим је добио опасну инфекцију, флегмону. Одузела му се нога. По налазима лекара требало је да га пусте као неизлечивог болесника. Међутим, читаву годину дана остао је у Гонарсу. Тек пред распад фашистичке Италије, 6. јула 1943. заједно са старцима и неизлечивим болесницима пуштен је ку-

ћи. Успео је да пренесе важна документа за ЦККП Словеније и преда их у Љубљани. Желео је да оде на слободну територију, али није могао да хода. Повезао се с друговима (др Нојбауер, др Хуго Скала, Матија Бравничар и др.) и преко интенданта Херцога спасавао народну имовину, као што су инвентари два позоришта и музеја. Немци су га ухапсили, али га је Сава сместила на клинику где је једно време лежао као тежак болесник. Међутим, и тамо су дошли по њега. Онда се Сава подвргла операцији, потпуно здрава, противно лекарској етици, те су неколико недеља остављени на миру код куће. После им се разболео син, па их је и то штитило. Изгубили су везу с партијом јер им је стан био под присмотром полиције и нико није могао да им долази. Гдину дана Бојан се опорављао и био скоро сасвим непокретан. Сава га је ипак пријавила на рад у позоришту и уместо њега потписала уговор о ангажману, међутим, он није био у стању да ради и све до краја рата остао је ван театра.

\* \* \*

Одмах по ослобођењу Словеније од фашистичке окупације Бојан се подвргао операцијама и, чим се мало опоравио, јавио се на дужност у позориште. Дошао је у театар са штакама и још увек озбиљно болестан. Декретом Министарства за просвету народне владе Словеније именован је 28. јула 1945. године за помоћника управника Дrame Словенског народног гледалишча у Љубљани. У ствари, било му је поверено комплетно устројство позоришта у новим условима, у слободи.

Прихвативши одговорну дужност, Бојан се свом силином свог знања, искуства и способности бацио на посао. Разапињао се на хиљаду дужности не обазирјући се на слабо здравствено стање. Послови су, осим уметничких, били технички и организациони. Адаптирао је позоришну зграду, уредио ансамбл, успоставио репертоар, зацртао неку врсту позоришног законодавства, и низ других послова. Убрзо је отпочео рад на представама. Словенско народно гледалишче у Љубљани свечано је отворено 17. октобра 1945. Бојановом представом *За добро народа* Ивана Цанкара.

Режирао је комаде један за другим, без паузе, укупно десет у времену од 1. 5. 1945. до 31. 7. 1947. У репертоару инсценираних комада било је пет домаћих дела и пет иностраних. Три дела словеначких писаца: И. Цанкар *За добро народа*, В. Зупан *Рођење невиних* и Б. Крефт *Велика њунџарија*, и две драме Мирослава Крлеже: *У аџонији* и *Господа Глембајеви*, са Савом као Лауром Лембах и Баруницом Кастели. То су и прве Бојанове

режије Крлежиних драма. Међу иностраним писцима су: В. Шваркин *Туже дејте*, Молијер *Школа за жене*, К. Голдони *Рибарске свађе*, Б. Горбатов *Млагости оцаца* и А. Н. Островски *Па и ишакав лисац се ишакав ухватио*. Осим режија Бојан је урадио и десет сценографија за своје представе и три за друге редитеље, а наступио је и у два улогама као глумац.

Бојан је у Љубљани први пут приступио педагошком раду. У школској 1945/46. години, постављен је за хонорарног професора на љубљанској Академији за игралску уметност. Водио је две класе и предавао – Основе глуме и режије. Међу његовим студентима глуме и режије налазили су се студенти који су касније постали познати уметници, као Франц Пресетник, Мајда Потокар, Душа Почкај, Берт Сотлар, Андреј Хинг, Стево Жигон, и други. Међутим, у наредној 1946/47. сезони, због интензивног ангажмана у позоришту, а потом одласка на студијско путовање у Русију и гостовања у Београду, био је спречен да редовно обавља ове професије.

Одлазећи у Русију 1946, краће време је боравио у Београду где је водио разговоре са руководиоцима Народног позоришта и тада прихватио да у престоничком театру гостује и постави две представе. Боравак у Русији био је од посебног значаја у Бојановом животу и стваралаштву и пресудан у његовој позоришној каријери и у животу.

Година 1946. била је изузетна у Бојановом стваралаштву. Од почетка јануара до средине октобра 1946. у Словенском народном гледалишћу (СНГ) режирао је и ликовно инсценирао пет представа. Готово је невероватно да је у таквом свестраном и интензивном позоришном ангажману успео да нађе времена за редитељско гостовање ван Словеније. У Народном позоришту у Београду поставио је две представе, а потом се одмах вратио у Љубљану и поставио представу А. Н. Островског *На свакој муграца довољно једноставно*. То је била последња представа у овом периоду Бојановог љубљанског позоришног ангажмана.

Боравак у Београду и боравак у Русији учинили су да донесе судбоносну одлуку да напусти ангажман у Љубљани и дефинитивно пређе у Београд. Тако се 31. јула 1947. године завршио Бојанов други љубљански ангажман.

Када је Министарство за просвету Народне Републике Словеније разрешило Бојана Ступицу дужности режисера у СНГ-у, а на захтев Комитета за културу и уметност владе ФНРЈ (решење је 23. августа 1947. потписао Франце Попит), он је већ боравио у Београду.

Бојан се у Словенско народно гледалишче касније враћао само као гост-редитељ, постављајући представе повремено. У Драми СНГ-а по-

ставио је од 1951. до 1967. шест представа: *Фуенџиеовехуну* Л. де Веге, *У ајонији* Крлеже, *Ромулус Велики* Диренмата, *Јаје* Марсоа, *Пролеће* Адамова и *Иванов* Чехова.

Осим у СНГ, Бојан је као гост режирао и у љубљанском Местном гледалишћу и поставио представу *Понижени и увређени* Рахманова (по Достојевском) 1964. Са ансамблом овог позоришта комплетно је инсценирао две представе за љубљанску Телевизију – *На реци* и *Босендорфере* Ф. Каринтија, 1967. и 1968. У Сталном словенском гледалишћу у Трсту поставио је Чеховљеве *Три сесџре* 1968. године.

За постигнуте резултате у раду, пре свега за редитељско дело, Бојан је добио две награде и два ордена: Награду Министарства просвете Словеније за редитељско дело 1946, Награду Комитета за културу и уметност ФНРЈ за режијско дело по ослобођењу 1947, Орден рада трећег реда 1946. и Орден рада првог реда, 1949. То су његове прве награде за уметничко дело и прва ордења.

\* \* \*

Прво гостовање Бојана Ступице у Београду почело је поставком Крлежине драме *У ајонији*, 30. 11. 1946. са Савом у улози Лауре Ленбах. Потом је прихватио и другу представу у истој сезони, поставку Цанкареве драме *За добро народа* 19. 1. 1947. Обе представе постигле су успех у критици и у публици. Представа *У ајонији* имала је изузетно велики одзив гледалаца и преко деведесет извођења. Публика је уживала гледајући славне глумце, Саву Северову као Лауру Лембах, Љубишу Јовановића као Барона Лембаха и Божицара Дрнића као Доктора Крижовца. Представа је приказивана близу сто пута током двадесет година и постала је једна од легендарних у историји Народног позоришта у Београду.

Бојанов боравак у Београду био је од посебног значаја у његовом даљем животу и раду. Наиме, он је тада донео судбоносну одлуку да напусти Љубљану и дефинитивно пређе у Београд с намером да покрене ново, јединствено југословенско позориште. Када је 1946. у пролеће боравио на студијском путовању у СССР-у, у Москви и Лењинграду, упознао се са радом совјетских позоришта, нарочито са радом и устројством Московског художественог театра (МХАТ). Инспириран оним што је видео у Совјетском Савезу, дошао је на идеју да би позориште слично типу МХАТ-а могло да се успостави у Југославији. Своју замисао поверио је одговорним лицима у Комитету за уметност и културу и 11. новембра 1946. предао опширан Елаборат о Централном театру Федеративне На-



родне Републике Југославије. После позитивне одлуке Комитета, приступило се реализацији Бојанове замисли – основано је Југословенско драмско позориште (ЈДП). Бојан Ступица је 1. септембра 1947. наименован за уметничог руководиоца, а за директора је постављен Ели Финци, иако се позориштем никада раније није професионално бавио.

Зграда *Мањежа* на Цветном тргу, у којој је Народно позориште имало своју другу сцену од 1920. до 1947, одређена је да буде Југословенско драмско позориште.

\* \* \*

Ангажман Бојана Ступице у Југословенском драмском позоришту отпочео је 1. августа 1947. и имао је три периода: 1. 8. 1947 – 16. 2. 1955; 1. 9. 1957 – 31. 8. 1959. и 29. 3. 1968 – 22. 5. 1970. Ангажмане је два пута прекидао својом вољом, присиљен врло неповољним околностима по своје стваралаштво у позоришту, а трећи пут је његов ангажман и његов живот прекинула смрт 22. маја 1970.

Припреме за почетак рада новог позоришта – Југословенског драмског, биле су обимне и вишеструке. Бојан је као архитекта приступио уређењу зграде, уз сарадњу са архитектом Белобрком, али је истовремено адаптирао и простор у евангелистичкој цркви на Бајлонијевој пијаци у којој је отпочео рад и где су се одржавале пробе и припремале представе до отварања новог позоришта.

Уметничко руковођење ЈДП-ом обухватило је далеко веће Бојаново ангажовање него што је то предвиђено. Он је, осим уметничких, руководио свим организационим и техничким пословима. Његову визију новог позоришта могла је да прати само неколицина његових сарадника. Окупљао је глумце из позоришних центара Југославије, што је представљало тежак и одговоран посао, јер је требало изабрати најбоље међу средњом, али и међу најмлађом глумачком генерацијом. Матицу будућег ансамбла узео је из Народног позоришта у Београду али је и путовао по Југославији идући из позоришта у позориште, гледао, слушао и одабирао уметнике. Већ тада дошао је до изражаја његов непогрешиви инстинкт да открије уметника у младом глумцу. Окупио је и редитеље, већ познате, али и младе, неафирмисане, као и сликаре, сценографе, костимографе, инжењере, па чак и бинске техничаре.

Успостављање репертоара било је најважније питање. У том подухвату Бојан већ није био сам. Морао је да води дуге разговоре са позоришним литератима и истрпи консултације са одговорним лицима, такозвана



ним друговима задуженим за културу Београда и Републике. Морао је да одлучи о представама које ће режирати и с којима ће отпочети рад новог Југословенског драмског позоришта. Одабрао је три дела из класичне драмске литературе, два из домаће и једно из руске: *Краљ Бешајнове*, *Ујка Вања* и *Рибарске свађе*, и све три прихватио да режира. Паралелно је водио пробе за три инсценације драмских дела. Истовремено је био редитељ, сценограф, педагог, архитекта итд. Био је јединствена личност каква до тада није била виђена у нашој позоришној средини.

Његов рад у евангелистичкој цркви на Бајлонијевој пијаци представљао је позоришну новину и као такав брзо дошао у жижу културних збивања Београда и читаве Југославије. Пробе које је водио за све три представе биле су својеврстан позоришни универзитет јер су глумци, осим проба, које такође нису биле уобичајене, учили разне вештине и ширили сопствено образовање, припремајући се темељно и комплексно за своје будуће глумачке наступе. Бојанов редитељско-педагошки таленат дошао је до пуног замаха и он је, као какав чаробњак, покретао све око себе. Доводио је познате књижевнике, сликаре, као и јавне и политичке раднике да покаже шта се и како ради у његовој уметничкој радионици. Времена за предах уопште није имао. Осим глумаца, који су га волели и поштовали, није имао помагача. Ели Финци, управник, није му био од користи јер није познавао позоришну праксу, а као литерата губио се у литерарним дискусијама, углавном око конципирања позоришног репертоара.

Бојановим представама: *Краљ Бешајнове*, *Ујка Вања* и *Рибарске свађе* отворено је Југословенско драмско позориште, а премијере су излазиле у размаку од по три дана, 3, 6. и 10. априла 1948. године.

У Југословенском драмском позоришту већ од оснивања и првих припрема са Бојаном заједно ради његова супруга Сава Северова, глумица, првакиња Словенског народног гледалишча, која је прихватила ангажман у овом новом позоришту. Од ангажовања 1. августа 1947. у Бојановим представама отпочиње своју уметничку каријеру његова друга животна сапутница Мира Ступица, која ће маја 1948. постати његова супруга. Она убрзо добија главне улоге у Бојановим представама и остварује запажену глумачку каријеру. Бојан и Мира постају уметнички тандем и остварују крупне стваралачке резултате у Југославији.

Сава Северова остаје у Београду, у Југословенском драмском позоришту, до 1952. године, када се заувек враћа у Љубљану. У Словенском народном гледалишчу постаје првакиња, носи репертоар и остаје до краја уметничке каријере. У Београд је долазила често, на гостовање у Народно

позориште у којем је играла главну улогу – Лауру Ленбах у Крлежиној драми *У аџонији* преко двадесет година, све до 1968. У овој улози је још нико до данас није надмашио. Надживела је Бојана Ступицу и умрла у Љубљани 1979. Њен и Бојанов син Матија Ступица, од миља прозван Чич, инжењер архитектуре, живи са породицом у Љубљани и има две кћери и унуке.

\* \* \*

Иако је у Југословенском драмском позоришту био уметнички руководилац, први редитељ, сценограф, организатор и покретач целокупног збивања, Бојан није имао монополистичких претензија. Напротив, поред њега су у исто време радили и други редитељи и сценографи и такође остваривали значајне уметничке резултате. Искључиво Бојановом заслугом, у ансамблу, састављеном од уметника који су се међусобно разликовали генерацијски, по васпитању и образовању, владао је јединствен дух, одушевљење радом, преданост, одговорност пред задацима, радна дисциплина и стваралачка атмосфера. Бојан је радио у стваралачком заносу који је преносио на своје сараднике, на све, сем на управнике, прво Елија Финција, а потом Милана Дединца и Велибора Глигорића, нажалост.

Међутим, поред одушевљења Бојановим радом и резултатима, јављали су се и отпори према његовом начину стваралаштва и визији позоришта. Ново позориште морало је уистину бити ново и требало је пронаћи метод рада и стил игре. Само уметник истински велике снаге, имажинације, знања, искуства, али и великог сценског темперамента, какав је био Бојан Ступица, могао је одговорити крупним захтевима новог. И он се свим силама борио за нови театар. Познајући добро југословенски и светски театар, посебно руски и совјетски, носио је у себи визију сублимираног позоришта. Он није желео било какву копију неког већ познатог позоришта, трагао је за театром који одговара нашем поднебљу.

Већ после отварања Југословенског драмског позоришта и изведених првих премијера 1948. Бојанова идеја о јединственом југословенском позоришту, сличном МХАТ-у, била је оспоравана. У неким круговима у позоришту, око управе, и, нарочито, у круговима око позоришта међу позоришним литератима, критичарима и лицима одговорним за културу, Бојан није имао истомишљенике. Имао је противнике. Тако је Југословенско драмско позориште постало театар државног типа као многа друга позоришта у земљи. Притешњен неразумевањем и ометањем своје визије позоришта и концепта својих режија и инсценација дао је оставку

на дужност уметничког руководиоца и остао у Југословенском драмском позоришту само као редитељ.

После завршене позоришне сезоне 1947/48, а поводом премијера представа *Краљ Бетијанове*, *Ујка Вања* и *Рибарске свађе*, које су донеле крупне уметничке резултате, организована је својеврсна дискусија у Београду, с намером да се на примерима ових представа уоче врлине, али и недостаци, и да се донесу смернице будућег рада овог позоришта. На челу позоришта био је Милан Дединац, постављен 30. 9. 1948, после одласка Елија Финција, и на тој дужности остао до 31. 10. 1953. У дискусији су учествовали позоришни критичари, литерати, угледни политичари, и други представници одговорних форума у култури града. Међу њима су били Јован Поповић, Милан Богдановић, Велибор Глигорић, Ели Финци, Скендер Куленовић, Радован Зоговић, Стефан Митровић, Вељко Влаховић и други. Нажалост, имена свих учесника у овој данас чувеној „дискусији“ нису наведена у *Књижевним новинама* од 13. јула 1948. године које су објавиле стенографске белешке са дискусије. Дискутантанти су крајње догматски устали у процену и оцену Бојановог редитељског рада. Трудили су се да врше позоришну анализу а тежиште им је било на Бојановом идејном приступу делу и ликовима у њему. Сматрали су да је редитељ прекорачио границе у сценском сликању друштва, времена и протагониста збивања. Бојанова трагања за ирационалним, неухватљивим валерима књижевних дела, објективно сликање негативног и психолошко тумачење људског страдања и других вредности, сматрани су непотребним, претераним па чак и штетним. Због тога су говорили о идејној промашености у Бојановом раду. Нарочито су напали представу *Ујка Вања*, метод приказивања Чеховљевог дела и његових јунака. Већина дискутаната знала је о проблемима позоришне интерпретације Чехова мање од Бојана, али им то није сметало да се поставе критички и да му држе лекције. Неке од њих однео је убрзо вихор времена, а неки су, нажалост, остали да Бојану доцирају о позоришту и уметничком стваралаштву до краја његовог живота. Данас је ово јавно суђење Бојану Ступици оцењено као заблуда оног времена, али Бојан је требало да истрпи, преживи и да настави да ствара.

Међутим, дискусије и оспоравања Бојанових уметничких резултата су се настављали и већ почетком 1949. године, а затим и касније. После премијере *Љубов Јароваја* Константина Трењова, 28. децембра 1948, у Бојановој режији и сценографији, поново су отпочеле дискусије и оспоравања Бојановог начина стварања. Дискусије су вођене на уметничким

саветима и Бојан је морао да издржи често фронталне нападе. Нису били у праву, грешили су. Данас то знамо, али онда је било друкчије. Последице су биле погубне. Бојан се од борбе с противницима умарао, исцрпљивао, бежао у алкохол. Али није престајао да ради. Напротив. Године 1949. радио је интензивно у позоришту а потом се на краће време дистанцирао и радио на пројекту свог филма *Височка хроника*. До реализације, нажалост, није дошло.

После премијере *Крвавих свадби*, 24. новембра 1954. Бојан је опет био несхваћен и отпочели су нови напади. Све више су на једној страни били Велибор Глигорић, управник ЈДП-а од 1949. до 1959, Ели Финци, први управник ЈДП-а од 1947. до 1948, у то време свемоћни критичар др Хуго Клајн и њихови следбеници, али и неки „градски фактори“, а на другој страни Бојан Ступица – сам. Према официјелној критици Бојан је већ имао изграђен став. Знао је из дугогодишњег искуства да су се мишљења критичара ретко подударала с његовим. Имао је у виду недостатке од којих хронично болују. Понекад су критичари били учени људи, прави литерати, али нису могли избећи манама слабог познавања сценских условности интерпретације драмског текста. Невоље су биле веће кад су поједини критичари били одвећ уверени у своја литерарна знања и поимања а ни већег сценског образовања нису имали. Број таквих критичара пратио је Бојана Ступицу скоро до краја његовог стварања и живота. На њихове написе гледао је с иронијом и духовитим опаскама. Сувише неправедне критике су га погађале, али се он с достојанством односио према њима и није се упуштао у полемике. И ове дискусије и оспоравања, као и претходни, данас су одбачени као депласирани. Бојан је истрајавао у свом стваралаштву, али када су критичари били удружени и иступали колективно са појединим представницима руководства у култури, таква јака конфронтација морала је имати утицаја на Бојана и ометати га у стварању.

У јеку позоришног стваралаштва, 1948/1949. именован је за професора новоосноване Позоришне академије у Београду. После Љубљане, универзитетску каријеру је наставио у Београду, где је постављен да води класу режије. Прихватио се педагошког рада, али је водио две класе: глуме и режије. Као професор одликовао се оригиналношћу, јер није држао класичне часове. Више је разговарао и наводио своје студенте на разговор. Нажалост, све се завршило изненада, после једног зимског семестра. Његови студенти, међу којима су били Миленко Маричић, Јосип Лешић, Сава Мрмак и други, прешли су код других професора. Памтили су њего-

ва професорска објашњења и тумачења и увек истицали да су били студенти Бојана Ступице.

У првом периоду ангажмана у Југословенском драмском позоришту, од 1948. до 1954, Бојан је остварио дванаест представа које је и ликовно креирао као сценограф. Готово све спадају у ред изузетних театарских вредности. Међу инсценираним представама само су две из савременог репертоара, домаћег и иностраног: *Лега* и *Љубав Јароваја*, а десет чине дела из класичног драмског стваралаштва. Из националног то су *Краљ Бетијанове* и *Дунго Мароје*. Из страног репертоара то су: *Ујка Вања*, *Таленџи* и *обожавачи*, *Фуенџиовехуна*, *Волџоне*, *Грађанин њемић*, *Рибарске свађе*, *Мирандолина* и *Крваве свађе*. У овом периоду рада у Југословенском драмском позоришту све Бојанове преставе биле су успешне и спадају у ред изузетних театарских остварења а поједине се сматрају врхунским, антологијским. То је потврдио њихов одјек у публици, јер су приказиване преко сто пута, као *Рибарске свађе*, или много више, преко пет стотина извођења као *Дунго Мароје* у којима су и глумци направили креације које се и данас памте, помињу и цитирају.

Поједине представе су, на гостовањима ван граница наше земље, пронеле славу не само редитеља, ансамбла и позоришта него и наше културе уопште. *Дунго Мароје* одушевио је публику и критику у Паризу 1954. на Првом међународном позоришном фестивалу, а затим у Бечу, Будимпешти, Варшави, Вроцлаву, Познању, Москви, Лењинграду, Кијеву и Венецији. За представу *Дунда Мароја* Ступица је добио Савезну награду владе ФНРЈ 1949. а поред њега награђено је и шест глумаца за глумачка остварења. Неколико Бојанових представа обишло је на гостовањима читаву Југославију, а међу њима и *Таленџи* и *обожавачи* за коју је добио Награду Министарства за науку и културу владе ФНРЈ 1949.

Међутим, када су се конфликти са противницима сасвим заоштрили, Бојан Ступица, творац Југословенског драмског позоришта, одлучио је да после огромног рада, низа подухвата и невероватног обиља стваралаштва, 16. фебруара 1955. оде из teatra.

Напустио је не само своје позориште него и Београд, град у коме је живео и стварао. Напуштајући Београд, са Бојаном одлази и Мира Ступица, првакиња позоришта, која је за собом имала велике креације и публику која је због ње долазила у позориште. Вест је одјекнула свом силином у културној јавности Београда и широм Југославије, јер је недвосмислено говорила о крупним разлозима за такву одлуку. Јавили су се полемички написи у штампи. Станислав Винавер је написао отворено писмо Мири Сту-

пици и објавио га у у листу *Република* 4. јануара 1955. у нади да преиспита одлуку. Одласком двоје великих уметника, Југословенско драмско позориште изгубило је много, али изгубио је и читав културни живот Београда.

\* \* \*

Хрватско народно казалиште у Загребу пратило је развој догађаја у Југословенском драмском позоришу и одмах је понудило ангажман уметничком пару Бојану и Мири Ступици. Позив су прихватили 16. фебруара 1955. и постали његови чланови. Доласком Бојана и Мире Ступица овај театар и град Загреб добили су много, што се убрзо показало, чим су изашле Бојанове прве премијере.

У тренутку Бојановог доласка у Хрватско народно казалиште овај театар се налазио у великој кризи. Изгубио је редитеља др Бранка Гавелу и неколико врских глумаца који су прешли у новоосновано Загребачко драмско казалиште. Ансамбл је био прилично ослабљен и изгубио је примарну улогу коју је дотле имао у хрватском позоришном животу. Бојан се нашао у позицији да делимично понови подухват из времена стварања Југословенског драмског позоришта. Осим уметничких задатака, редитељских и сценографских, он је морао да реши низ других. Обновио је глумачки ансамбл младим, још неафирмисаним, глумцима, делом са Казалишне академије а делом из других позоришта у земљи, позвао је млађе редитеље на сарадњу, као и неке познате сликаре да праве нацрте за декор и костиме. Осим тога, извршио је проверу техничког ансамбла, позоришних радионица, итд. Уопште, уносио је много новог и снажно покренуо читаву продукцију и машинерију овог позоришта.

О Бојану се, пре доласка у Загреб, знало и говорило не само у ужим круговима око театра него и шире, јер је његова слава на југословенском плану била велика. Загрепчани су још 1949. године видели његове представе *Дунга Мароја* и *Љубов Јаровају* на гостовању Југословенског драмског позоришта, а затим и *Таленије и обожаваоце* 1953. Бојанов долазак у Загреб постао је важан друштвени догађај. Форуми градских власти побринули су се да он добије одговарајући смештај и третман. Такав поступак дао му је снагу да се уметнички потпуно ангажује као редитељ, сценограф и комплетан стваралац.

У времену свог ангажмана, од фебруара 1955. до новембра 1957, Бојан је у Хрватском народном казалишту поставио девет представа и још три представе нешто касније, изван ангажмана, 1959. и 1962, као гост. Укупно је режирао и сценографски остварио дванаест представа из разно-

ликог репертоара. Међу драматичарима били су заступљени: Р. Маринковић *Глорија*, Кауфман и Фербер *Вечера у осам*, Б. Шо *Светла Ивана*, Х. Воук *Побуна на броду Кејн*, Ж. Ануј *Коломба*, К. Голдони *Рибарске свађе*, Б. Брехт *Кавкаски круј кредом*, В. Вишњевски *Ојштимистичка трагедија* и Л. Хелман *Јесењи врш*. Нешто касније, гостујући, поставиће још три представе: Ф. Диренматову *Посећу сјајне даме*, Шуму А. Островског и Леду М. Крлеже.

Осим за своје, Бојан је израдио сценографске скице и за још три представе својих колега редитеља. Све Бојанове представе наишле су на изузетно добар пријем код публике и значајан одјек у критици. Критичари су их оценили као ванредна позоришна остварења и истакли њихове високе уметничке домете. Данас се може говорити о појединим антологијским представама Бојана Ступице у Загребу у којима је и Мира Ступица досегла свој глумачки врх.

Ансамбл Хрватског народног казалишта избио је са Бојановим представама у први план интересовања позоришних уметника у земљи. Три представе повео је на професионалне фестивале у земљи и иностранству. *Глорија* Ранка Маринковића приказана је на Стеријином позорју 1956. а нешто касније и Крлежина *Лега*, 1963. Обе су остале без награда. Представа *Глорија* није награђена зато што је била пријављена ван конкуренције. Данас се зна да је то била једна од најбољих послератних позоришних представа у земљи. Голдонијева комедија *Рибарске свађе* учествовала је на XVI Венецијанском театарском бијеналу и постигла запажен успех 1957, а исто тако и успех на Дубровачким летњим играма исте године.

У време загребачког ангажмана Бојан је по трећи пут у каријери ангажован као педагог. Именован је за професора глуме и режије на загребачкој Казалишној академији у сезонама 1955/56. и 1956/57. Предавања је водио током читавог семестра школске 1956/57. године. Краће време је одсуствовао и у том времену класу режије је водио др Бранко Гавела. На Бојановој класи студирали су касније познати хрватски позоришни редитељи: Божидар Виолић, Георгиј Паро, Давор Шошић и други, и глумци: Вања Драг, Марија Кон, Иво Сердар, Фабијан Шоваговић и други.

Радећи у Хрватском народном казалишту, Бојан је први пут добио понуду да режира у иностранству. Одазвао се позиву Народног дивадла у Прагу да на сцену овог позоришта постави Држићевог *Дунда Мароја*. Премијера је одржана 22. априла 1957. године. Нешто касније, Бојан је у Буријановом Театру Д 34 поставио и Шекспирову комедију *Како хоћеће*. После ових запажених остварења, врата европских позоришта била су



отворена за Бојана Ступицу и он је отпочео свој интернационални редитељско-сценографски ангажман који је трајао до краја његовог живота.

Током лета 1956. године, из загребачког ангажмана реализовао је свој други играни филм *У мрежи* у коме је играо као глумац, а главну улогу играла је Мира Ступица и неколико истакнутих словеначких и загребачких глумаца.

Очигледно, период Бојановог рада у Загребу био је испуњен бројним и разноврсним остварењима високог уметничког домета. Публика и град Загреб ценили су и волели уметнички пар Бојана и Миру Ступицу и одужили им се: публика препуним дворанама а град Загреб двома наградама за уметничка остварења. Бојан је награђен за представе *Свети Ивана* и *Кавкаски круј кредом*, а Мира за улоге Иване и Глорије.

Међутим, и поред великог успеха, задовољства и признања, Бојан и Мира Ступица одлучују да се врате у Југословенско драмско позориште у Београду и закључују свој загребачки ангажман 31. августа 1957. Вест о њиховом одласку одјекнула је у Загребу са жаљењем.

\* \* \*

Од јесени 1957. Бојан и Мира Ступица су поново чланови Југословенског драмског позоришта. Одлуку да се врате у ово позориште и у Београд донели су због промена које су уследиле у управи овог позоришта, када је Велибор Глигорић престао да буде управник. Из Београда су стизали позиви глумаца и других уметника за њихов повратак.

Званично, ангажман је текао од 1. септембра 1957. али је Бојан још неко време боравио у Загребу завршавајући започете представе *Ойшми-сйшичку шраједију* и *Јесењи врш* које је радио истовремено а премијере су изведене 6. и 17. новембра! Режијом у свом позоришту почео је да се бави тек од фебруара 1958.

Међутим, повратак за обоје није био коначан. Остали су само две сезоне, а затим су прекинули уговор. Наиме, околности су довеле до тога да ангажман прекину 31. августа 1959. Бојан је остао још краће, тј. до 13. фебруара 1959, када је нагло отишао из позоришта. Мира је остала до краја сезоне јер је играла у представама.

Десило се да је после одласка Велибора Глигорића на чело Југословенског драмског позоришта поново дошао Милан Дединац, стари Бојанов противник, с којим не само да није могао да се сложи него никаквог разумевања међу њима није било. Иако је ту чињеницу Бојан предочио надлежним органима власти у Београду, Дединац је 13. фебруара 1959.



ипак поново постављен на дужност управника позоришта. Бојан је истог дана напустио театар. Изашао је на споредан улаз, не сачекавши да Милан Дединац уђе у позориште на главна врата. Није завршио започету представу *Ојера за њри њроша*, коју је, по његовим упутствима, до премијере довео његов асистент Љубомир Драшкић, касније редитељ у управник Позоришта Атељеа 212.

У току овог другог, скраћеног, ангажмана у Југословенском драмском позоришту, Бојан је поставио три представе које је креирао у сопственој ликовној инсцениацији као сценограф. Већ прва представа, Нушићева *Госпођа министарка*, прошла је рђаво у критици. Друге две, иако врло вредне и репертоарски занимљиве, Диренматова *Посејна сјаре даме* и Брехтова *Ојера за њри њроша*, заобишла су признања. У самом позоришту Бојан није налазио више довољно импулса за рад. Ситуација је била прилично промењена у односу на ону из првих година рада, није било оне повишене температуре која је обележила прву етапу развоја овог позоришта, а она је Бојану била неопходна у стваралачком раду. Настајали су тренуци незадовољства, а кад позориште није одлучно стало на његову страну у погледу избора управника, био је дубоко разочаран.

Међутим, није престајао да ради. Одмах после ових премијера поставио је у Будимпешти Крлежину *Госпођу Глембајеве*, на сцени мађарског Народног позоришта, 29. јануара 1958. Прихватио је сарадњу са београдским Позориштем „Бошко Буха“ и инсценирао *Сусрећ* Б. Бенешове, 20. 1. 1959.

После огромног успеха у Загребу и успеха првих гостовања у иностранству која су значила праву потврду Бојанове уметничке снаге и моћног стваралаштва, он је очекивао другачији дочек у Београду. Уместо истинског подстицаја за рад, инициран је и спроведен долазак Милана Дединца на чело ЈДП-а 13. фебруара 1959. који је на том положају остао до 3. 12. 1963. Уместо пуног замаха крила, уследио је нагли одлазак из позоришта. У првом тренутку Бојан је хтео да напусти не само театар него и Београд. Како је у Загребу припремао представу као гост, готово да је прихватио понуду да се врати у Хрватско народно казалиште. Свакодневно су загребачке новине доносиле вест о Бојановом повратку. Бојан се, међутим, двоумио и одлучио да остане у Београду. Томе је допринела успешна сарадња са Народним позориштем у Београду у којем је као гост остварио Крлежину драму *У ајонији*, са трећим чином, 9. марта 1959, и већ преговарао о будућој сарадњи. Понуде за сарадњу стизале су Бојану из више позоришта, са свих страна.

Народно позориште у Београду позвало је Бојана и Миру Ступицу у своје чланство. Ангажман су прихватили, потписали уговор и од 1. септембра 1959. постали чланови Народног позоришта. Бојан је свој ангажман прекинуо 31. децембра 1965. јер је поднео захтев за пензију.

Током ангажмана и до краја, 31. 12. 1965, на сцени Народног позоришта у Београду Бојан је режирао једанаест представа и креирао их као сценограф. Три су биле из националног репертоара и све три су драме Мирослава Крлеже: *У аџонији* (нова верзија са три чина), 9. 3. 1959; *Ареџеј или Лејенда о Свештој Анцили*, прво извођење овог дела – праизведба, 29. 12. 1959, и *Господа Глембајеви*, 19. 10. 1962. Из страног репертоара поставио је седам представа међу којима се налазе дела класика и савремених писаца: *Идиот* Ф. Достојевског, 6. 11. 1959; *Што љод хоћеће* (Бојављенска ноћ) В. Шекспира, 28. 11. 1960; *Мадам Сан Жен* В. Сардуа и Е. Мороа, 24. 11. 1961; *Носоро* Е. Жонеска, 13. 9. 1961; *Кавкаски крућ* Б. Брехта, 26. 3. 1963; *Милионарка* Б. Шоа, 11. 2. 1964, и *Лойов* Л. Леонина, 26. 11. 1965. Поставио је и једну представу из оперског репертоара – *Севилској берберина* Росинија, 31. 3. 1961. Нешто касније, али изван ангажмана, као гост, остварио је представу *Армистронгову последње лаку ноћ* Џ. Ардена, 15. 10. 1967. То је била и његова последња представа у београдском Народног позоришту.

Година 1959. била је за Бојана изузетна по бројним стваралачким подухватима, остварењима и постигнутим резултатима. Режирао је осам премијера у пет различитих позоришта у земљи и у иностранству: три у Народног позоришту, две у Атељеу 212, и по једну у Позоришту „Бошко Буха“, у ХНК у Загребу и у иностранству, у Лођу! Силовито темпо рада настаје у касну јесен 1959. када, поред Народног позоришта, прихвата још један, паралелни, ангажман у Позоришту Атеље 212.

Паралелни послови нису спутавали Бојана да се уметнички потпуно ангажује као редитељ и сценограф у свим позориштима у којима је радио. Режирао је представе, креирао сценографије и готово без предаха ишао из представе у представу а премијере су излазиле једна за другом.

Од јесени 1961. преузео је дужност директора Дrame Народног позоришта, уз управника Милана Богдановића. Међутим, врло брзо је увидео да за тако важан и обавезујући ангажман и своје бројне планове нема услова и поднео је оставку. Остао је у позоришту само као редитељ и сценограф.

Са представама Народног позоришта *У аџонији* 1959. и *Ареџеј* 1960. учествовао је на фестивалу Стеријино позорје, али није освојио награду. Чак ни Сава Северова у улози Лауре Ленбах у *У аџонији* није добила награду!

У жеку стваралаштва, Бојан је 31. децембра 1965. прекинуо ангажман и затражио пензију. Тако се завршио Бојанов ангажман у Народном позоришту у Београду.

\* \* \*

Већ током лета године 1959. Бојан је одлучио да преузме уметничко руководство у позоришту Атеље 212, после одласка Радоша Новаковића, који је водио овај театар од оснивања, са седиштем у згради Борбе. Ангажман је започео 1. 9. 1959. и у њему остао до 13. 1. 1962.

Опет се пред Бојаном указала прилика за велике подухвате, могућност да креира позориште по сопственој визији. Кренуо је у потпуну реорганизацију постојећег театра. Извршио је адаптацију сценског простора у згради *Борбе*, окупио уметнички и технички ансамбл, успоставио репертоар, ритам проба и представа, позвао на сарадњу велики број уметника, редитеља, сликара, писаца, преводилаца, композитора, балетских уметника и других. Најважније од свега, исказао се као својеврсни архитекта, прихватајући да пројектује нову зграду Позоришта Атеље 212.

Прве представе у Позоришту Атеље 212 морале су носити печат његове уметничке индивидуалности и Бојан је томе тежио. У том смислу отпочео је истовремено припреме двеју представа: *Јаје* Фелисијена Марсоа и *Кућевласник и њаликуће* Макса Фриша које су премијерно изведене једна за другом, 7. и 12. децембра 1959. Иако практично није имао слободних термина за рад, јер је током дана држао пробе двеју представа, *Идиот* и *Ареџеј*, које је припремао у Народном позоришту, прибегао је неуобичајеном заказивању проба – почињале су у поноћ, после 23 часа. Бојанов радни дан трајао је двадесет часова! Врло мало се одмарао и није се жалио. Имао је свој театар и пловио је пуним једрима. Задовољан радом имао је снагу која је далеко превазилазила могућности људског бића.

На сцени Атељеа 212 до краја свог ангажмана у овом позоришту поставио је још три представе: *Квадрантуру круја* В. Катајева и *Црвене цвићове*, сценску поезију у адаптацији Милана Ђоковића, 21. и 22. 3. 1961, а нешто касније и Бихнеровог *Војцека*, 13.1.1962, која је била и последња Бојанова представа у овом позоришту. Остварио је укупно пет представа, јер је изненада прекинуо ангажман у овом позоришту.

Почетком сезоне 1961/62, у јеку Бојановог ангажмана и стварања, отпочели су отпори према његовој концепцији Позоришта Атеље 212. Оспоравани су многи његови потези, пре свега стални уметнички ансамбл и низ других подухвата. По ко зна који пут покушао је да води битку за театар, али је опет био усамљен. Одлучио је да се повуче са руководеће дужности у позоришту и више од тога – да из њега оде. Руковођење театром препустио је другима, савитљивијима. Одрекао се и редитељског посла. И поред молби глумачког ансамбла, напушта започету режију *Војцека*, која је ипак, нешто касније, доживела премијеру, 13. јануара 1962. Остаје само као пројектант нове зграде позоришта и бори се за изградњу новог здања свим силама. Интензивно ради и даноноћно бди над градњом позоришне зграде у улици Лоле Рибара бр. 21, која је свечано отворена 20. децембра 1964. године.

После одласка из Атељеа 212, Бојан се окреће Народном позоришту и интензивно режира представе. И поред обимног редитељског ангажмана налази времена и за гостовања у другим позориштима. Истовремено режира у позориштима у Београду, у Југославији и у иностранству.

Интензитет његовог позоришног стварања био је скоро невероватан од почетка, од 1931. Непрекидно скоро четрдесет година и никад није стао нити правио паузе, било да је то чинио из својих редовних ангажмана у позориштима у којима је био стално запослен, или изван њих, па и након својевољног одласка у пензију.

\* \* \*

У времену од 1940. до 1968. Бојан је на гостовањима широм некадашње Југославије поставио двадесет и три представе у девет позоришних институција, обухватио је и Стално словенско гледалиште у Трсту, које приказује представе на словеначком језику.

Гостовања широм некадашње Југославије Бојан је започео врло рано, већ 1940, када је из ангажмана у Народном позоришту у Београду гостовао у Хрватском казалишту у Загребу и поставио *Уличне ђеваче*, а потом и 1941. када је из Словенског гледалишча у Љубљани режирао *Помахнијалої роба*.

После Другог светског рата, од 1946, гостовања су постала бројна. У Народном позоришту у Београду: *У Ајонији* и *За добро народа*, 1946. и 1947; у СНГ у Љубљани: *Фуенџеовехуна*, *У Ајонији*, *Ромулус Велики*, *Јаје*, *Пролеће*, *Иванов*, 1951, 1953, 1962, 1964. и 1967; у Хрватском народном казалишту у Загребу: *Посејта сџаре даме*, *Лега*, *Шума*, 1959. и

1962; у Позоришту „Бошко Буха“: *Сусрећ, Ћорсокак, Сновићење Симоне Машар*, 1959, 1960, 1963; у Титовом Ужицу *Поема Зрењанин О. Давича*, 1961; у Осијеку: *Ојера за њри њроша*, 1962; у Местном гледалишчу у Љубљани: *Понижени и увређени, На реци и Босендорфер*, 1964, 1967, 1968; у Сплиту: *Пројањање Жан Пол Мараа* Питера Вајса, 1967. и у СНГ-у у Трсту *Три сесџре*, 1968.

Гостовања у позориштима широм Југославије успевао је да усклади са представама које је постављао у позориштима у којима је био у сталном ангажману. Радио је често паралелно по две представе, чак и у удаљеним позориштима. Позиви су стизали непрестано из свих република и градова у земљи и Бојан је настојао да их прихвати, планирао их, али није стизао да на све њих одговори. Повремено се одазивао позивима да уради рецитале поводом јубиларних годишњица наше револуције: у Титовом Ужицу, 7. јула 1961, и у Јајцу, 1968.

\* \* \*

Бојанов интернационални театарски ангажман трајао је осам година у размаку између 1957. и 1968. Одазивао се позивима угледних позоришта главних градова шест држава: Чехословачке, Мађарске, Пољске, Русије, Швајцарске и Аустрије и на сценама девет театара поставио је четрнаест представа. Режирао је и ликовно инсценирао претежно дела националних писаца Југославије и руске класике. За све режије израдио је сценографије а нацрте за костиме инсценирао је за осам представа.

Гостовање је отпочео у Чехословачкој, у Прагу, где је режирао две представе и за њих израдио сценографије. У Народном позоришту је поставио Држићеву комедију *Дунго Мароје*, и у Театру *Емила Буријана* Шекспирову комедију *Бојојављенска ноћ*, 1957. У Мађарској, у Будимпешти, гостовао је у три позоришта у којима је поставио три Крлежине драме: у Националном позоришту *Госјоду Глембајеве* 1958, у Позоришту *Магач У ајонији* 1964. и у Позоришту *Јозеф Кајћона Легу* 1965.

У Пољској, у Русији и у Аустрији, Бојан је гостовао са по једном представом. У Новом театру у Лођу поставио је Крлежину драму *Госјодга Глембајеве* 1959; у Москви, у Академском театру имена *Евјенија Вахшанјова* поставио је Држићевог *Дунга Мароја* 1963. и у Бургтеатру у Бечу *Браћу Карамазове* Ф. М. Достојевског 1965.

Најдуже је радио у Швајцарског, где је у Градском позоришту (Stadtheater) у Базелу од 1964. до 1968. режирао и ликовно креирао пет представа. Гостовање је започео постављајући Чеховљевог *Вишњика*, 1964,

Држићевог *Дунда Мароја*, 1965, и *Проћаника из Брисбена* Жоржа Шеадеа, 1966. Поставио је и две драме руских класика: *Таленти и обожаваоце* Островског, 1967, и *Месец дана на селу* Тургењева, 1968.

За Бојанову представу *Госпођа Глембајеви* будимпештанског Народног позоришта Мирослав Крлежа је на његов захтев дописао уводни део испред првог чина. То је омогућило Бојану да обогати своју поставку. Увео је педесетак статиста и сваком одредио мизансцен, чиме је режију овог дела учини ефектном. Ову драматуршку допуну Бојан је делимично спровео и у београдској представи у Народном позоришту 1962. Извесне драматуршке измене унео је и у *Легу*, такође за будимпештанску представу 1965.

Европска позоришта, нарочито она у којима је Бојаново стваралаштво оставило дубљи траг, високо су ценила Бојана Ступицу и својим признањима одужила се његовој уметничкој личности. Швајцарски Градски театар у Базелу доделио му је специјалну *Плакећу* са његовим ликом, утиснутим у бронзу. Бојанови контакти с овим позориштем, а нарочито с његовим драматургом Фредом Алтенем, били су стални и Бојан је често управо преко њих добијао важне информације о неким новим позоришним делима и њиховом одјеку и успеху у позориштима Европе.

Гостовања на европским позорницама била су успешна и донела су му углед и славу европског редитеља. Позиви су стизали са свих страна, али нека гостовања која је уговорио, као на пример у Источном Берлину или Истанбулу, није стигао да оствари. Бројне критике о овим гостовањима говоре о необичној пажњи коју су Ступици указивали најпознатији европски листови и њихови критичари. Међутим, Бојан није испољавао нарочиту жељу за радом ван граница домовине. Више је волео да ради у својој земљи и то није крио. На извештај начин гледао је на свој интернационални рад као на неку врсту изгнанства, како је то напоменуо приликом једног интервјуа, иако се уверио колико је у свим својим иностраним позориштима био цењен и радо виђен гост.

Радећи дуго у иностранству, стекао је не само познанства него и пријатељства са многим великим светским уметницима, са којима је стално одржавао присне контакте. То је био случај и са неким југословенским врхунским уметницима и појединим политичарима револуционарима, али о томе никад није говорио нити се тиме користио.

Гостовања у Југославији, ван театара у којима је био под ангажманом, Бојан је планирао, уговарао, али на већину није стизао да одговори. Позивали су га са свих страна, из свих република и позоришта у земљи. Из ан-

гажмана у Београду успео је да ради у Љубљани, Сплиту, Загребу, Осијеку, Ужицу и Трсту (Стално словенско гледалиште). Позивали су га да суделује у разним комисијама, конкурсима за архитектонске пројекте и разним одборима и жиријима. Био је у одбору појединих наших позоришних фестивала, као, на пример, у одбору Стеријиног позорја од 1957. до 1960.

\* \* \*

Бојанове представе учествовале су на позоришним фестивалима у Југославији и у иностранству. Његових дванаест представа остварених у југословенским позориштима приказано је на пет југословенских фестивала и на два међународна. Занимљиво је да су Бојанове представе прво приказане на иностраним фестивалима а потом на фестивалима у Југославији.

На интернационалним театарским фестивалима приказане су две Бојанове представе. У Паризу је на сцени Театра *Сара Бернард* приказана представа *Дунго Мароје* Марина Држића у извођењу Југословенског драмског позоришта из Београда, 22–24. јуна 1954. На интернационалном 16. Венецијанском театарском бијеналу приказана је представа *Рибарске свађе* Карла Голдонија у извођењу Хрватског народног казалишта из Загреба, 7. и 8. јула 1957. Са представама *Дунго Мароје* и *Рибарске свађе* Бојан је постигао славу европских размера.

Први фестивал у Југославији на којем су учествовале Бојанове представе био је фестивал Дубровачких летњих игара. Пет његових представа учествовало је на овом фестивалу. Међу њима су четири из југословенских позоришта и једна из Чехословачке: Држићева комедија *Дунго Мароје*, Југословенског драмског позоришта, учествовала је четири пута 1950, 1955, 1956. и 1958. Голдонијеве *Рибарске свађе* приказане су у извођењу Хрватског народног казалишта из Загреба 1957. Народно позориште из Београда приказало је две представе: *Ареџеја* Мирослава Крлеже, 1960, и *Бојојављенску ноћ* Вилијема Шекспира, 1961. Прашко Народно позориште учествовало је са представом *Дунго Мароје* Марина Држића 1958. На овом фестивалу су Бојанове представе извођене по два пута а поједине и по три и четири пута.

На фестивалу Стеријино позорје у Новом Саду учествовале су четири Бојанове представе: *Глорија* Ранка Маринковића и *Лега* Мирослава Крлеже, у извођењу Хрватског народног казалишта из Загреба, 1956. и 1963. У *ајонији*, *Ареџеј* или *Лејенда о светлој њици Анџили*, у извођењу Народног позоришта у Београду, 1959. и 1960. На овом фестивалу Бојан



као редитељ није добио награду. Одато му је специјално признање, али тек 1970, после смрти!

На Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву учествовале су такође четири Бојанове представе: *Јаје* Фелисијена Марсоа 1960. и *Квадравира круја* Валентина Катајева, у извођењу Позоришта Атељеа 212 из Београда, 1961. *Сусрећ* Божене Бенешове и *Ћорсокак* Синдија Кингслија у извођењу Позоришта „Бошко Буха“ из Београда, 1960. и 1961. На овом фестивалу Бојан је постигао изузетно велики успех. Његова представа *Јаје*, у извођењу Позоришта Атеље 212, проглашена је за најбољу представу фестивала и освојила Златну маску „Ослобођења“ а Бојан је за режију ове представе добио Златан лаворов венац 1960. И то је једина Бојанова фестивалска награда.

На фестивалу Змајеве дечије игре у Бечеју, приказана је представа *Сусрећ* Божене Бенешове у извођењу позоришта „Бошко Буха“ из Београда, 1965, и на фестивалу Сплитске летње игре приказана је представа *Пројањање и убиство Жан Пол Мараа* у извођењу Хрватског народног казалишта из Загреба, 1967.

\* \* \*

Бојан Ступица је први после Другог светског рата повео пет југословенских позоришта на гостовања ван граница земље која су приказала пет представа у његовим режијама и сценографијама. У времену од 1956. до 1969. остварио је осам гостовања на сценама дванаест великих позоришта у седам држава, у Русији, Аустрији, Мађарској, Италији, Пољској, Бугарској и Чехословачкој.

Гостовања су отпочела у Русији са представом Држићевог *Дунда Мароја* у извођењу Југословенског драмског позоришта 1956. у Москви у Филијали МХАТ-а, 21. маја, у Горком, 31. маја, у Лењинград у Театру Пушкина, 7. јуна, и у Кијеву, 14. јуна. Представа *Дунда Мароја* у извођењу Југословенског драмског позоришта гостовала је поново у европским градовима, у Бечу и у Будимпешти, 23. и 26. јуна 1956, и у Варшави, Познању и Вроцлаву 9, 13. и 17. маја 1959.

Хрватско народно казалиште из Загреба гостовало је са представом *Рибарске свађе* Карла Голдонија у Венецији, 7. јула 1957. Позориште Атеље 212 гостовало је са представом *Јаје* Фелисијена Марсоа у Софији, 20. маја 1963. Словенско народно гледалишче из Љубљане, гостовало је такође са представом *Јаје* Фелисијена Марсоа, у Варшави, 1. децембра



1963. Позориште „Бошко Буха“ гостовало је са представом *Сусрећ* Б. Бенешове у Прагу, 27. априла 1965.

Бојанова представа *Дунда Мароја* Марина Држића са којом су 1956. отпочело гостовање ван земље била је и последња у низу и заокружила је гостовања југословенских позоришта у иностранству у Венецији, 18. и 19. септембра 1969.

\* \* \*

Осим у позоришту, Бојан се исказивао и у медијуму филма а касније и у медијуму телевизије. Филмско стваралаштво обухватило је између 1946. и 1956. пет улога и две режије играног филма. Улоге је остварио у филмовима: *У њланинама Југославије*, у режији Абрахама Рома, из СССР-а, улога немачког фелдмаршала Ромела, 1953; *Прича о фабрици*, Владимира Погачића, улога усташког пуковника, 1949; *Црвени цвет* Густава Гаврика, улога немачког команданта заробљеничког логора, 1950; *Сибирска Леги Мајбел* Анджеја Вајде, улога Катарининог свекра, 1962, и у својим режијама филмова *Јара Госџога*, улога Андреја Врбаноја, 1953, и *У мрежи*, 1956.

У медијуму телевизије, поставио је две представе са ансамблом Градског љубљанског позоришта (Местно гледалиште Љубљана) искључиво за Телевизују и обе су драме Франца Каринтија: *На реци* и *Босендорфер*, 1961. и 1968.

\* \* \*

У ретким тренуцима предаха, између постављања представа на гостовањима у иностранству и повратака у земљу, Бојан је боравио у свом Југову, селу на обали Дунава, крај Смедерева, у кругу породице. Тамо се одмарао од позоришта али се, осим уметничких, бавио и низом послова који би изненадили позоришни свет. Живо се интересовао за многе ствари које су биле изван домена позоришне уметности.

\* \* \*

У тренутку када се све више повлачио у себе, не својом вољом, прилично резигниран позоришном ситуацијом у београдским театрима у којима није било места за њега, дошао је позив његовог позоришта – Југословенског драмског, да прихвати дужност управника. Догађај је коментарисала читава југословенска јавност. На молбу многих истакнутих

уметника, Бојан је 29. марта 1968. године прихватио позив и први пут стао на чело позоришта чији је творац.

По ко зна који пут од 1945. године, изнова је почео битку за театар. Опет је читава позоришна машинерија покренута у Бојановом ритму. Реорганизација постојећег стања, репертоар, обнова глумачког ансамбла, позиви уметницима на сарадњу, обнова техничког ансамбла, провера радионица и низ организационих и других послова. Ангажовао је две комплетне глумачке класе са Академије за позориште, филм и телевизију, и то младе студенте, још несвршене. Водио је битку за што разноврснији репертоар, обновио неке представе и започео нове. У репертоару Југословенског драмског позоришта заступљено је двадесет и шест дела, десет из домаћег и шеснаест из страног репертоара, с тим што су поједина била уврштена у репертоар пре Бојановог постављења за управника овог позоришта. Пружио је шансу младим редитељима, Љубомиру Драшкићу и Бори Драшковићу, али и појединим из старије генерације, Мати Милошевићу, Танхоферу, Жигону, Плеши, који су већ дуго стварали у овом позоришту. Такође и редитељима гостима из љубанског и загребачког позоришта. Трагао је за новим простором, за малом сценом овог позоришта. За опцију мале сцене одлучио се због тога што је позориште, у недостатку такве сцене, користило просторе у другим институцијама као што су Народни музеј и Дом омладине.

Већ почетком сезоне 1968/69. прихватио се редитељског посла и поставио *Мугру љубичу* Лопеа де Веге, 1. октобра 1968, претежно са младим глумцима које је он примио у ангажман, уз већ познате, старије. Бојан је у овој представи увео извесне новине за ово позориште – довео је публику да буде присутна и прати представу на великој сцени позоришта.

Међутим, у наредној 1969/70. сезони, био је изложен неприликама јер је искрснуо велики проблем с представом *Каг су цвешале ђишкве* Драгослава Михаиловића, у режији Боре Драшковића, с темом у вези са трагичним догађајем из времена југословенске информбировске кризе. Представа је својим уметничким думетима постала догађај у позоришту и у јавности, али је повукла политичке импликације и постала мета режиму. Вођене су дискусије у позоришту које су потврђивале вредност представе, редитеља и глумаца, али су са уметничког скретале у политички смер и доводиле до великих узбуђења. Бојан је као управник опет био на мети јер је стао на страну представе, која је, после пет извођења, нажалост, морала да буде скинута са репертоара.

У другој половини 1969/70. Бојан је поставио *Найрагу* кубанског пи-сца Хектора Кинтера, с Миром Ступицом у главној улози, 25. фебруара 1970, и то је била његова последња представа у животу.

Поред необичног и свестраног ангажовања у позоришту, Бојан се одлучио за пројектовање и градњу још једног новог позоришног здања, позоришта у коме је желео да отвори Малу сцену Југословенског драмског позоришта. На веома скученом простору, готово немогућем за градњу театра, испод постојеће зграде позоришта, притешњену уз Музичку академију, сукобио се са низом неразрешивих проблема, пре свега материјалне природе. Ипак, у рекордном времену успео је да подигне ново позоришно здање, које је отворено 1969. године. После Бојанове смрти ново позоришно здање понело је његово име – Театар „Бојан Ступица“.

Опака болест освајала је Бојана све више и јаче, а он се није предавао, планирао је и радио до последњег даха. Смрт га је прекинула 22. маја 1970. у шездесетој години живота. Десило се прерано, али, можда, како је желео, да сагори у раду у свом Југословенском драмском позоришту које је изгледа највише волео.

\* \* \*

Четрдесет година стварао је Бојан Ступица своје позоришно дело. У чаробни свет позоришта ушао је врло млад, са свега двадесет година, и у њему истрајао до краја живота.

Радио је широм некадашње Југославије, у петнаест позоришта и осамнаест сцена, те се за њега с правом може рећи да је југословенски позоришни уметник и да је његово дело југословенско. Променио је петнаест позоришних ангажмана, задржавајући се у неким дуже или краће. У поједина позоришта враћао се по два-три пута у различитим временским раздобљима, пре и после Другог светског рата. Једино у Скопљу више није радио, али су његове београдске представе тамо стизале на гостовање.

У Југославији Ступица је режирао у Љубљани, Скопљу, Марибору, Сплиту, Београду, Загребу, Осиеку и Трсту, у Сталном словенском гледалишћу у коме играју глумци на словеначком језику.

У иностранству Бојан је, на сценама шест великих европских позорница: Праг, Будимпешта, Лођ, Москва, Базел и Беч поставио четрнаест представа и све креирао у властитим сценографијама, а половину и у костимографији.

Сумирајући уметничке резултате Бојана Ступице, само по врстама и бројно, откривамо како је остварио сто тридесет режија, сто шеснаест у

земљи и четрнаест у иностранству. Сценографије бројно више од режија – сто педест и две, јер је осим за своје, сценографије радио и за представе других редитеља. Нацрте за костиме радио је знатно мање – двадесет и две, тринаест у земљи и девет у иностранству.

Осим режије, сценографије и костимографије, Ступица се успешно бавио глумом и рецитовањем, нарочито на почетку позоришног стваралаштва. Остварио је тридесет и седам улога у позоришту и пет на филму. Писао је сценарија за филмове и снимио два играна филма. Радио је две представе за телевизију и једну за радио. Преводио је позоришне текстове на словеначки језик, који су извођени у његовим или режијама других редитеља. Његових осам превода играно је дванаест пута у представама словеначких позоришта.

Седамнаест Бојанових представа учествовало је на фестивалима. Петнаест у Југославији и две на међународним фестивалима у Паризу и Венецији.

Његовим представама отворена су два наша велика позоришта – Словенско народно гледалиште у Љубљани, 1945, и Југословенско драмско позориште у Београду, 1948.

Бојан је први после рата повео наше позориште ван граница земље на гостовање са пет својих представа. Његова инсценација Држићевог *Дунга Мароја* постигла је славу светских размера. И са њом је обишао престонице и велике градове у Европи и у Русији.

Први се од редитеља отиснуо у свет као југословенски редитељ и први је упознао Европу с нашим драматичарима Марином Држићем и Мирославом Крлежом.

Као инжењер, архитекта, пројектовао је два позоришта: Атеље 212 и Театар „Бојан Ступица“ у Београду. Извршио је адаптацију Словенског народног гледалишта у Љубљани, и адаптацију евангелистичке цркве у којој су отпочеле припреме и пробе представа. По његовим пројектима адаптирана је и зграда *Мањежа*, будућег Југословенског драмског позоришта и Атељеа 212 у згради *Борбе*.

Значајан део позоришног рада Бојан је посветио педагогији. Био је професор на три позоришне академије, у Љубљани, Београду и Загребу, у којима је водио класе глуме и режије.

Уметничко руковођење позориштима представља Бојанов посебан стваралачки рад. Поред режије можда најзначајнији. Он је руководио и креирао рад у свим позориштима у којима је био ангажован. Вршио је дужност директора Дrame Словенског народног гледалишта у Љубљани,

1945, био је уметнички руководиоца Југословенског драмског позоришта, 1947–1949, уметнички руководиоца Позоришта Атеље 212, 1959–1962, и директор Дrame Народног позоришта у Београду, 1961. Са свих руководећих места у позориштима одлазио је сам, својом вољом, у тренуцима несхватања и кад није могао да спроведе своју визију позоришта у дело.

Награде и признања је добијао али није награђиван онолико колико је заслужио. Републичких, градских и савезних награда за редитељско дело било је двадесет. Одликован је само два пута ордењем, а добио је и неколико плакета у земљи и иностранству. Многа његова велика позоришна остварења остала су без награда, али то није умањило његову уметничку славу.

\* \* \*

Кроз југословенски театар Бојан је корачао стопама од хиљаду миља и проносио дарове свог необичног бића. Његово пребогато и раскошно стваралаштво оплодило је читав југословенски театар. Крећући се из театра у театар, уводио је новине, уносио савремене тенденције. У свим ангажманима мењао је устаљеност коју је затицао и доприносио другачијој концепцији театарског рада и уметничких резултата. Мењао је чак и сама позоришта. После њега ништа више није било исто, све се мењало, усвршавало, кретало ка вишим циљевима. Његове пробе биле су својеврсни универзитети за све сценске уметнике, нарочито за младе јер су стицали образовање на прави начин, у пракси, и на пут уметности се винули пуним крилима, постајали врсни глумци, а поједини и врхунски.

Бојан је читавог живота водио непрекидну битку за театар по својој визији и није одустајао. Отпора је било много и они су ломили његова крила, али нису успели и да их сломе. Бојан је био сигуран у своју визију позоришта зато је и могао да истрпи нападе и опструкције моћника, често „нишчих духом“, који нису умели да препознају ни вредности ни значај Бојанових подухвата. Неке од њих однео је вихор времена, а неки су остали да му доцирају до краја живота. После напада који су доводили до његовог одласка из театара у којима је стварао или их је креирао, Бојан је кретао у друга позоришта и отпочињао нову битку за театар. Стварао је и представе и театаре, креирајући све изнова као редитељ, глумац, сценограф, костимограф, педагог, преводилац, уметнички руководиоца и градитељ позоришта.

У сагледавању Бојановог рада мора се узети у обзир и његова снажна и необична личност без које његово дело не би имало праву димензију.

Бојан Ступица био је и остао жива легенда југословенског позоришног поднебља.

\* \* \*

Настојали смо да огромно стваралаштво Бојана Ступице сажмемо и учинимо доступним за све генерације, нарочито за оне долазеће. Верујемо да ће ова студија о Бојану Ступици дати прави увид у целокупно уметничко стваралаштво позоришног великана Бојана Ступице коме у историји наше позоришне уметности нема равна.

Бојаново стваралаштво постало је познато широм земље када је 1985. објављена прва књига о Бојану Ступици и приређена прва ретроспективна изложба његовог стварања, под ауторством потписника ових редова.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Заоставштина Бојана Ступице: архивска и лична документа, програми представа, адаптације, пројекти позоришних зграда, преписка, фотографије и др. Заоставштина је пренета у Музеј позоришне уметности Србије из Архива САНУ 1980.

*Ашеље 212 1956–1966*, Београд 1966.

*Ашеље 212*, Театрон 33/34/35, 1981.

*Двадесет година рада Југословенској народној позоришћу 1948–1968*, Београд 1968.

*Двадесет пет година рада Југословенској драмској позоришћу 1948–1973*, Београд 1973.

*Repertoar slovenskih gledališča 1867–1967*, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 1967.

Ксенија Шукуљевић, *Зборник Бојан Ступица*, Музеј позоришне уметности, Београд 1985.

## BOJAN STUPICA – ONE HUNDRED YEARS SINCE HIS BIRTH AND FORTY YEARS SINCE HIS DEATH

### Summary

Bojan Stupica was creating his theatrical work for forty years. He entered the magical world of theater as a very young man at the age of 20 and stayed there all his life. He worked in the theaters all over the former Yugoslavia and became one of the most significant theatrical artists. He was engaged in fifteen theatrical institutions, before and after the Second World War. He directed and visually staged a large number of plays, more precisely 116 of them, in the theaters in Ljubljana, Skopje, Maribor, Split, Belgrade, Zagreb, Osijek and Trieste (Permanent Slovenian Theater). He directed and visually staged pieces from the national and international, classical and modern repertoire. He presented some plays for the first time on the Yugoslav stage.

He was a successful actor and then he achieved success in film and other media. He wrote screenplays and translated foreign pieces into the Slovenian language. He taught acting and directing in theater academies in Ljubljana, Belgrade and Zagreb.

As an architectural engineer he designed two theaters, Atelje 212 and Theater *Bojan Stupica* in Belgrade. The building of the Slovenian National Theater in Ljubljana was adapted after his projects, as well as the buildings of the Yugoslav Drama Theater and Atelje 212 u in the *Borba* building in Belgrade.

The plays of Bojan Stupica opened two large theaters – Slovenian National Theater in Ljubljana (1945) and Yugoslav Drama Theater in Belgrade (1948), which he made. His plays were parts of festivals in Yugoslavia and international festivals in Paris and Venice (1954 and 1969).

For the first time after 1945 Stupica led our theaters out of the country for guest performances. He was the first one to have independent guest performances abroad on the stages of large theaters in Moscow, Prague, Vienna, Budapest, Lodz and Basel. He directed 14 plays and visually staged them. He introduced our playwrights, Držić and Krleža, to foreign theaters. His stagings of *Dundo Maroje* became famous and toured the big cities of Europe and Russia.

He organized the work in all theaters where he worked. He was acting director of drama in the Slovenian National Theater in Ljubljana (1945), he was the artistic leader of the Yugoslav Drama Theater (1947–1949), the artistic leader of the theater Atelje 212 (1959–1962) and drama director of the National Theater in Belgrade (1961). The artistic leadership in theaters was a special kind of creative work of Bojan Stupica. He left all leading positions on his own free will at the times when he was no longer able to realize his visions of theater.

All his life Stupica led a constant battle for the theater after his own vision and he never gave up. There was much resistance and his wings were broken but never completely. He was hurt several times but he withstood all challenges because he believed in his vision of the theater that he followed his whole life. Despite all that, his artistic accomplishments came one after another until his dying moment, aspired and reached peaks that are almost unthinkable today.

He is a winner of twenty federal, republic and town awards, prizes and medals both home and abroad. Many of his theatrical accomplishments remained without prizes, which still did not diminish his artistic glory.

It is almost impossible to list all the things that Stupica did and created but it must be stressed that his work is great, imposing and impressive, especially when one has in mind the fact that his life ended early.

At the very end of his life, on 29 March 1968, Bojan became the manager for the first time and started running the Yugoslav Drama Theater that he created in 1947. He started another battle for the theater and got things moving in his own rhythm. He designed and built a new theater building in 1969, which bore his name after his death – Theater *Bojan Stupica*. His engagement in the Yugoslav Drama Theater was stopped by an illness, but he kept working until his dying breath. He died on 22 May 1970. It happened prematurely but, maybe as he wanted, he burnt in the theater that he loved, as it seems, most of all.



Билјана В. Јовановић\*

## РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ ПОЕЗИЈЕ И ТРАДИЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ У ДРАМИ *ПУТУЈУЋЕ ПОЗОРИШТЕ „ШОПАЛОВИЋ“* ЛЈУБОМИРА СИМОВИЋА

**САЖЕТАК:** Основни задатак овог рада јесте испитивање рефлекса дела, мотива<sup>1</sup>, тема, поступака усмене књижевности, као и присуства невербалних елемената традиционалне културе у драми *Путујуће позориште „Шопаловић“* Лjubомира Симовића. Циљ рада јесте да се, превасходно, утврде дела и модели који се транспонују у Симовићевој драми, али и поступци транспонована, с обзиром на присуство ресемантизације и десемантизације традиционалних форми и присуство – одсуство иронијске дистанце према делима, мотивима усмене књижевности и моделима традиционалне културе. Да бисмо испитали рефлектовање конкретних дела и модела усмене културе и њихове особене, индивидуалне транспозиције, као и пишчев однос према традицији, поред књижевноисторијског истраживања и жанровске анализе користили смо компаративни метод, семиотичку анализу и елементе фолклористичких истраживања. Семиотичком анализом испитивали смо језичка и ванјезичка значења Симовићеве драме, као и симболична значења преузета из усменог стваралаштва. Компаративним методом указали смо на различите слојеве значења и трагове народне књижевности и традиционалне представе у модерној драми. У драми издвајамо елементе фантастичног (крвави трагови, као и нестајање истих), натприродна бића (вилу и демона), исцелитељске моћи воде и биља које се јављају као рефлекси народног предања, као и транспоновану митску слику граничног простора (датог у облику воде и позоришта). Делимичном ресемантизацијом универзалне митеме о моћи косе Симовић придодаје значење женске моћи завођења. Уочавамо да писац преузима неке од елемената усмене књижевности и традиционалне културе уклапајући и преображавајући их у властити поетски језик.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** простор, моћ позоришта, натприродне силе (виле, демони), симболичност предмета.

---

\* biljana\_zv@live.com

<sup>1</sup> Мотив се овде схвата као тематско и садржинско јединство које се понавља у више дела усмене књижевности (види: Томашевски 1972).

*Пушчујуће позоришће „Шојаловић“*<sup>2</sup> трећа је по реду драма Љубомира Симовића и његово највештије написано драмско дело. Ово дело је друга по реду Симовићева драма која је добила Стеријину награду.<sup>3</sup>

Драма се састоји из десет слика (четири у првом и шест у другом делу драме) и две међуигре (у којима се описује моћ и значај позоришта), а радња, чије је трајање сведено на двадесет четири сата, дешава се у окупираном Ужицу. И док је град пун избеглица, почињу стрељања и вешања, позоришна трупа покушава да на Ракијској пијаци изведе Шилерове *Разбојнике*, што изазива револт грађана.

За разлику од глумаца који, затворени у свет своје уметности, али и у нужду опстанка (они живе од позоришта као пекар и обућар од свог заната) – не сагледавају стварност у потпуности, грађани Ужица доживљавају неублажени ужас рата и страдања. Уверени да је уметност важнија од свакодневних животних невоља, глумци живе *мимо свећа*, проводе живот као *на излећу*, па им управо због тога мање него грађанима смета што на позорницу „пада сенка вешала“ (Друга слика, 346). „То су два света која немају никаквог разумевања један за другог, али која су се одједном нашла крајње заострено суочена. (...) И уместо позоришне представе, у којој су глумци учесници, а грађани гледаоци, ми ћемо видети *крваво позоришће* окупацијске стварности, у коме су глумци прво гледаоци, али ће убрзо постати учесници заједно са фикцијама своје уметности“ (Христић 1986: 88).

Симовић у драми преплиће ова два света – позориште и стварност – који се међусобно допуњавају, али, такође, у драму уводи и елементе фантастичног (преплићући реално и иреално). У *Пушчујућем позоришћу „Шојаловић“* фантастично кулминира у крвавим траговима које за собом оставља батинаш Дробац,<sup>4</sup> а после његовог прочишћења кроз смрт, Благоје Бабић, који учествује у шишању Софије, дугокосе лепотице из позоришне трупе. Петар Марјановић елементе апсурда и ирационалног уочава и код глумца Филипа Трнавца, усамљеног човека, чија се „тежња за бекством из живота остварује кроз театарску визију (...) Као да неке метафизичке силе гоне Филипа да у стварности опсесивно понавља зби-

<sup>2</sup> Сви наводи у тексту дати су према издању: Љубомир Симовић, *Драме*, књига друга, Српска књижевна задруга, Београд 1991.

<sup>3</sup> Оцењивачка комисија 31. југословенских позоришних игара Стеријину награду доделила је Љубомиру Симовићу за текст савремене драме *Пушчујуће позоришће „Шојаловић“*, у режији Дејана Мијача и извођењу Југословенског драмског позоришта из Београда, 1986. године.

<sup>4</sup> Овде Симовић спроводи особену демегафоризацију пренесено говорног израза „за њима је остао крвав траг“, придајући метафори насиља и убиства – крвав траг – буквално значење.

вања која су се некада догодила (или, зато што је реч о драмским делима, која су се могла догодити)“ (Марјановић 1997: 266).

Можемо ли драму *Пуџујуће позориште „Шојаловић“* сматрати драмом апсурда или одговором на апсурд? Управо ово питање објашњава сам писац, у писму Дејану Мијачу: „Није тешко сложити се да је апсурд, како год окренеш, наша судбина. То можда признаје и Софија у завршној сцени, када каже да се од потопа спасавамо скачући на столице. На овој тачки, ова драма би можда могла да се разуме чак и као нека врста прилога театру апсурда. Али, то осећање с којим се пред потопом пењемо на столице и с којим кроз пламен носимо дрвене мачеве, да ли је то лудост, или очајање, или хумор, или вера? У одговору на ово питање крије се и могућност да се ова драма разуме и другачије: као одговор на апсурд и на театар апсурда“ (Симовић 1986: 82).

Симовић у *Шојаловићима* развија више универзалних митема. Таква је митема о моћи косе, овде преобликована у женску моћ завођења. Значајно место у драми свакако заузима и „митизована“ моћ театра, преплетеног са животима глумаца. Симовић наглашава немогућност јасног разграничења илузије од стварности. Он истиче да све личности у драми „глуме“, били глумци или не, и без обзира на то глуме ли у оквиру позоришта или у стварности, они: „не говоре увек истину, нити оно што би се од њих могло очекивати, већ понекад и *луме*, да би нешто сакриле, или да би нешто показале у жељеном светлу“ (Симовић 1986: 81). Симка, рецимо, глуми поносну жену „из официрске породице“, као и напаћену жену којој је, у привидно удобном животу, „све смрдело на официрску чоју и чизме“ (Пета слика, 427). „У четвртој слици [Симка], у свађи са Филипом, несвесно улеће у неку сцену коју не зна, и не знајући игра у њој, као што ће Филип, у деветој слици, улетети у стварност коју не зна и погинути у њој“ (Симовић 1986: 82). Јелисавета и Софија служе се глумом у критичним ситуацијама, као што то чини и Гина, када је у питању живот њеног сина.

Када је о Филипу реч, готово је немогуће раздвојити стваран живот од позоришног, за њега граница између света позоришта и стварности не постоји. За Софију та граница може постојати „једино као избрисана“. Док је Василије свестан да је граница између позоришта и стварности на рампи, али и тога да позориште има моћ преласка из места у место: „Седите у Ужицу а на само десет метара од вас – почиње Енглеска!“ (Четврта слика, 403). Због свега наведеног, позориште можемо сагледати као *гранични, митски простор*, између стварног и имагинарног света.

## *Просїор драме*

Према Лотману и Успенском митски схваћен простор има три дистинктивна обележја. Пре свега он се замишља као „скуп појединих објеката“ између којих се простор привидно прекида, па се ти објекти могу дефинисати и као „места знакови“ или „јака места“. Друга, и најбитнија, карактеристика митског простора јесте његова способност „да моделује друге, непросторне (семантичке, вредносне и друге) односе“. Трећа важна особина оваквог простора јесте ограниченост. Састављен из коначног броја елемената, митски простор је „увек мален и затворен, мада се при томе у самом миту може да ради о космичким размерама“ (Lotman, Uspenski 1979: 42).

Митски простор у Симовићевој драми лако је уочити. Поред митеме о води, као граничном прелазу, јавља се и митема о театру као граници између стварног и измишљеног света.

### *а) Позоришїе – као їранични їросїор*

За Љубомира Симовића: „то свесно или несвесно преплитање, раздвајање или поклапање стварности и позоришта, то што се граница између њих брише, крије, премешта и изненада се појављује на неочекиваним местима, то је основна *иїра* ове драме. Та граница нас дели, премешта нас с једне своје стране на другу, подвлачи или доводи у питање оно што омеђава и одређује. Једном речју та граница се игра са нама“ (Симовић 1986: 82).

Глумци путујућег позоришта, као што смо већ назначили, различито доживљавају овај гранични простор, као и моћ глуме. За Филипа та граница не постоји, за њега постоји само позориште, довољан је „један једини покрет, једна једина реч, један једини детаљ, да он, било где да се налази, уобрази да је у представи“ (Прва слика, 328):

Василије: Филип и не каже да између позоришта и света не постоји граница! Он се понаша као да не постоји свет

(Четврта слика, 411)

Или:

Василије: Зато што живи у облацима, у илузијама, у сновима! Зато што је помешао живот и позориште, па ни сам не зна када је у животу, а када у представи! Ни када је оно што јесте, Филип Трнавац, а када личност из неке представе!

(Друга слика, 336)

По Јелисаветиним речима Филип има „неку врсту позоришног лудила“, и апсолутну моћ позоришне трансформације:

Јелисавета: Дајте му ашов он ће да уобрази да је гробар! А узмите му ашов и пружите скиптар, па ћете за трен ока од гробара добити краља...

(Четврта слика, 407)

Управо ово неразликовање позоришта од живота, и глумца од улоге коју игра, Филипа ће коштати живота. За разлику од њега, Софија уочава разлику, али за њу граница између позоришта и живота може постојати једино као избрисана:

Софија: А где је, у ствари, граница између живота и позоришта? Да ли је та граница тамо где је рампа? И да ли та граница уопште постоји?

(...)

А шта ако та граница може да постоји једино као избрисана?

(Четврта слика, 410)

Јован Христић најједноставнији облик суочавања позоришта и живота уочава у ликовима Василија Шопаловића и Јелисавете Протић. За Василија позориште је имагинација која почиње (или престаје) на рампи:

Василије: Ако је избрисана [граница између живота и позоришта], где је онда позориште? На пијаци, у ковачници, у апотеци? Онда и плетење корпи може да буде представа! (...) За мене позориште престаје на рампи!

(Четврта слика, 410)

Петар Марјановић у оквиру глумачке трупе препознаје три групе ликова који се издвајају већ у првој слици: „Последњи део слике особено је финале расправе глумаца о суштини границе која постоји између позоришта и живота (...) Василије Шопаловић и Јелисавета Протић верују да позориште престаје на граници која дели сцену од гледалишта (‘Василије: Ја сам Хамлет само на сцени и тачка!’, ‘Јелисавета: Ја без те границе не бих знала где сам!’). Госпођица Софија Суботић, ‘нада нашег театра’, неодлучна је (‘Није то одсечено као сабљом! ... И да ли та граница уопште постоји?’) док за ‘носиоца многих незаборавних улога’, Филипа Трнавца, стварност постоји само као овоплоћење у уметности театра (‘Стално ми неко седи на глави са том стварношћу!... Ја у ту стварност

не могу да уђем и да у њој учествујем сам! Ја у њу могу да уђем једино са целом својом уметношћу којој припадам!’“ (Марјановић 1999: 56).

И док Филип страда због непризнавања границе између стварности и уметности (њега „убија позориште“, а и „живот ће се њиме послужити и поиграти“ (Десета слика, 513), Софији позориште и глума спасавају живот. Када јој запрети опасност, у виду батинашца Дропца, Софија ће глумом успети да га завара:

Софија: Сетила сам се улоге оне траваре из *Проїнаної краља*. То смо играли јесенас у Деспотовцу. Па сам причала о травама све чега сам се сетила из њеног текста! Што нисам знала, то сам измишљала! Глумила сам, као да је глава у питању!...

(Десета слика, 506)

Она зна да је: „Њено оружје слабо и крхко... али има момената у којима делује. Софија је успела да Дропцу представи један свет, који се у њему и око њега већ био угасио, и ту позоришна моћ стаје. Границу која дели привид од стварности она је накратко, привремено померила према свету и учинила да се позоришна моћ испољи“ (Милутиновић 1994: 116).

Ма каква граница постојала између ова два света (*избрисана* или јасно означена *на рамји*), глумци путујућег позоришта је, свесно или несвесно, нарушавају. Отуда и преплитање између једног (стварног) и другог (позоришног) света, тако да и глумци постају публика крвавог историјског позоришта: „Дара: Шта је глумци гледате наше крваво позориште?“ И на сцени, на којој је представљен девети век и Енглеска, чује се пуцњава и осећа страха двадесетог века:

Симка (Василију): Та ваша Енглеска, руку на срце, лежи у сенци ужичких вешала! И ви на позорници, у том вашем деветом веку, можете лепо да чујете пуцњаву из двадесетог!

(Четврта слика, 403)

Јасмина Врбавац увиђа да „константно *прескакање рамје*, прелазак из митско-магијског света уметности у реалност, представља основу Симовићевог поигравања књижевним појмовима *стварности* и *илузија* у драмском делу“ (Врбавац 2005: 85).

#### ***б) Вода – као јранични јросіор***

Вода је најчешће граница преко које се прелази из овоземаљског у оноземаљско. У митском поимању света: „Пут у друго царство пролази

кроз змајеву губицу и преко воде – као и кроз воду, и касније – по води“ (Јаковљевић 1990: 400). Међутим, својства воде су разнолика.<sup>5</sup> По речима Мирјане Детелић: „као праматерија (јаје света), вода је извор свега постојећег из којег се, под дејством врховног божанства, рађају облици уређеног космоса, али је као водени хаос оличен у чудовишту (аждаја, змај) – истовремено и средство, архетип смрти и уништења (потоп). Овај је парадокс суштина амбивалентне природе воде са којом ћемо се сусрети на сваком кораку и у сваком виду: религијском (горње и доње, земаљско/небесне и хтонске воде, Вода Сећања и Вода Заборава), култном (чиста и нечиста), обредном (либације, лустрације, крштења), магијском (жива и мртва вода), и тако даље“ (Детелић 1992: 88).

Као апсолутна материја вода у себи природно сједињује почетак и крај, живот и смрт, добро и зло. Као симбол протицања и кружења, вода је у свим временима и у свим култовима имала исти смисао и значај „ништа сем воде, није тако савршено сводиво на саму своју суштину (...) вода је увек симбол диспарних могућности. Која ће се од њих активирати зависи од песничког контекста“ (Детелић 1992: 92). У *Путијујућем њозоришћу* „Шојаловић“ простор означен водом (река) приказан је и као граница између *овој* и *оној* света, и као место на коме се дешава чудо у виду прочишћења, па се тако, поред граничног својства, назначавача и лустрациона моћ воде. Батинаш Дробац, који је „пре рата у Сињевцу силовао козе“, „нечовек“, „гори од звери“, после прочишћења прелази овај гранични простор, *одлази лево њрема води*, и тиме у смрт. У народној епици десна страна најчешће припада Божијој и чистој сили, а лева демонској и нечистој. Сходно томе, десна страна симболизује живот, а лева смрт.<sup>6</sup> Налазећи се крај воде, у граничном простору, Софија глуми како би себи спасила живот и тиме успева, на тренутак, да пређе границу овоземаљског.

У усменом стваралаштву познате су исцелитељске моћи воде<sup>7</sup>, која лечи тешку болест. Одлазак на такву воду за човека је опасан, јер је најчешће чувају опасни чувари (види: Братић 1993). Софијин сусрет са Дропцем могао би бити аналоган сусрету водоноше са демонским бићем чуварем воде (види: Пешикан-Љуштановић 2002: 184–190). Софија,

<sup>5</sup> Као место додира и раздвајања света живих и света мртвих вода постаје „парадоксално место где они међусобно опште“ (Елијаде 1986: 63), и зато могу с људског становишта имати и позитивно и негативно дејство, може бити начело и подлога ставарања и плодности, али и стихија која „симболише регресију у праформално“ (Елијаде 1986: 123).

<sup>6</sup> У усменој поезији се јунаков избор *лијевој љуши* често везује за његову смрт.

<sup>7</sup> „Боловање Марка Краљевића“ САНУ II, 61; „Марка Краљевића преварила дјевојка“ МХ II, 17;

„Сестра Марка Краљевића превари на води јунаке“ МХ I, 60 и друге.

играјући улогу траварке из *Проїнаної краља*, попут јунакиња из усмене поезије, савладава демонског чувара граничног простора и глумом (уједно и несвесним магијским чином) спасава себе.

Не смемо занемарити ни митолошко значење видове траве (види: Чајкановић 1985), коју Софија дарује Дропцу:

Софија: Чекај!... Понеси ову видову траву! Можда ће она да ти осветли...

Дробац: Шта?

Софија: Можда ће она да те изведе...

Дробац: Одакле?

Софија: Из тог мрака! И да те одведе...

Дробац: Куда?

Софија: Не знам!

(Седма слика, 486)

Софија напушта, признајући незнање, своју улогу онога ко осветљава пут, али самим даривањем траве и наговештајем спаса и светлости ипак преводи Дропца преко границе. По мишљењу Мирјане Детелић, наше митске биљке, каква је и видова трава, лековите су или просто чудесне, али је за њих битније што оне – по логици митског мишљења – *не припадају овом свету*: „Ма где да се чувају – у рају, на острву или доњем свету – оне су увек дериват митске представе о Дрвету Живота или Бесмртности које не припада живим, смртним људима. Одлазак по њих увек је, у неку руку, катавасис и увек подразумева прелаз преко воде и сукоб са змајем или змијом. Вода је, дакле, и сама – као и бића која се за њу везују – граница која не само дели овај свет од оног, већ и чува забрањене тајне или посвећења знања од непосвећених смртника“ (Детелић 1992: 94).

На основу наведеног можемо закључити да и Софија и Дробац у више наврата прелазе границу *ової* и *оної* света. Док Софија успева да се из оностраног врати у реалан овоземаљски простор, Дробац то не може учинити – за њега постоји покој, можда чак и нека врста искупљења,<sup>8</sup> али не и могућност очишћења на *овом* свету. Софији способност преласка границе (у моментима када глуми, као и у моментима када дарује видову траву и врши лустрацију) даје нека својства бића повећане моћи – виле.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Крвави трагови нестају, прелазе на другог.

<sup>9</sup> На основу чудесног Дропчевог излечења (за њим престају да остају крвави трагови) можемо закључити да су или сама вода, или видова трава, или *нешто* у њој (вила водарица) имали натприродну моћ.



Као вила она би се могла сагледавати због повезаности с водом, због моћи у коси, као и због познавања лековитих трава.

Дробац нема могућност *јосїодарења* простором, када једном наруши границу, он ће заиста прећи на *онај свейї*, и тамо остати. Разлоге његове смрти можемо сагледати из више углова: *їроїледавши*, Дробац схвата своју духовну *ружноћу*, са којом не може више да живи; приликом обреда лустрације он као жртву приноси властити живот (то постаје цена за његово прочишћење)... А можда је одабирањем *леве* стране и преласком воде, он – у складу с традиционалним представама – одабрао смрт? И то управо смрт вешањем какву је другима доносио и задавао. У оваквој смрти се, у извесној мери, поново наговештава демонска природа Дропчева. Зверолики убица, получовек (он полно општи са овцама и сусрет са женом је за њега кобан), онај ко отвара капију смрти за друге, најзад и сам трајно прелази на *ону сїрану*.

### *Наїїприродне силе у драми*

Већ смо нагласили да свет фантастичног у *Шоїаловићима* асоцира на усмено предање о тајанственој води чудесних својстава, која најчешће има демонске чуваре и на којој се, неретко, дешавају исцељења. Та исцељења су, свакако, резултат укрштаја митске воде, биља, као и онога ко обавља магијски чин.

Натприродно у *Шоїаловићима* дато је у облику лустративне воде, особе која је способна да ту лустрацију изведе (у усменој поезији је то најчешће вила), као и поседнутог, духовно оболелог, нечистог, потенцијално демонског бића над којим се извршава обред. Дробац, батинаш за којим остају крвави трагови, у драми има све карактеристике демона. Његову нељудску природу објашњава Гина:

Гина: Није он звер, него нешто горе од звери, нечовек!

(Трећа слика, 355)

Његова необична појава („упркос великој врућини, обучен је у сукнене чакшире и гуњ“), као и чињеница да се не одваја од волујске жиле којом мучи људе и дроби кости, код грађана Ужица изазива презир и страх. Дробац заслепљено ужива у томе: „Дробац: Бабе се преда мном крсте, као да сам икона!“ (Трећа слика, 352), као и у мучењу људи:

Гина: Неће да се смилује ником!  
Ни младом, ни старом, ни болесном!  
Неће да се смилује ни за паре!  
Давали су му и златне сатове, само да не бије,  
ал он зликовац неће ни златан сат!

(Трећа слика, 355)

Он говори о својим злоделима одушевљено и „појединости своје језиве вештине описује стиховима“ (Христић 1986: 88):

Дробац: Нисам ја ко они агенти, што туку,  
туку и туку,  
па ондак изађи и удри повраћај!  
Они туку и пет, и шес,  
И седам сати, по тројица на смену, и ништа!  
Они га туку, а он им ћути ко кап!  
А дајде ти њега мени на вртаљ, сата,  
па ће му мало бити једна уста!  
Не зна престојнику,  
ни агентима не зна,  
ни есесу не зна!  
А да видиш како код мене зна!

(Трећа слика, 387)

У крвавим подрумима (који нас упућују на његову хтонску природу), Дробац господари туђим *вечним мукама*, свестан да би се заробљеници *и*ре из њакла извукли, него се спасили од њега. Међутим, и овакав *нечовек* доживљава отржењење. Од момента када угледа Софију, Дробац ће почети да доживљава своју метармофозу:

Дробац (Софији): Ја сам јутос и без те траве прогледао!... Камо среће да нисам!

(...)

Кад сам те виђео јутос... кад ме твоја коса јутрос дотакла...

(...)

Као да си ми скинула крв са очију!...

(Седма слика, 478)

Овај *нечовек*, који ни од чега није зазирао, остаје скамењен пред Софијином необичном лепотом. Само својом појавом она успева да му *скине крв са очију*. И управо је и та лепота чини посебном:

Благоје: Питам се чему ли служи толика лепота! То није само зато да се грли...

(Трећа сика, 373)

Од момента када стижу у Ужице и смештају се у Симкиној кући, која се налази поред реке, Софија, *глумица у љубичастом*, као да не може да се одвоји од воде:

Софија: Ја целог лета не бих излазила из воде!... Стално бих плувала! До неба бих, чини ми се, плувала, само када би се могло!

(Трећа слика, 367)

Ова Софијина „везаност“ за воду, као и њена необична лепота, дају јој нека својства митског бића, она подсећа на вилу из усмене поезије која у води исцељује, или пак кажњава, јунаке. *Вила Равијојла* (како каже Гина са подсмехом) својом необичном лепотом утицаће и на Благоја који ће, макар привремено, престати да пије:

Гина (Благоју): А онда дошла глумица, вила Равијојла, и флашу отчепила!

Благоје: Отчепила и ослободила!

(Шеста слика, 457)

Међутим, Софија не делује на околину само својом појавом. Дробац ће *проіледаћи* захваљујући њеној лепоти, али његово ослобађање демонског (крвавих трагова) врши се тек под утицајем лустрационог обреда који Софија несвесно обавља у води.<sup>10</sup> „Софија слично учесницима у дроменону *иіра* (улогу траварке из *Проінаной краља*, али њена глума има све одлике ритуалног чина који служи *сиречавању зла*, и у коме су емоције толико јаке да *сїваралац* игру доживљава као стварност: ’Софија: Глумила сам као да је глава у питању’) да би одобровољила човека који има све одлике *злої духа*. Њена глума постаје магијски чин и она успева да одагна *зло* олично у Дропцу који, преображен, изврши самоубиство. С

<sup>10</sup> Мирјана Детелић наглашава значај воде који се пре свега огледа у њеним лустративним моћима, способности да чисти, пере и спира. „Вода је обавезно средство очишћења у сваком култу. И хришћански ритуали крштења и кропљења освећеном водом, понављају исту схему очишћења путем спирања нечистог и прихватања чистог. Управо зато што је једнако делотворна у оба вида, што нема коначну форму и што ниједном својом особином не може сугерисати дефинитивност и крај, вода нарочито добро симболизује идеју обнове, регенерације и промене, и у том својству неизоставан је елемент свих обреда иницијације“ (Детелић 1992: 93).

друге стране, Дробац несвесно пристаје на *иїру*, укључује се у њу, и тако постаје део магијске представе“ (Врбавац 2005: 84).

Свестан да за њега не постоји ниједно место где би се сакрио („Дробац: Какво мјесто? Стеничњак? Осињак? Гујињак? Бубашвабињак?“) и да за њега не постоји никакво избављење као ни искупљење: „Не море гуја да се врати у јаје... Ни ваш у гњиду из које је измиљела...“ (Седма слика, 484), Дробац не налази друго решење до одлазак у смрт:

Симка: Оног Дропца, батинаша, нашли обешеног!  
Обесио се на Татинцу о неку крушку!  
Једна велика јерибасма, рађа по вагон!  
Обесио се оном жилом којом је тукао!  
А у руци му нашли видову траву!

(Десета слика, 520)

Дробац се веша на исту јерибасму на коју се обесио Јеврем, када је Дробац долазио да га хапси. Волујском жилом, којом је судио другима, он пресуђује и себи. Тиме се, у складу с народним веровањима, васпоставља нарушени морални поредак света, пошто: „Крв заспати не може“, а „Ко што учини, то дочека“ (Пантић 1965: 166).

### *Симболичности предмета*

Симовићеви јунаци у *Шојаловићима* живе у свом свету, обележени *знаком* који постаје њихов живот, а уједно и проклетство. Поједини предмети из свакодневног живота (корито, дрвени мач, флаша) просто „прирастају“ за њих и они једноставно, колико год то желели, не могу да их се ослободе. Ти предмети, неприметно, прерастају у симболе. У писму Дејану Мијачу Симовић истиче да личности у овој драми имају неки свој особени космос: Филип позорницу, Гина корито, Благоје флашу, Софија воду, или неки свој посебни знак: Софија косу, Дробац волујску жилу, Филип дрвени мач, и да „неке од њих тог свог космоса, или знака који га представља, покушавају да се ослободе, или да га замене нечим другим: Дробац *заборавља* волујску жилу и сања фењере од тикава, Благоје флашу баца у реку и ставља у ревер георгину. Наравно, нико од њих неће успети да промени своју судбину, и сваки ће остати на своме: Дробац ће се волујском жилом обесити, Благоје ће се опет вратити флаши, а Гина ће, по Јелисаветиним речима, бити сахрањена у кориту“ (Симовић 1986: 81). Управо ови наглашени предмети (или знаци како их назива Симовић)

најпотпуније описују ликове. Они их не одређују само типолошки као пијаницу (Благоја), батинаша (Дропца), праљу (Гину), глумца (Филипа), већ и као заточенике, који ма колико желели да се ослободе својих знакова, то не успевају, као да им је живот немогућ без њих. Дробац, у једном моменту, жели да се ослободи вољујске жиле, али уједно зна да у томе не може успети:

Дробац: Ја и ова жила смо ти као вјенчани! И пред људима, и пред иконама! Не вреди ни када би руку са њом осјекло!...

(Седма слика, 484)

Жила је његова неминовност, његов апсолут и једина сигурна ствар у његовом животу – управо због тога он решава да се њоме убије.

За Гину је корито читав живот, оно је за њу, како каже Симовић, и лађа и океан у коме су њене лађе потонуле („Гина: Мени су све лађе потонуле у овом кориту!“) и сандук у коме ће бити сахрањена („Јелисавета: Њу ће сахранити у оном кориту!“). Ван тог корита за Гину живот као да не постоји, цео живот, када се суочава са њим, сагледава управо из корита:

Гина: Нисам ни знала да је овде код нас тако дивно!  
Кад се гледа преко овог корита, не би се рекло!

(Трећа слика, 371)

По речима Љубомира Симовића: „Ако постоје васкрсење, пакао и рај, они за Гину могу да постоје само у том кориту“ (Симовић 1986: 82).

Смештеност традиционалног човека у центар космоса – особена антропоцентричност архаичних представа о структури света, те аналогија микро, мезо и макрокосмоса која се у њима успоставља (види: Елијаде 1986) – код Симовића прераста у особену „космизацију“ материјалног, у заточеност и спутаност модерног човека.<sup>11</sup>

Нагласили смо да Симовић у драми развија и универзалну митему о моћи косе. „По народним представама коса је носилац виталне снаге, која расте и после човекове смрти и средиште је његове снаге, на пример – библијског јунака Самсона ... Са друге стране, дуга коса је у средњем веку симбол похоте, сирена (водена бића) које заводе мушкарце и бунтовника

<sup>11</sup> Само позорница и вода јесу достојне те апсолутизације, и ту се успоставља извесна духовна супериорност Филиповог и Софијиног лика, њихови „космоси“ нису само приватни простор, нису „мишје рупе“ попут простора других.

Авесалома<sup>12</sup> (2. књига Самуилова, 18), који се због своје дуге косе заплиће у грање дрвета, где затим виси и бива убијен“ (Бидерман 2004: 167. Види и: Раденковић 2001). Коса у митологији симболизује снагу и моћ код оба пола, а код жене „коса је једно од њених главних оружја“ (Бидерман 2004: 167). И Софијина коса (као и Гинино корито, Дропчева волујска жила) приметно се претвара у симбол, у овом случају симбол моћи:

Дробац (Софији): Када ме је твоја коса јутрос дотакла...  
Ко да си ми скинула крв са очију!

(Седма слика, 478 )

Шишањем Софије<sup>13</sup>, Благоје, са групом грађана, скрнави исконску моћ косе и лепоте, па ће, сходно томе, бити кажњен – преузеће Дропчеве кржаве трагове. Међутим, Симовић се, како то увиђа Јасмина Врбавац, вешто поиграва са овим симболом. Софијину косу замењује перика, која готово да јој лепше стоји од праве косе. Симовић иронизује овај *симбол* „да би нагласио оно *можда*, односно вечиту несигурност у истинитост исказа, што његове драме и сврстава у савремене књижевне токове у којима доминира књижевна игра, апсурд и несигурност у крајњи исказ. Тако и Софијина замена косе периком може да се тумачи и као Симовићев подсмех сваком дефинитивном суду (‘Симка: Ова / коса / вам још боље стоји’), подсмех који још једном наглашава да је *истина* о свету увек неухватљива, будући да симулација истине (перика) у савременом свету може да функционише и као сама *истина* (коса) ... на овом примеру се граница између илузије и реалности указује као варљива и нестална категорија“ (Врбавац 2005: 89).

Филипов дрвени мач постаје симбол спасења, њиме Филип успева да докаже да су и тантузи и нацртане куће и дрвени мач подједнако важни као и прави предмети:

Филип: И да можда нећете да кажете да тантузима не може да се поткупи сведок, или судија, или министар? И да су дукати вреднији од тантуза? И да камене куће трају дуже од нацртаних? И да су од њих сигурније? И да нацртана кућа није права кућа?

(Друга слика, 335)

<sup>12</sup> Авесалом је у хришћанском тумачењу постао синоним за Јевреје који су се заплели у дугу косу заблуде.

<sup>13</sup> У традиционалној култури Срба сечење косе женског чељадета указивало је или на короту или на срамоту и представљало је драстичан вид казне за моралне прекршаје.

За Филипа дрвени мач није само позоришна реквизита већ стварни предмет. Болујући од *йозоришної лудила*, Филип не успева да уочи границу између стварног и имагинарног (позоришног) света и управо зато и страда:

Василије: Није то Филип полицајцима признао да је убио тог окружног начелника и његову љубавницу – он за њих можда никад није ни чуо! – него је Орест објавио грађанима Арголиде да је убио своју мајку и Егиста!

Јелисавета: Њега је, значи, убило позориште?

(Десета слика, 511)

Василије: Пре ће бити да се живот њим послужио и поиграо! А он... Нит је он знао коју улогу игра, ни зашто, ни у којој представи!

(Десета слика, 513)

Ипак, Филип успева да дрвеним мачем спаси Секулу. Као што Софији перика *још боље сїюји* од праве косе тако и Филипова позоришна реквизита може да делује као прави мач или *боље од њеїа*. Симовић се овим симболом (дрвеним мачем), као и периком, још једном поиграо појмом истине и симулације истине.

Јован Христић уочава да Симовић у *Шоїаловићима* уводи идеју о спаситељу. „Са Филиповом сценом *Пуїујуће йозоришїе 'Шоїаловић'* престаје да буде само драма о могућим односима уметности и живота, и постаје драма о спаситељу“ (Христић 1986: 87). Христић даље упоређује Просјака, из Симовићеве драме *Чуго у Шарїану*, и Филипа увиђајући сличности и битне разлике међу њима. У *Шарїану* спаситељ је гротескна, готово комична личност, „која својим мешањем у људске послове ствара неприлике онима којима мисли да чини добро. И у *Пуїујућем йозоришїу 'Шоїаловић'* спаситељ је помало гротескна, помало комична личност, занесењак који је изгубио сваку везу са стварношћу, али чије мешање у живот успева да спасе скојевца Секулу. Међутим, док Просјак свесно користи своје чудотворне моћи, верујући да њима може људима помоћи, Филипов поступак далеко је двосмисленији... Тако је Просјак спаситељ који жели да спасе, али не успева; Филип је спаситељ који спасава, можда и не знајући да спасава, али чији поступак остаје за све загонетан и двосмислен“ (Христић 1986: 87).

Моћ театра потврђује се још једном – Филип спасава Секулу од смртне казне, а Софија га спасава од батинања:

Симка (Софији): Дробац је ишао за вама као опчињен, Секулу није ни пипнуо! А покојни Филип га је спасао од смртне казне...

(Десета слика, 514)

*Пуџујуће ѿзоришће „Шојаловић“* заузима најзначајније место у драмском опусу Љубомира Симовића. Ова драма је најуспелије Симовићево дело у којем је јасно успоставио везу између традиционалног и савременог стваралаштва. Рефлексе народне књижевности и традиционалне културе у *Шојаловићима* уочавамо, пре свега, у митском граничном простору (датом у облику воде и позоришта), елементима фантастичног (крвави трагови, као и нестајање истих) и натприродних сила (виле и демона) које се јављају у драми. Универзалну митему о моћи косе Симовић у *Шојаловићима* донекле ресемантизује дајући јој значење женске моћи завођења. Истовремено, особеним загонетањем смисла традиционалних симбола и митема, нуђењем (и наметањем) њиховог потенцијално вишеструког тумачења – Симовић гради сугестивну и естетски моћну вишезначност свог дела чиме се, такође, пружа могућност вишеструког, разноврсног, па и значењски противречног живота.

## ЛИТЕРАТУРА

*Библија, Сѿари завѣи ѿ ѿреводу Ђуре Даничића, Нови завѣи ѿ ѿреводу Вука Караџића и Свеѿої архѿерејскої синода, ѿ исѿравкама и ѿреводима Свеѿої Владике Николаја*, Глас цркве, Шабац–Ваљево–Београд 2005.

Ханс Бидерман, *Речник симбола*, Плато, Београд 2004.

Добрила Братић, *Глуво доба. Предсѿаве о ноћи у народној релиѿији Срба*, Плато, Београд 1993.

Јасмина Врбавац, *Жрѿвовање краља*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005.

Мирјана Детелић, *Миѿски ѿпростѿор и еѿика*, Српска академија наука и уметности – Ауторска издавачка задруга „Досије“, Београд 1992.

Мирча Елијаде, *Свеѿо и ѿрофано*, с француског превео Зоран Стојановић, предговор (*Архајски човек и миѿ*) Сретен Марић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1986.

Владимир Јаковљевич Проп, *Хистѿоријски коријени бајке*, превела Вида Флакер, Свјетлост, Сарајево 1990.

Jurij Lotman i Boris Uspenski, *Mit–ime–kultura*, preveo Novica Petković, III program, leto 1979.



Петар Марјановић, *Три итрајикомедије савремене осећајности*, у: *Српски драмски писци XX столећа*, Матица српска, Нови Сад 1997.

Петар Марјановић, „Пућујуће џозоришће Шојаловић“ Љубомира Симовића – најбоље дело српске драмске књижевности XX столећа, *Зборник радова факултета драмских уметности*, 3, Београд 1999.

Зоран Милутиновић, *Мејташеајралности: иманентна џоејика у драми XX века*, СИЦ, Београд 1994.

Мирослав Пантић (ур.), *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. 9, Просвета, Београд 1965.

Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Десџој Вук – миш, ишџорија, џесма*, Матица српска, Нови Сад 2002.

Љубинко Раденковић (ур.), *Словенска мишџолоџија. Енциџлоџеџијски речник*, Zepfer book word, Београд 2001.

Љубомир Симовић, *Из џисма Дејану Мијачу*, прилог књизи Симовић, Љубомир *Пућујуће џозоришће Шојаловић*, Библиотека Стеријиног позорја „Савремена српска драма“, Нови Сад 1986.

Љубомир Симовић, *Драме*, књ. 2, Српска књижевна задруга, Београд 1991.

Борис Томашевски Викторович, *Теорија књижевности: џоејика*, с руског превела Нана Богдановић, Српска књижевна задруга, Београд 1972.

Јован Христић, „О драми *Пућујуће џозоришће Шојаловић* Љубомира Симовића“, прилог књизи: Симовић, Љубомир *Пућујуће џозоришће Шојаловић*, Библиотека Стеријиног позорја „Савремена српска драма“, Нови Сад 1986.

Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, рукопис приредио и допунио Војислав Ђурић, 3. изд., Српска књижевна задруга – Српска академија наука и уметности, Београд 1985.

*Biljana V. Jovanović*

## REFLECTIONS OF ORAL POETRY AND TRADITIONAL CULTURE IN THE DRAMA *TRAVELLING THEATRE* “*ŠOPALović*” BY LJUBOMIR SIMOVIĆ

### Summary

The aim of investigation in this article was to determine the extent to which Ljubomir Simović used folk creativity and tradition – to determine works, motifs, themes and non-verbal models of traditional culture which transpose in Simović’s drama *Travelling Theatre Šopaloović*, as well as transposition procedures like de-semantisation, re-semantisation and traditional forms and the presence or absence of ironical distance towards them. On the basis of the conducted research we can conclude that the writer in many ways absorbed inspiration from folk literature and traditional culture, both in the

choice of colour, themes, motifs and in the shaping of space, time and a deep meaning of drama.

*Travelling Theatre "Šopalović"* occupies the most important place in the dramatic opus of Ljubomir Simović. This drama is the most successful work of Simović, in which the poet clearly established a link between traditional and contemporary creativity. Reflections of folk literature and traditional culture in *Travelling Theatre "Šopalović"* can be noticed primarily in the mythical border area given in the form of water and theatre. Such a mythical space also includes the supernatural powers, as well as beings with supernatural abilities. They mostly occur as mediators – those who are on the border and can communicate with the upper-lower world. In the *Travelling Theatre "Šopalović"* in the drama *Exiled King* Sofia plays the role of a girl who can heal people and she has the characteristics of a water fairy. However, those healings are the result of crossing the mythical water, plants and the one who performs the act of magic. Therefore, the supernatural in *Travelling Theatre "Šopalović"* is given in the form of lustrative water, the form of a person who is able to perform the lustration (in folk poetry it is mostly a fairy) as well as the possessed, spiritually diseased, impure and potentially demonic creatures over whom the rite is being executed. The supernatural or the elements of the fantastic can also be noticed in the bloody trails, as well as their disappearance after the initiation. The universal mytheme of hair – power in drama, is partially re-semantised by Simović, who gives it the meaning of women's power of seduction.

However, we can conclude that, with all the visible links and reflections of oral literature and folk tradition, the writer achieves a full autonomy in his drama. Simović takes some of the elements of oral literature and traditional culture and transforms them so they fit into their own poetic language. At the same time, by looking into meaning of traditional symbols and mythemes, offering (and imposing) their potentially multiple interpretations, Simović built an esthetically powerful and suggestive ambiguity of his work, which also bears the possibility of the multiple, diverse, even contradictory meaning of life.

This is how the creative relationship with tradition is established and the works of the past and the value system within which they occur become, above all, the basis for the development of the self-being, an individual and original modern poetic language.

*Key words:* space, the power of the theatre, supernatural powers (fairies, demons), symbolic.

Томислав Ирчанин

## НУШИЋ И ГОГОЉ

**САЖЕТАК:** Циљ овог чланка је да покаже који принцип Нушић примењује у креацији форме и колико му је у томе била од помоћи Гогољева комедија *Ревизор*. Нисам се упуштао у детаљну анализу садржаја и ликова, желео сам да се задржим само на једном питању, на томе како Нушић обликује форму својих најзначајнијих комедија ослањајући се на Гогољев модел композиције, о чему до сада није писано у нашој критици. Показао сам да је Нушић у свим овим комедијама примењивао Гогољев принцип парадоксалног сижеа, али то није чинио механички већ стваралачки, полазећи од конкретне историјске ситуације србијанског друштва, и решавајући постављени проблем увек на свој оригиналан – нушићевски – начин. Најзад, истакао сам да је Нушић усвајајући Гогољев модел композиције довео своје најзначајније комедије до потпуног савршенства.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** комедиографија, Нушић, Гогољ, *Ревизор*, *Народни послиник*, *Сумњиво лице*, *Ожалошћена породица*, *Госпођа министарка*, *Др, Покојник*.

У предговору своје комедије *Сумњиво лице*, Бранислав Нушић ће истаћи да је утицај Николаја Гогоља на српску књижевност 80-их година XIX века био огроман, почев од Милована Глишића па надаље, и да се ни он никако није могао извући испод тако снажног деловања. Додаће још да је све комедије 80-их година писао под непосредним утицајем комедије *Ревизор* која је била омиљена лектира целокупне књижевне омладине и на коју највише и подсећа његово *Сумњиво лице*, пре свега због сатиричне критике бирократије која је била слична руској бирократији, а коју је Гогољ тако немилосрдно смеђавао у својој комедији.

Нушић је и сам осећао да комедија нарави, какву је он желео да пише, и за коју му је живот пружао обиље материјала, како је сам говорио, не може да има онај облик какав су имале Стеријине комедије, јер, управо, то обиље материјала није могло да се смести у ону форму (комедију карактера) какву

су имале комедије просветитељског типа. И када се нашао пред дилемом којим путем да крене у креацији форме, појавио се Гогољ са својим *Ревизором*. Одушевљен *Ревизором*, кренуо је путем који је трасирао велики Гогољ.

Гогољ је открио да комедија нарави мора да буде заснована на друштвено релевантном и оригиналном сижеу са карактерима (типovima) као представницима одређених слојева и група, као и израза времена и средине у којој живе и делају. Карактери нису карикатуралне маске, већ живе, пунокрвне личности са јасно израженим индивидуалним особинама. Радња мора да обухвати сва лица без изузетка, да се заплете сама од себе у заједнички чвор и када једном добије почетно убрзање, развија се по законима динамичке стихије ношена унутрашњом сценском енергијом. Гогољ, дакле, из драмског дела избацује сваку субјективност, свако уплитање писца у живот својих јунака. Његов основни став је да своје идеје и мисли писац мора да оваплоти у живој и динамичкој сценској радњи. Не сме да постоји ниједна реплика која се не уклапа у збивање, а која долази споља као пишчева поштапаница или коментар.<sup>1</sup>

Може се рећи да је Нушић у потпуности следио ове Гогољеве принципе и да ни у једној од својих значајних комедија није од њих одступио. Био је толико убеђен да је то једини и прави пут којим он као комедиограф мора да иде да је сиже своје друге комедије *Сумњиво лице* формално поистоветио са сижеом *Ревизора* и у рукопису ставио поднаслов „гогољијада у два чина“. Нушић ће се ових Гогољевих принципа не само доследно придржавати током своје књижевне делатности, већ ће се трудити да их из комедије у комедију усавршава. Како је он то чинио и постигао показатељемо на његовим најзначајнијим комедијама.

Нушић је већ био упознат са садржином *Ревизора* када је написао своју прву комедију *Народни посланик*, јер је ова Гогољева комедија 70-их година била преведена, штампана у часопису и играна на сцени Народног позоришта у Београду. Међутим, *Народни посланик* ни по избору теме ни по обради нимало не личи на *Ревизора*. Нушић је изванредно уочио једну карактеристичну појаву србијанског друштва тога времена, покушај да се у оквиру апсолутистичког режима уведе парламентарна демократија и то са народом још увек недовољно политички зрелим и образованим. Он је са изванредним мајсторством исмејао такав један покушај.

---

<sup>1</sup> Гогољ је оштро критиковао своје претходнике Фонвизина и Грибоједова који су у комедијама *Малолетник* и *Тешко ђамејном* увели позитивне ликове као гласноговорнике сопствених идеја и ставова. О томе детаљније видети чланак: Т. Иричанин, *Гогољев драматуршки принцип*. – Сцена, год. 21, св. 6, 1985, стр. 89–94.

Но, без обзира што је тема *Народној њосланика* различита од теме *Ревизора*, многи елементи Гогољеве поетике могу овде јасно да се уоче. Ту не мислимо само на поступак у карикирању ликова (карактеролошко-психолошка хиперболизација негативних особина), што је евидентно и у једној и у другој комедији, већ пре свега у начину компоновања сижеа и стварању целовите структуре. И код Гогоља, и код Нушића, сиже се састоји од једне ситуације која је друштвено веома значајна; код Гогоља то је анегдотска ситуација изненадног доласка ревизора, а код Нушића ситуација у којој један полуписмен трговац пожели да буде народни посланик и тако доспе у врхове власти. Као што видимо, Нушићева ситуација заснована је на парадоксу (полуписмен човек хоће да буде врховна власт и управља народом), као што је и Гогољева анегдота парадоксалног карактера (чиновници схвате једног пробисвета за важну личност). Целокупна радња и једне и друге комедије заснива се на разрешавању тога парадокса с циљем да се исмеје негативна појава. У развијању и разрешавању парадоксалне радње (ситуације) учествују сва лица без изузетка и то је нешто што је Нушић апсолутно усвојио од Гогоља. Нушић је схватио да без једне такве парадоксалне ситуације није могућна ни занимљива сценска игра, ни сатирично-хумористични тонус комедије, тј. хумористично-сатирично разрешење парадокса све до неочекиваног и ефектног катарзичног завршетка. У *Народном њосланику* Нушић неће успети да од првог момента (прве реплике или прве сцене) заплете радњу и самим тим динамизира збивање. Потребно му је више од половине првог чина, колико траје експозиција, да би дошао до сцене када Јеврем Прокић изјављује да хоће да буде владин кандидат за народног посланика, чиме радња нагло добија динамично унутарње убрзање. Тек од овог момента Нушић у потпуности усваја Гогољев динамички принцип, тј. да се радња динамички развија само захваљујући страстима, жељама, намерама главне личности, али и свих оних који учествују у збивању. У овој комедији Нушић ће увести и паралелну радњу чији ће носилац бити опозициони кандидат, адвокат Ивковић, дакле образован човек, као пандан полуписменом владином кандидату Ј. Прокићу. Овом приликом Нушић делимично одступа од Гогољевог принципа јединственог анегдотског сижеа и радња ће се сада развијати на сукобу ова два лика. Ипак, он највише простора посвећује исмевању владиног кандидата и свега што се плете око њега, а најпре покварену и корумпирану власт, тако да опозиција служи више деградацији порока, него афирмацији позитивног принципа. У финалу, Нушић ће, ипак, помирити власт и опозицију и тако истаћи превагу по-

зитивног над негативним начелом што је, опет, одступање од Гогољевог модела. Па ипак је глобални утисак комедије да се исмеје порок, а не да се истакне позитиван друштвени идеал, јер је концентрација Нушићеве сатиричне мисли на Ј. Прокићу као носиоцу порока и он томе подређује структуру комедије.

Прва Нушићева комедија *Народни йосланик* показала је да је Нушић усвојио онај пут којим друштвена комедија мора да иде, а који је трасирао велики Гогољ. Елементи тога пута, које је Нушић применио у овој комедији, јесу следећи:

1. Тема комедије је савремена и социјално значајна појава.
2. Сиже је заснован на некој парадоксалној ситуацији.
3. Ликови су пунокрвни социјално-психолошки типови, а не фарсичне маске.
4. Радња обухвата сва лица без изузетка и развија се захваљујући страстима главне личности, а онда и осталих који сви заједнички активно учествују у збивању.

5. Негативне особине ликова су хиперболизоване до карикатуре.
6. Парадоксална ситуација се разрешава поразом главне личности (или више њих), чиме се постиже сатирично или хумористично дејство.

Све наведене елементе Нушић ће применити и у следећој комедији *Сумњиво лице*, али ће додати и неке нове, и то ће га још више приближити великом Гогољу. Наместо парадокса који ствара једна личност (Јеврем Прокић), овде имамо глобалну парадоксалну ситуацију (полицајци наивног младиха схвате као антидржавну опасну личност) која обухвата сва лица и што знатно проширује идејни и мисаони хоризонт дела. Нушић буквално преузима шему *Ревизора* у композицији сижеа, али је испуњава сасвим другим садржајем. Радња се заплиће од првог момента „целокупном својом масом“, како сликовито каже Гогољ, и одмах добија динамичко стихијско убрзање и тако траје све до момента расплета. Нушић, чак, узима и механизам заплета и расплета од *Ревизора* (помоћу писама). Најзад, естетички доживљај и једне и друге комедије је идентичан. Ми присуствујемо збивању које је апсурдно, јер протагонисти комедије желе да се домогну нечега непостојећег и својим порочним страстима срљају у катастрофу. Ми се слатко смејемо и ругамо заједно са писцем њиховим настраностима, тежњама и намерама и уживамо у очекивању њихове коначне пропасти.

*Сумњиво лице* је комедија у којој Нушић показује велико мајсторство у динамичком развоју радње, буквално од прве реплике па до коначне катастрофе. Као и у *Ревизору*, све личности су обузете неком слепом стихи-

јом да остваре сопствене намере; негативне – да ухвате нешто непостојеће (сумњиво лице), позитивне – да задовоље своје интимне жеље (Анђа, Марица). У повезивању и преплитању ова два момента Нушић постиже савршено јединство, тако да оно позитивно, које иначе код Гогоља не постоји, не само да не ремети складност композиције већ се изванредно уклапа у општу замисао (доприноси да се жешће исмеје порок) и без које није могућан ни ефектан завршетак. Нушић није упао у замку да позитивним личностима да неку критичку функцију у односу на негативне, пошто би у том случају целовита структура добила конфликтан призив и тако пореметила гогољевски принцип композиције који се заснива, као што знамо, на разрешавању анегдотског парадокса. Нушићеве позитивне личности пасивне су у идејном и естетском смислу, нису носиоци никаквих програмских начела која би била супротност свему негативном што се подвргава критици, већ су ту само да повежу збивање и доведу га до завршетка, као и да кроз читав развој радње непрекидно појачавају сатирично-хумористички ефекат. Ни у осталим својим значајним комедијама позитивне личности неће имати неку активну функцију, већ ће бити ту само да употпуне сценску слику тиме што ће бити карице у склопу целине (адвокат и ћерка Даница у *Ожалошћеној породици*, Живкина ћерка Дара и муж министар у *Госпођи министарки*, Немица Клара и професор у *Др*, инжењер Марић у *Покојнику*). У *Ожалошћеној породици* додатна функција адвоката и Данице је да још више продубе дволичан карактер најнегативнијих ликова – Агатона и вечитог студента Миће. Инжењер Марић у *Покојнику* такође је пасивна фигура иако је *spiritus movens* целокупне композиције. Међутим, он не чини ништа да се супротстави пљачкашима својих добара, и зато радња нема конфликтан карактер и не развија се на тој основи, већ се развија по анегдотском принципу, тј. по принципу разрешавања једне анегдотско-парадоксалне ситуације, у овом случају ситуације „покојника“ (група пљачкаша се повезује и договара како да озакони оно што је приграбила).

Из претходно изложеног може се видети како је Нушић у својим комедијама практично примењивао гогољевски принцип структурисања сижеа и стварања целовите форме. Нушић је увек полазио од једне изузетне или парадоксалне ситуације (код Гогоља анегдотске) која је била окосница радње и динамике развоја. Нушић је, чак, открио и нешто ново – да у радњу уведе и позитивне ликове, а да не одступи од гогољевског принципа структуре сижеа, што је напред показано.

Мајсторство композиције Нушић је, можда, најбоље показао у комедији *Ожалошћена породица*. Нушић је успео да без икаквог заплета један бана-



лан садржај учини динамичним и сценски занимљивим. То је постигао не само захваљујући свом дару да проналази све нове и нове детаље у дефинисању карактера и њихових међусобних односа, већ и тиме што је све делове комедије тако хармонично повезао да спонтано теже одређеном циљу, после чега долази до ефектног завршетка.

У *Ожалошћеној йородици* не постоји никакав спољни чинилац као покретач радње. Све потиче изнутра, из психолошког састава ликова. Радња се развија захваљујући страстима, сукобима и свађама похлепних ћифти који очекују добитак од наслеђа и непрекидно се препиру и међусобно гложе ко треба да узме највећи део. А када се увере да нису добили ништа, онда се бацају дрвљем и камењем на покојника и лепе му најпогрдније епитете. И то би био сав садржај ове комедије. Али, шта је Нушић од тога направио? Каква галерија живописних ликова, каква промена расположења унутар њих самих, какве јарке и разноврсне сцене богате асоцијацијама на ништавност и превртљивост људске природе и то све тако хармонично и складно повезано да нема ниједног детаља који штрчи, тако да све равномерно тече као равничарска река сигурно се крећући према одређеном циљу. И када је изгледало да је комедија готова, да више нема шта да се каже, тамо где би је свако други завршио, Нушић иде даље. У последњих неколико сцена он показује како је људско лицемерство, превртљивост и прилагодљивост, људска *хлестаковщина*<sup>2</sup>, овде у лику Агатона, безгранична и вечито жива у човеку. И он хоће да ту најгору црту човековог карактера, то камелеонство<sup>3</sup> људске природе доведе до крајње консеквенце, до лажи. Због тога гогољевском сликом завршава комедију. Агатон бестидно лаже, после чега долази нема сцена. И наједанпут, сви протагонисти су занемели; једни, можда, од тога што су поверовали, а други ужаснути величином лажи. У сваком случају, она има своје унутарње психолошко оправдање.

Нушићева нема сцена нема тај опсег и критичку дубину коју има Гогољева у *Ревизору*. Али, и она кажњава, додуше блаже, пороке овога света као што су похлепа, лицемерство и лаж. Што је најважније, до те слике долази се постепеним ходом, складним, рекли бисмо, музичким ритмом и његовим сталним и равномерним појачавањем, без ма каквих скокова и наглих изненађења.

---

<sup>2</sup> Хлестаковщина, кованица, према главној личности Хлестакову из комедије *Ревизор*. Означава човека који брзо прелази из једног психолошког стања у друго и хитро се прилагођава свакој новонасталој ситуацији.

<sup>3</sup> Камелеонство, према Чеховљевој причи „Камелеон“. Погрдан назив за човека који стално мења ставове, при чему су потоњи потпуно супротни претходним.



*Ожалошћена породица* је велико Нушићево мајсторство у којем је спојио животну уверљивост, блиставу духовитост и савршену артифицијелност.<sup>4</sup>

Нушић је знао да без динамичког развоја радње не може бити никакве занимљиве сценске игре. Нушићу никада није било довољно игре на сцени, и он ће, зато, проналазити такав парадоксалан сиже који ће потенцијално носити у себи велике могућности метафоричко-асоцијативне сценске динамике. У комедијама које смо напред анализирали, такву динамику је стварао на бази тежњи и намера главних протагониста, неких слепих страсти које их нагло обузму и гурају у катастрофу. У комедијама *Госпођа министарка* и *Др* радња се такође заплиће и добија почетно убрзање захваљујући страстима главних личности. Али, Нушић ће у ове две комедије унети и један нови структурални елеменат, а то је *интрига*. У комедији *Госпођа министарка* све се захуктава од момента када Живка сазна да је постала министарка. Манија величине завлада Живкиним карактером и та дивља страст поремети све у породици стварајући атмосферу лудила. Лудило иде тако далеко да она плете интригу како би отерала зета, иначе нерадника и вагабунда, а ћерку удала за другог, веома важног човека. На Живкину интригу, зет одговара контраинтригом и сада ће сцена постати поприште узбурканих страсти два непријатеља који пламте мржњом. Нушићу, наравно, није била намера да створи интригу која би била сама себи циљ, тј. како би што више заплео радњу и разиграо сцену, већ да Живку обрука пред светом, спусти је на земљу, наруга се манији величине једне просте, примитивне и необразоване жене. Нушић је нашао најбољи начин да то постигне тако што је у радњу увео интригу.

У комедији *Др* имамо структуру сличну оној у *Госпођи министарки*. Читав галиматијас догађаја и сценску збрку ствара само један човек, трговац Живота Цвијовић, који по сваку цену хоће да свом сину, ленчуги и паразиту, прибави диплому доктора филозофије. Због тога он ствара интригу тако што у иностранство шаље једног способног али сиромашног младића, који ће под именом његовог сина завршити филозофију и донети тако жељену диплому. Интрига, наравно, неће успети и сви планови надобудног трговца ће пропасти, а он и његов подухват ће бити исмејани. Међутим, у разрешавању ове парадоксалне интриге током развоја радње Нушић ће унети много водвиљских елемената тако да ће му бити важније да заплиће и расплиће

---

<sup>4</sup> Гогољ је захтевао да драмска идеја нађе своје оваплоћење не само у фабули, ситуацијама и ликовима, већ и у ритму, у музичкој оркестрацији текста. „Нема већег узбуђења које у човеку може да изазове једна драма, него кад осети савршен склад свих њених делова што је дотада могао да чује само у једном симфонијском оркестру...“, писао је Гогољ (изабрана места из преписке с пријатељима, 1847. год.). Мислим да је ову Гогољеву мисао Нушић сјајно оваплотио у *Ожалошћеној породици*.

сценске ситуације, него да карикатурално боји ликове, у чему је, иначе, показао велико мајсторство. Нушић је био у прилици да сатирично обради ову тему, јер је она својом основном замисли то омогућавала, и тако се жестоко наруга и породицама и друштву у целини у коме су могуће такве накарadne појаве. Нушић се, пак, задовољио тиме да направи један бриљантан водвиљ у коме су ликови више карикатурално скицирани, него психолошки оживљени и продубљени. Па ипак је ова појава карикатурално негирана и као такву је треба схватити и режијски интерпретирати.

И у драми *Покојник* Нушић користи интригу као додатно средство у разрешавању конфликта. У овој комедији ситуација „покојника“ послужиће писцу да разобличи групу грађана, лопова и превараната, који разбојнички, до голе коже, оглобе свог „мртвог рођака“. Један му узме имање, други преотме жену, трећи украде научни рад, четврти се криво закуне. И та група несавесних грађана нађе се у чуду када види да се појавио човек за кога су мислили да је мртав. И сада ће се радња развијати тако што ће се ова група неморалних пљачкаша организовати, договарати и правити планове (плести мрежу у спрези са државом) како би се ослободила „покојника“ и задржала све оно што је незаконито приграбила да би му, на крају, подметнула интригу да је антидржавни елемент и отерала га ван земље. Поред овога, у овој комедији постоји још једно и значајно одступање од Гогољевог модела. Наиме, у *Ревизору*, као и у свим комедијама које су поменуте, парадоксална радња разрешава се на комичан начин. Личности, носиоци порока, током развоја радње, карикиране су, извргнуте руглу, чиме писац заузима став, негира одређену социјално негативну појаву. У овој комедији Нушић се клони не само карикатуре, већ и сатире. Нушић приказује групу опасних људи, спремних на сваки злочин, и ту нема места ругању (изузетак је кривоклетник Анта). Нушић је по вокацији комедиограф, тако да ће на почетку (најпре у првом чину) бити комике, али како се радња буде развијала комични тонови ће се губити и ликови и језик којим говоре биће све озбиљнији, да би завршна сцена добила драматичан тон. Видимо да је Нушић парадоксалну радњу разрешио драматично, а не комично, као што је то у *Ревизору* и у његовим претходним комедијама. Негација порока, дакле, имаће драматичан набој у чијој основи је морална осуда.

Као што видимо, Нушић се није догматски круто држао Гогољевог модела. Он га је вешто прилагођавао оном сижеу који је проистичао из одређене социјалне и историјске ситуације. Највећи успех постигао је онда када је примењивао Гогољев принцип саморазвитка радње, тј. радње која спонтано проистиче из карактерно-психолошких особина свих ли-

кова у делу. Тамо где тај принцип није био водећи, губила се спонтаност у развиту радње и структура се заснивала на бази једне тезе (*Мисџер долар*, *Свећ*, *Ујез*, *Београд некад и сад*).<sup>5</sup>

Снага Нушићевог талента испољила се у проналажењу оригиналног сижеа који има своју друштвену релевантност, као и у способности да сиже динамички развија и доведе га до завршне критичке поенте.

Нушић је непрекидно тежио да усавршава свој стваралачки поступак покушавајући да буде што критичнији према друштвеним појавама. То му је највише успело у *Покојнику*, последњој завршеној комедији. Показало се и овом приликом да само критичка мисао, правилно усмерена и доследно спроведена, даје чврсту, језгровиту и хармоничну структуру, управо онакву какву је захтевао и велики Гогољ, и коју је до савршенства довео у *Ревизору*. И у томе видимо највећу Гогољеву заслугу у формирању Нушића као врсног комедиографа.

Tomislav Iričanin

## NUŠIĆ AND GOGOL

### Summary

Nušić is by far the most frequently performed writer on our stages, all the more so not only because he was able to portray characters and situations in a vivid and plastic manner, but also because he could make the action interesting, full of turns and surprises. For Nušić the theater was a game and a way to use an interesting stage event to voice some important truths of life and society. This could not be done if the drama was not based on an original story and if the story was not based on a life paradox (the Gogol Principle). Nušić was restless in the quest for finding and making up ever new topics and ideas. His most significant comedies, which are mentioned in this paper, are the best proof of that. They are original not only in their basic idea but also in a whole range of details (characters and situations). Always being original, finding new forms of expression, that was Nušić's motto. (On his desk after his death many sketches were found with different ideas for new comedies.) His inventiveness in finding new and original situations in life and turning them into literary stories paved the path for the theater that would be not only socially eventful, but also always new, original and entertaining.

---

<sup>5</sup> У *Мисџеру долару* теза је да богата паразитска класа цени људе само по томе колико им је новчаник тежак, док је прави живот заснован на трудољубивом раду и љубави, у *Ујезу* да је жени место у кући а не у јавним пословима, у *Свећу* и *Београду некад и сад* да ново време руши старе иличне патријархалне вредности, итд.



Весна Крчмар

## МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ – ПОЗОРИШНИ КРИТИЧАР

### *Поводом двадесет њодина од смрти (1990–2010)*

САЖЕТАК: Младен Лесковац је био је вишеструко везан за позориште, прво као преводилац драмских текстова са француског. Посебно су значајни његови преводи Молијера: *Дон Жуан*, *Жорж Данген*, *Грађанин ђлемић*, али и *Госпођа Бовари* Г. Флобера у драматизацији Г. Батија. О позоришту је остало више текстова, првенствено позоришних критика (шест), историјских текстова, пригодних текстова. Пише о аутографу дела Ј. Стерије Поповића – *Помирење*, *Реторика*. С посебном систематичношћу, истрајношћу и прецизношћу истражује позоришно дело Лазе Костића. О појединим сегментима позоришне целине, као што је, рецимо, публика, пише лепе приче. Код позоришних критика је посебно значајно да су писане с много љубави за саму представу, са завидном обавештеношћу о репертоарској оријентацији. Сваки позоришни детаљ посматра се унутар позоришне целине – представе. Прву критику објавио је 1936. у листу *Дан* о Крлежиној представи *У аџонији*, а последњу 1951. *Без кривице криви* и *Дубровачка трилогија* на Сусрету професионалних позоришта Војводине. Између су критике о представи *Маџи* 1945, још један фестивал и *Вишњик* и *Ожалошћена њородица*, као и гостовање Македонског народног театра 1948.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Младен Лесковац, преводилац, Молијер, позоришна критика, реторика, Јован Стерија Поповић, Лаза Костић.

Прошле године навршило се двадесет година од смрти Младена Лесковца (1904–1990), једног од наших најплоднијих књижевника, професора, историчара књижевности, преводилаца, позоришних критичара... Веома је широк распон његовог интересовања, али у сфери мога интересовања је његово деловање везано за позориште. И оно је било веома разноврсно.

## Прикази

У *Летопису Матице српске* пише о Стеријином аутографу *Помирење*. Објавили су непознату једночину комедију Јована Стерије Поповића. Пронађен је рукопис малог комада који се налази у Матици српској, где се чувају сви преостали рукописи првог значајног комедиографа. „Уосталом, при оцени ове мале комедијице не треба бити сувише строг према њеноме писцу; у сваком случају не строжи но што је према њој био сâм писац. Ваља дакле имати на уму да је она, оваква каква је, написана још 1830, а Стерија је никад није објавио.

Дело одиста није много значајно: па ипак, за проучавање писца *Тврдице*, *Покондирене џикве* и *Родољубаца* ни оваква ситна ствар није за одбацивање“.<sup>1</sup> Следи прецизан опис самог рукописа, колико страница има, какве маргине. Наглашава да је у *Помирењу* Стерија извео на сцену две горопадне жене пред сметену фигуру невешта адвоката. Ново је у комедији не жене-свађалице, Аница Вулетина и њена сусетка Фема, него адвокат Петрић, јер је о адвокатима Стерија писао релативно мало.

Великој теми наше драмске књижевности и његовом значају за наш репертоар – Јовану Стерији Поповићу, враћа се 17. маја 1950. у Вршцу, на заједничком књижевном вечери српских, мађарских и румунских писаца, чланова Савеза књижевника Југославије. Занимљиво је колико је тај његов текст *Наш национални рејершоар* и *Јован Сџ. Појовић* актуелан и данас, одише свежином, а свог аутора представља као врсног познаваоца наше позоришне прошлости.

Полазна теза му је да се велики писац нигде и никада не јавља сасвим изнебуха. Када се такав писац осмотри осветљен и епохом која му је претходила, у њој се уочавају „многе, неретко и све битније црте које га детерминишу и претсказују, час једва слутљивим час чујније подвученим наговештањима“.<sup>2</sup>

Сматра да је изворна национална драма наше нове књижевности у првој фази свога развитка кренула рано и енергично. Јована Стерију Поповића посматра као правог оца нашем позоришту, јер се заложиио да створи репертоар. За наше позориште је учинио „оно о чему до њега код нас нико није смео ни да сања а не само да то нико није могао да оствари: унео је у њега живот и истину, много простора и размака друштвеног

<sup>1</sup> „Помирење“ Јована Сџ. Појовића. – Летопис Матице српске, год. 125, св. 4, књ. 364, Нови Сад 1949, 296–302.

<sup>2</sup> Младен Лесковац, *Наш национални рејершоар* и *Јован Сџ. Појовић*, у: *На нашој јосијој-бини*, Матица српска, Нови Сад 1951, 163–174.

и историјског, и сунца и ваздуха, и у толикој мери, да је у њега сцена на даскама не једном била непосредан наставак и уметношћу преображени закључак онога што се дешава на улици, у нашим кућама, у најприснијој и најдубљој утроби нашега тадашњег друштва“.<sup>3</sup> И оно што је упутно за данашње челнике Стеријиног позорја је његова следећа констатација: „Репертоар нашега позоришта мора имати нашу боју и кус, нашом позорницом морају корачати наши људи, они исти од којих смо се малочас растали на улици, са којима ћемо поново наставити малочас прекинути разговор, знао да позоришни дијалог мора бити наставак оних прекинутих у нашим домовима. Он је знао да је задатак позоришта: сликати своје време, а кроз епоху сликати човека, постојбину, народ“.<sup>4</sup>

Један од последњих текстова који се односе на позоришно деловање јесте кратка рецензија за *Рейторику* Јована Стерије Поповића. И у том кратком тексту долазе до изражаја све особине његова начина писања. Ту су јасноћа, прецизност, сажетост основне особине.

„У Рукописном одељењу Матице српске налази се до данас још нештампан рад Јована Стерије Поповића под насловом *Рейторика*. Рукопис је аутограф. Тај доста обимни и савесно рађени рад Стеријин важан је не само за боље познавање и потпунију оцену Стеријина наставничког рада, него, скоро, исто толико, и за прецизнију представу о његовим теоријским схватањима и књижевности. Веселинова није улазила у оцену сложених теоријских питања нити је истраживала изворе Стеријиних таквих погледа, него се ограничила на ужи задатак: да Стеријин рукопис објави. Она је посао припреме за штампу овога рукописа обавила са свом потребном савесношћу и акрибијом, тако да ће ово њено издање Стеријине *Рейторике* од сада у потпуности моћи заменити аутограф, и тако корисно послужити за потребна даља испитивања.

Стога предлажем да се овај рад Иванке В. Веселинов штампа без икакве измене“.<sup>5</sup>

Текст вредан позоришне пажње јесте рецензија докторске тезе о Јовану Ђорђевићу Божидара Ковачека. У једном сегменту те анализе, говорећи о врлинама писања младог научника, изражава своје књижевне постулате: „Својом студијом о Ђорђевићу Ковачек је, најзад, показао да је дорастао и ствари нимало лакој: његово дело, са немило разнородним Ђорђевићевим темама без једног истакнутог литерарног средишта, ипак

<sup>3</sup> Исто.

<sup>4</sup> Исто.

<sup>5</sup> САНУ, *Гласник*, књ. XXIV, св. 1, јануар–јун 1972, Београд 1973.

је изврсна целина, која се држи свима својим многобројним појединоцима. Уопште, док се чита Ковачекова расправа, непрестано се осећа да иза ње стоје дуге године стрпљивог, систематског, нелепом журбом неремећеног, пипавог и истрајног, и баш зато поузданим резултатима награђеног рада. Ковачек има смисла за ненаметљиво и дискрејно сликање средине, атмосфере, попришта, иако у својој студији није имао никада у јевтини литературсање романсираних биографија, увек уздржан али не и неосетљив за хумор и карактер једне сцене“.<sup>6</sup>

### Позоришна критика

Као позоришни критичар Младен Лесковац се појављује прво у листу *Дан*. Једна од почетних критика била је везана за представу *У аџонији* Мирослава Крлеже. У првом делу критике дата је анализа и процена Крлежиног књижевног дела – предлошка представе. Изузетан је познавалац модерне драмске књижевности али и стила Мирослава Крлеже. Следи, потом, панегирик о самом извођењу: „Представа *У аџонији* у Народном позоришту, а у режији г. Танхофера, била је читав мали догађај. ... било је наглашено присуство стила, чврсте, режијске логике“. И следи анализа глумачки остварења: „Глумачко вече припадало је гђи Кос (Лаура Ленбах), и с разлогом, њен други чин, иначе тако опасан, био је ремек-дело глумачке игре, савладано до ситница, до апсолутне илузије ...

Тешку улогу барона Ленбаха играо је г. Петричић, и са разлогом је био топло поздрављен, он је одличан глумац, свакако један од оних на које Народно позориште може да буде поносито“.<sup>7</sup>

И на крају све заслуге за „најзад, оваквог Крлежу“ припадају редитељу Томиславу Танхоферу. У Лесковчевој првој критици обухваћене су све компоненте представе: од текста, преко глумачких остварења, сценографских визија уједињених добром редитељском руком.

Већ на основу прве објављене критике и њене анализе може се остати упитан над тврдњом проф. Петра Марјановића у одломку *Интермецо: позоришна критика и журналистика и СНП* у студији о режији у СНП: „док су позоришне критике које су врло ретко писали књижевници од угледа биле без детаљнијих театарских анализа (Младен Лесковац, Бошко Петровић, Богдан Чиплић)“.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> *Докторска теза о Јовану Ђорђевићу*, из књиге Младена Лесковца *Из српске књижевности* I, Матица српска, Нови Сад 1968, 342–351 /курзив В. К./.

<sup>7</sup> *У аџонији*. – *Дан*, бр. 294, Нови Сад, 18. децембар 1936.

<sup>8</sup> *Споменица. Српско народно позориште 1861–1986*, Нови Сад 1986, 335.



После Другог светског рата критике које пише Младен Лесковац објављују се у *Слободној Војводини* и у *Нашој сцени*. Непосредно после рата, писао је једну од првих критика и то за представу *Мајин* Карела Чапека. Прво нас врло поетично уводи у атмосферу пишчеве домовине. „Од многих асоцијација у вези са Каролом Чапеком, највећим књижевником масариковске Чехословачке, данас је најактуелнија мисао на његову трагичну смрт у децембру 1939, изгледало је у том тренутку да са њиме и у њему умире и његова земља. Чапек је био демократ и индивидуалист, добар Чех и врло културан космополит, израђен уметник и врло савестан новинар, који је највише веровао у оно што би се у једном сажетом речју најпре могло назвати Европом...“.<sup>9</sup> Из атмосфере пишчеве прелази се на атмосферу представе, колико је та представа „била топла, драматична, пуна електрицитета, као ни једна овосезонска, било је праве позоришне и животне атмосфере и напетости. То су осетили и глумци, то је осећала и публика. А свуда, у свакој речи, у ваздуху се осећао Чапек, песник и човек. Добри су били наши глумци синоћ. Лепо се осетило да и њих носи ова тема, тако интимно и чисто. Рахела Ферари (Мајка) доминирала је с разлогом“.<sup>10</sup> И ова позоришна критика је заокружена целина атмосфере пишчеве домовине, и атмосфера представе је осмишљен оквир у који се уклапају глума, режија, сценографија.

Као критичар који прати позоришна остварења најстаријег професионалног театра, Младен Лесковац пише после завршеног *Четвртој фестивала народних позоришта Војводине* у Зрењанину. Војвођанско народно позориште представило се са две драмске и две оперске представе у оквиру којих је приказана и једна балетска представа. Сматра да је добро што се на овогодишњем фестивалу Војвођанско народно позориште појавило са два „комада у стилу и духу, по уметничким и друштвеним тенденцијама и унутрашњем склопу тако различита као што је Чеховљев *Вишњик* и Нушићева *Ожалошћена породица*; мање је добро, заправо је велико зло, што у тумачењу та два комедиографска стила тако различитих комедиографа главна сцена Војводине није била доследно праведна нити дала њихов до крајњих могућих напора подједнако узорит уметнички сценски приказ“.<sup>11</sup> Избором тако различитих дела имало је испитну прилику да покаже колики је распон њихових приказивачких могућности. У

<sup>9</sup> „*Мајин*“ Карела Чапека. – Слободна Војводина, Нови Сад, 14. април 1945.

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Нушићева „*Ожалошћена породица*“ и Чеховљев „*Вишњик*“ у *представама Војвођанског народног позоришта*. – Наша сцена, год. IV, бр. 2–3, Нови Сад, 1. јула 1950.

једном делу анализира Нушићев драматуршки предлог за представу. Редитељ Радослав Веснић покушао је да Нушића „освежи и уздигне од традиционалних наслага провинцијских позоришних калупа“.<sup>12</sup> Следи, потом, анализа глумачких остварења: Душана Животића, Бранка Татића, Љубице Раваси...

Следећег дана, када се дигла завеса *Вишњица*, призор је био другојачији. „Био је то несумњив, чак велик уметнички успех“.<sup>13</sup> Истиче да су се сви трудили да допринесу лепоти те свечаности, сви су били „бољи од себе самих“.<sup>14</sup> Врло отворена анализа глумачких остварења, поређења. Посебно хвали Лазара Лазаревића у улози Фирса, затим Љубицу Секулић у улози Варје. Сматра да је „изврсно схватила Чеховљеву мисао“.<sup>15</sup> На исту раван ставља и глумачко остварење Мирјане Коцић у улози Шарлоте. Међу млађим глумцима похвалио је Ренату Улмански у улози Ање. Посебно изненађење му је Милан Тошић који је Лопахина остварио са доста свежине и снаге. Подвукао је успех Љубице Раваси у улози Рањевске и то посматра после дуге анализе као значајну степену у њеном глумачком раду и развоју. Тежак задатак имао је, по мишљењу критичара, Љубиша Иличић, „гумац од искуства, рутине и културе“.<sup>16</sup>

Хвали, на крају, Ракитина који је режијом *Вишњица* потврдио своје дубоко познавање чеховљевске драматургије. На овој представи најбоље се показало колико је Ракитин „још увек кадар да буде учитељ и тумач не само нашој уметности жељној позоришној публици, него и нашим глумцима, па и оним најистакнутијим, а не на последњем месту и нашем малом редитељском кадру“.<sup>17</sup>

На примеру приказа представа Војвођанског народног позоришта на Четвртом сусрету војвођанских позоришта показало се с колико пажње Младен Лесковац као позоришни критичар приступа анализи глумачких остварења.

И следеће године Лесковац прати остварења Војвођанског народног позоришта, на Петом фестивалу у Сомбору – *Без кривице криви* Островског 5. јуна и 6. јуна *Дубровачка трилогија* Војновићева. У уводном делу има критичан однос према репертоару Војвођанског народног позоришта

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Исто.

<sup>17</sup> Исто.

које се креће „сувише утабаним путевима“.<sup>18</sup> Истиче да „наши репертоари немају маште, даха и видика“.<sup>19</sup> Када говори о позориштима, има на уму њихову дидактичну улогу, јер „задатак позоришта јесте и мора остати да буде васпитач, свестран и немирно радознао, да избору репертоара прилази с много више смелости и идејне ширине, инсистирајући такође, и све више, и на савременим остварењима“.<sup>20</sup> У избору страних комада тај критеријум би требало да буде посебно висок. Нужно и осетно би се морао спуштати код савремених домаћих остварења. Сами остварење *Без кривице криви* прво посматра у контексту целокупног репертоара.

У критици о представи *Без кривице криви* наглашава да је то био успех не писца него разиграних глумаца и редитеља Ракитина, „мајстора за руску драматургију“.<sup>21</sup> Наглашава да је Ракитин редитељ „интуиције колико и ерудиције, заљубљен у помало и гротескну руску телесност онолико колико и у њихове грозоте и сентиментализме животне и мисаоне“.<sup>22</sup> Сматра да је Ракитин дао живу и радосну представу некадашњег руског живота.

Јован Коњовић ствара представу *Дубровачка трилогија* Иве Војновића изузетном прецизношћу своје редитељске замисли, чистотом извођења и доследном истрајношћу. Као посебну вредност истиче то што је осетио проблем говорног текста. Језички је представа била „потпуно савладана“. Он примећује неке омашке које су се догодиле на сомборској представи. Посебан личан тон тражи у издвајању глумаца: Славке Тошић, Софије Перић Нешић и Мирјане Коцић. Помиње и друга лепа остварења. *На шараџи* – истиче и анализира глумце Љубишу Иличића, Олгу Животић, Бранка Татића.

Овај текст је вредан, ако не само по анализи редитељског и глумачког рада, а оно изнад свега, по пророчној оцени и процени за глумца Стевана Шалајића. „*Млади Стеван Шалајић као Незнамов имао је шренућак сасвим снажних; не може бити никакве сумње: тај глумац ће далеко дошерајти.*“<sup>23</sup>

Као позоришни критичар Младен Лесковац је показао да је критичар који воли представу, позориште и глумце. Без обзира на тачност или

<sup>18</sup> Војвођанско народно позориште на Петом фестивалу у Сомбору. – Наша сцена, год. V, бр. 13, Нови Сад, 15. јули 1951, 2.

<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> Исто.

<sup>21</sup> Исто.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Исто.

нетачност појединих његових ставова у вези са позориштем, био је право освежење и, оно што је још важније, био је корак у борби за стварање здраве позоришне критике којој ни у ком случају не би смела да недостаје потребна људска љубав према позоришном остварењу, личности или догађају о коме пише.

### *О Лази Костићу као позоришном критичару*

Младен Лесковац је изузетан познавалац позоришног деловања Лазе Костића. Припремио је за књигу све његове позоришне критике које су биле штампане под разним псеудонимима. Када је писао о Лази Костићу у *Полијици* 1967, истакао је Костићево схватање према којем се у позоришним критикама усредсређује на *публику, глумца и писца (преводиоца такође)*. То се може узети и као Лесковчево поимање позоришне критике. Ваља нагласити улогу преводиоца. Поистовећивање значаја писца и преводиоца је нешто што је део позоришног стваралаштва Младена Лесковца, који је значајан део живота посветио преводачком раду, са француског језика. Истина, у критикама о представама у којима је Младен Лесковац био преводац, није поменут. Догодило се то само у два случаја, али то више говори о нашој позоришној критици.

Када пише о Лази Костићу као позоришном критичару, истиче да је то „доба док редитељ још није постао свемогући диктатор позорнице и док је наша сценографија била у повоју, друго и више није могао.

Говорио је дакле и о публици. О њој, данас и већ поодавно, не казује нико ништа. У Костићево доба међутим, изгледа, било је то неизбежно. Он је чак то чинио страсније и ангажованије но ико од његових савременика: позориште је за њега безмало колико уметничка, толико и политичка арена“.<sup>24</sup> Желео је да га заволи и ћифта и калфа, и грађанин, да се премијерско узбуђење иза кулиса пренесе у партер и на галерију „у неизмењеном интензитету и тако слије у један јединствен доживљај вештине. (Та реч, вештина, за њега значи: највећа уметничка сензација, врхунац могућнога.)“.<sup>25</sup> Даље говори о Костићевом схватању позоришне критике.

Говорио је о глумцу као главној личности у позоришту. Увек је био пун примедби, упозорења. Свака му је примедба била на месту. „Текст зна напамет: спреман, сачекује глумца на кривинама; ништа му неће опро-

---

<sup>24</sup> *Лаза Костић позоришни критичар / Свеситран и нејреварљив аналитичар духовног стања српској групића пре 100 година*. – Политика, бр. 19247, год. LXIV, Београд, 7. мај 1967, 18.

<sup>25</sup> Исто.

стити, али никада ускратити венац (све у њега по грчки). Непрестано пореди глумце и улоге, разне глумце у истим улогама, исте у разним“.<sup>26</sup>

Костић је писао „отприлике о шездесетак комада: од тога је три четвртине страна драма“.<sup>27</sup>

„Костић је пре свега у својим позоришним критикама, добар писац.

... Дао је најбољу збирку позоришних рецензија коју нам је завештао XIX век.

Костић се сваком мишљу својих позоришних критика обелодањује као свестран и непреварљив аналитичар духовнога стања, јер уметничке дораслости, српског друштва између год. 1870. и 1895. када те своје радове пише. Он је посматрач широких видика, храбар мишљу, упорно и у мукама 'тражећи бездану дно', али све мање хајући како се, чак и да ли се, истина о лепоти и глад за обема примају или игноришу“.<sup>28</sup>

У овом тренутку не посматрамо његову студију штампану као *Предговор* за књигу *О позоришћу и уметности* у Сабраним делима Лазе Костића у издању Матице српске 1989. За штампу је припремио сто пет позоришних текстова Лазе Костића, одгонетнуо и дешифровао непотписане критике. Главнину представљају позоришне критике. Био је један од најбољих познавалаца живота Лазе Костића. Младен Лесковац, као вредан настављач рада свог професора Павла Поповића, поседује истраживачке особине највишег ранга, необичну савесност и спремност да у истраживањима ништа не објављује прерано.

### *На крају њојуи закључка*

Младен Лесковац био је страстан читач и изузетно поуздан, тачан, течан, прецизан преводилац. За позориште је преводио драмске текстове са француског. Први превод који је игран у Народном позоришту Дунавске бановине била је шаллива игра у три чина *Тријуи оџац* Едварда Чајлда Карпентера (превод преко француског извора) 1937. Значајни су његови преводи Молијера: *Дон Жуан* је извођен од 1949, када се бележи прво извођење у Народном позоришту у Сарајеву, па 1953. у Српском народном позоришту и све до 1996. као последња премијера тог дела у Народном позоришту у Београду. У Српском народном позоришту извођене су представе по његовим преводима: *Жорж Данден* 1945, *Грађанин*

<sup>26</sup> Исто.

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Исто.

илемић 1949. и 1973. године (Молијера), али и *Госпођа Бовари* Г. Флобера у драматизацији Гастона Батија 1967.

О позоришту је остало више текстова, различитих жанровских одредница. У првом реду су то позоришне критике (шест), историјски текстови, пригодни текстови. Као вредан истраживач пише о аутографу дела Јована Стерије Поповића – *Помирење*, *Рейторика*. Пише и рецензију докторске тезе о Јовану Ђорђевићу. С посебном систематичношћу, истрајношћу и прецизношћу истражује позоришно дело Лазе Костића. О појединим сегментима позоришне целине, као што је, рецимо, публика, пише лепе приче са свим особинама мајстора приповедача.

Сваки његов текст, без обзира на дужину, фино је заокружена, добро артикулисана целина која може да стоји сама за себе. За позоришне критике је посебно значајно да су писане с много љубави за саму представу, са завидном обавештеношћу о репертоарској оријентацији, глумачким школама и о позоришном начину живота. Сваки позоришни детаљ посматра се унутар позоришне целине – представе. Прву критику објавио је 1936. у листу *Дан* о Крлежиној представи *У ајонији*, а последњу 1951. *Без кривице криви* и *Дубровачка трилогија* на сусрету професионалних позоришта Војводине. Између су критике о представи *Мајми* 1945, још један фестивал и *Вишњик* и *Ожалошћена породица*, као и гостовање Македонског народног театра 1948.

За Народно позориште Дунавске бановине писао је пригодне текстове као што је текст пре премијере *Покондирене тикве* и некролог за Бранислава Нушића пре репризне представе *Покојника*. Наглашени смицао за посматрање у историјској перспективи изражава код пригодних текстова писаних поводом Народног позоришта Дунавске бановине који представља прекретницу у начину рада позоришта, затим поводом 90-годишњице Српског народног позоришта. С наглашеном цртом књижевног историчара писао је претпремијерне текстове за *Ревизора* и *Тартифа*.

Када се сагледају у целини сви позоришни текстови Младена Лесковца, може се с поносом закључити да је и у тој уметничкој сфери деловао са страшћу научника истраживача, стрпљивог посматрача позоришног чина, да је писао с великом љубављу за непоновљиви позоришни тренутак и свему томе у историјској перспективи ненаметљиво одређивао систем вредности. Ваљало би, стога, размислити о припремању посебне књиге у којој би се садржало све што је Младен Лесковац писао и радио за позориште.

MLADEN LESKOVAC – THEATER CRITIC

Summary

Mladen Leskovac had multiple ties with the theater, first as a translator of dramas from French. His translations of Moliere are very important: *Dom Juan*, *George Dandin*, *The Bourgeois Gentleman*, as well as *Madame Bovary* by G. Flaubert, which was dramatized by G. Bati. He wrote several texts about theater, primarily theater reviews (six), historical texts, and texts written on certain occasions. He also wrote about the piece by Jovan Sterija Popović, *Reconciliation*, *Rhetoric*. With a special systematicity, persistence and precision he investigated the theatrical work of Laza Kostić. Some segments of the theatrical whole, such as the audience, were well-mentioned in his writing. It is of great importance that theatrical reviews were written with a lot of love for the play itself, with the author being extremely well-informed about the repertoire orientation. Every theatrical detail was observed as part of the theatrical whole, the play. He published his first review in 1936 in the paper *Dan* about Krleža's play *In agony* (*U agoniji*) and his last in 1951 about the plays *Guilty without guilt* (*Bez krivice krivi*) and *The Dubrovnik Trilogy* (*Dubrovačka trilogija*) at the Meeting of professional theaters of Vojvodina. Between the first and the last review, he published reviews of the play *Mother* (*Mati*) in 1945, another festival and *The Cherry Orchard* (*Višnjik*) and *The Grieving Family* (*Ožalošćena porodica*), as well as the guest performance of the Macedonian National Theater in 1948.





*Бисерка Рајчић*

## ПОЉСКА ДРАМА И ПОЗОРИШТЕ У ВРЕМЕ ТРАНЗИЦИЈЕ

**САЖЕТАК:** У овом осврту се разматра кратка историја пољске драме, односно настанак појединих жанрова, њихово осамостаљивање и специфику од просветитељства до данас, с посебним освртом на време транзиције која је и у Пољској уследила после пропасти комунизма. Како је драма повезана с извођењем у позоришту, разматра се и утицај драме на тип позоришта која је изводе, као и на тип режије и режисера. И у Пољској у време транзиције у области драме и у области позоришта стварају три генерације, прилично различитих поетика, а још увек постоје и специјализована позоришта која се баве одређеним типом драма. Велики значај Пољаци и данас придају националној драми и у свим већим градовима постоје тзв. народна позоришта која је приказују, као што постоји и Фестивал класичне пољске драме у Ополу. Наравно, приказује се и страна драма, од антике до данас, а не занемарује се ни експериментисање у позоришту, чему је посвећен низ мањих позоришта широм Пољске.

Поред великих савремених драмских писаца попут Гомбровича, Ружевића, Мрожека, Слобођанека стварају и млађи: Гжела, Валчак, Вилквист, Бизјо, Коц, Брода, Кучињска, Сала, Имјелска и др. Док поред Лупе, „европског режисера број један“, славу ужива и низ млађих који су присутни на свим значајним позоришним фестивалима Европе и света (Варликовски, Јажина, Клата, Клечевска, Задара и др.).

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** пољска драма, XX–XXI в., пољско позориште, XX–XXI в., пољски драмски писци, XX–XXI в., пољски режисери, XX–XXI в.

Ситуација у пољској драми и позоришту од средине 80-их и почетка 90-их година XIX века слична је оној у целокупној књижевности и уметности. На једној страни је тржиште које има своје захтеве и у првој фази више се интересовало за објављивање књига емигрантских и дисидентских писаца, које су деценијама биле недоступне, док је у другој фази завладало велико интересовање за књижевност факта, документар-

ну књижевност, дневнике, сећања, породичне хронике, попуњавање тзв. белих мрља историје, нарочито о пољско-руским односима, а уследили су и захтеви млађих позоришних критичара, теоретичара и писаца који се интересују за западну књижевност, посебно за постмодернизам и друге авангардне тенденције с краја XX и почетка XXI века.

После поезије, у Пољској драма спада у најзначајнији жанр. Мада, не знам из ког разлога, драмски писци ретко добијају награде, а Нобелову готово никад. Пинтер, а пре тога Фо, у том погледу су изузетак. Можда због тога што је специфика драме као жанра повезаност са реализацијом у позоришту. Као жанр постоји и драма за читање, међутим први тип преваже. Њену структуру и композицију у великој мери одређује ситуација у позоришту и тип позоришта. Тек у позоришту имамо прилике да у потпуности сагледамо свет који драма приказује. Догађа се и обрнуто, да драма утиче на конвенцију позоришне уметности. Ни појам драме за читање није оно што је био. Многе драме за читање се данас изводе, с обзиром да је авангарда још почетком XX века почела да укида поделе на родове и врсте, да их меша или комбинује. То је чест метод рада и неоавангарде, поготову откад је завладала мултимедијалност. Скоро сваки текст, не само драмски, може се реализовати у позоришту, у спрези са визуелном уметношћу и алтернативном музиком, и због тога што се савремено позоришно дело одавно не држи класичног тока драмске радње на сцени, већ се динамизује, увођењем изненадних промена ситуација, напетости, изненађења и што се из основа променила улога сценографије. Више не постоји хијерархизација конструктивних елемената приказаног света. Као и у поезији, уводе се контрасти, асиметризми, каткад паралелизми. Дидаскалије се изједначују са главним текстом. Дијалог као изражајна форма више не доминира, чак преваже монолог. Већина пољских драмских писаца су и прозни. Међутим, како нам је историја пољске драме и позоришта мало позната, изнећу је у најкраћим цртама.

Пољска драма се као и у другим европским књижевностима интензивно развија од времена просвећености. Дотле су доминирале преведене или адаптиране стране драме, француских, енглеских, италијанских, немачких писаца. У доба просвећености у први план излази комедија, а расте и популарност опере и балета. Врло брзо у тим жанровима се обрађује пољска тематика, у приличној мери фолклорна, јер су дотле доминирали дворско позориште и племићка проблематика. Јављају се и покушаји стварања трагедије по узору на класичну, а и мелодраме као међужанра. С романтизмом долази до још већег супротстављања нормативној

класицистичкој поетици. С обзиром на политичку ситуацију Пољске, тј. на губитак независности, од 1795. до 1918. настаје карактеристичан стил пољске драме и то пре свега у емиграцији. Због тога та дела нису приказивана у Пољској у време када су настала, већ тек у XX веку. Већином су их писали песници, Мицкјевич, Словацки, Красињски, Норвид, у стиху, најчешће на пољске историјске теме. У сличном стилу писали су и Заборовски, Одињец, Сирокомла, Шујски, Малецки, Романовски, неки од њих покушавајући да створе трагедије с пољском националном тематиком. Ни варшавском Народном позоришту није пошло за руком да створи нов тип трагедије. Један од разлога је тај што су окупатори цензурисали позоришни репертоар и трагедију избацивали. У емиграцији трагедије је писао Словацки. У духу тадашње европске историјске драме.

Током целог XIX века на територији подељене Пољске углавном се играла страна драма, најчешће књижевна дела окупатора, а било је и доста драматизација пољске прозе: Пасекови *Мемоари*, *Марија* Малчевског, *Новембар* Жевуског и сл.

Највећи драмски писац ипак је био Александер Фредро који је остао у Пољској и створио посебан тип комедије који се, као и наш Стерија, игра у позориштима до дана данашњег.

Позитивизам као правац и доктрина публицистичког карактера није дао ниједног значајнијег драмског писца. Занимљиву драму нуди тек Млада Пољска или пољска варијанта модернизма и симболизма која уводи елемент сатире, алегорије, гротеске, импресионистичко расположење и, најважније, „деформацију фотографије која приказује природу“, одбацавање „приземности“. Значајан представник те драме је Габријела Заполска, чије се драме играју до дана данашњег. Велики утицај извршио је и Пшибишевски, који се током студија у Немачкој упознао са великим скандинавским драмским писцима, нарочито с Ибзенем, али и с тада популарним Метерлинковим делом, због чега је радикално раскинуо са натурализмом. По узору на њега чинили су то и други писци те генерације, попут Кисјелевског, Каспровича, Стафа, Виспјањског, мада су у много чему и даље били повезани са романтичарском историозофијом. Најзначајнија појава Младе Пољске је Виспјањски, сликар и драмски писац, сценограф који је по угледу на велике романтичаре писао драме у стиху, на пољске и античке теме. Живео је кратко. Стварао је кратко. Само десетак година. Међутим, сматра се каменом темељцем модерне позоришне уметности и књижевности. Едвард Гордон Крег га сматра првим реализатором Велике реформе позоришта која је коју деценију касније

резултирала низом авангардних праваца. У последњој стваралачкој фази, јер је умро 1907. године, веома се приближио експресионизму. У рани експресионизам спадају и драме Тадеуша Мићињског *Кнез Пајџомкин*, *У мраку злаћине палате*, *Василиса Теофана* и *Зачарани круи*, *Пољски Вилијем* Луцијана Ридла, *Ври млагоси* Тадеуша Ритнера, *Ружа* Стефана Жеромског. И после ослобођења и уједињења Пољске 1918, када су на књижевној сцени експресионизам, футуризам и краковска авангарда, младопољски стил још увек опстаје. Он је у приличној мери утицао и на реализацију велике романтичарске драме која се први пут приказује на пољским сценама, јер су њено извођење окупационе руске, пруске и аустријске власти забрањивале. Велико откриће представљају драме Станиславе Пшибишевске, ћерке Пшибишевског, у којима на посебан начин обрађује тему Француске револуције. Била је левичар и блиска с познањским експресионистима. На основу најпознатије њене драме Вајда је снимio филм *Данџон*.

Најрепрезентативнији писац комедија које је тешко уврстити у било који од постојећих праваца био је Жежи Шањавски. Његове драме обојене су дискретном иронијом и ироничним скептицизмом и у много чему су блиске Чеховљевим, пре свега због бављења свакодневицом и откривањем њених дубљих смислова. У богатом и разнородном стваралаштву међуратног периода најоригиналнија појава је авангардна драма која се темељила на црном хумору, гротески, експериментисању. Ако се може говорити о утицају драме на облик позоришта у том периоду, то је тада апсолутно постигнуто. Драме Чижевског, Јасјењског, Пајпера, Вандурског, Гомбровича, Виткјевича и једночинке Чеховича, нарочито Галчињског, одликовале су се савременим хумором, сарказмом, катастрофизмом, визионерском маштом, савременом формом, смелим позоришним експериментима. Посебно револуционаран је био Виткјевич, сликар, романописац и драмски писац, филозоф, творац Теорије чисте форме. Једини је постао популаран у Европи, а касније у Америци и на другим континентима, цењенији после Другог светског рата него у време када је стварао. Током Другог светског рата позоришта у Пољској су била забрањена. Писци су се борили за живот и готово да нису писали. После рата уследила је лавина драма о рату, обнови и изградњи, новом човеку: Кручковски, Брандштетер, Завјејски, Брошкјевич, Јурандот, Шањавски, Ивашкјевич, Абрамов-Неверли, Карпович и нешто млађи, Мишливски, Редлињски, Гроховјак, Иредињски, Дроздовски, Брил, Сковроњски, Лубјењски, Римкјевич, Красињски, Гловацки и др. После укидања соцреализма почела се

обнављати комедија која је у прошлости постигла сјајне резултате. Омогућавала је слободније изражавање у систему у коме је још увек постојала цензура, како драмског стваралаштва тако и позоришног репертоара, тако да је комедија ублажавала критику система која је спадала у најчешће теме драма настајалих све до укидања цензуре и пропасти комунизма.

После 1956. учињен је велики помак у модернизацији позоришта уопште. Већ после 1965. пољско позориште избија у сам европски врх. Захваљујући писцима попут Ружевића, Мрожека, Бјалошевског, који стварају у Пољској, и Гомбровића у емиграцији, као и преводима пољске авангардне драме, нарочито Виткјевича, кога изједначају са Бекетом, Јонеском и Артоом. И ништа мање великим глумцима и режисерима. Непосредно после рата, чак у време соцреализма, Леон Шилер је наставио да ствара у духу Крегове Велике позоришне реформе, остваривши тзв. монументално позориште, на материјалу старопољске драме, посебно мистерија, а касније романтичарске, симболистичке и авангардне, међу првима примењујући кубистичку сценографију, најчешће сарађујући са формистом Анђејом Пронашком. Веома је утицао на све касније велике пољске режисере који су режирали пољске романтичаре и авангардисте.

Већ средином 60-их, захваљујући попуштању цензуре и учешћу пољских позоришта на европским фестивалима авангардног позоришта, у први план излазе Гротовски, Кантор, Шајна и пантомимичар Томашевски. Творци потпуно нових позоришних форми. С елементима тада актуелног театра апсурда и театра окрутности, али и са крајње другачијим схватањем глуме, сценографије, костима. Гротовски бавећи се религијским ритуалима и почецима позоришта, створивши тзв. сиромашно позориште и позориште лабораторија. После девет реализованих представа за које је добио све могуће светске награде, посветио се бављењу антропологијом позоришта, у виду пројеката: *Празник, Бдење, Ноћно бдење, Пуш, Подухвањ иланина, Дрво људи*.

Кантор је настављао традицију међуратних експерименталних позоришта, блиских дадаизму и футуризму, конкретно краковског међуратног позоришта Cricot, које је назвао Cricot 2, узимајући за основу своју биографију, али режирајући и пољске авангардне драмске писце, пре свега Виткјевича. Сам пишући текстове својих представа, пројектујући сценографију, режирајући их и учествујући у њима као „диригент“. Представа *Мртви разред* донела му је светску славу, показавши максималне могућности „позоришта смрти“. Шајна, сликар и сценограф, са својим варшавским позориштем Студио, у коме је током десетак година посто-

јања остварио десетак изузетних представа, а пре свега *Рейлику*, такође је постао светски славан и добио низ светских награда. Пантомимичар Хенрик Томашевски је дебитовао у краковском Пољском академском позоришту, ревијално-сатиричног карактера, врло популарном између два рата. О окретању авангарди одлучиле су његове глумачко-балетске студије код Ива Гала и Феликса Парнела. Основао је 1958. своје пантомимско позориште у Вроцлаву. Сам је конципирао своје представе, састављао ансамбл од најбољих младих играча, истакавши слоган: „У оквиру текста и изнад текста“. Инспирисао се пољском и европском драмском књижевношћу, народним обредима и обичајима, источњачким позориштем, кабалом, магијом, што је резултирало изузетним, веома цењеним и награђиваним остварењима: *Арлекинове маске*, *Чаробњаков ученик*, *Кабинет рейкоси*, *Миношаур*, *Врџ љубави*, *Гилиамеш*, *Фантасијичне сцене из лејенде о Пану Твардовском* и другим.

Веома је значајно и експериментално Позориште у Тарчињској пеники Мирона Бјалошевског којим се бавио од 1955. до 1963. године, мада је остало локалног карактера. Са двоје својих колега у поменутом периоду приказао је пет програма, углавном према својим текстовима, у духу лингвистичке поезије. Објавио их је 1973. у књизи под насловом *Лично позориште*. Тематски и језички спада у најоригиналније послератне пољске ствараоце. Бавио се обичним, свакодневним, провинцијским, периферијским, „стварима изван високе цивилизације“, изван било ког система, чак граматичког. У поезији, прози и драмама примат је давао говорном језику над књижевним. У последњој фази свог стваралаштва бавио се писањем „кућне хронике“, својеврсног дневника, у којима је остао доследан свом становишту „приватног човека“. Без обзира на то његово позориште, и песничко и прозно стваралаштво спадају у најцењеније појаве пољске културе. Године 1965, захваљујући Збигњеву Бјењковском, видела сам једну његову представу, можда једину дадаистичку у свом животу. И простор у коме се изводила, и третман текста, и третман публике – све је било јединствено. Није било позорнице. Није било сценографије. Није било костима. Бјалошевски се није трудио да да публици било какво место, мада смо се органски уклапали у свет представе. Тако нешто нисам видела ни на једном БИТЕФ-у који сам годинама пратила.

Славу су доживели и Вајда, Дејмек, Ханушкјевич, Свинарски, Гжегожевски, Јароцки. Бавили су се претежно пољском драмом. Старијом и новијом. На веома различите начине. Многи од њих су учествовали на БИТЕФ-у и бивали награђени. Дејмек и Јароцки су у време солидарности

с великим успехом режирали у нашим позориштима, у Београду и Новом Саду, држали курсеве на Позоришној академији.

И у случају позоришта и драме у време транзиције тешко је направити разлике међу генерацијама. И старија и средња генерација писаца и режисера савршено је владала занатом, настављала традицију авангардног позоришта. Па ипак, 90-их година осетила се разлика када је на сцену ступила млада генерација предвођена Кристијаном Лупом: Варликовски, Јажина, Шкотак, Теплак, Клата, Задара, Клечевска, Рубин и др. Одмах су почели да се баве новим кругом проблема и користе потпуно новим језиком. Манифестима тог новог језика сматрају се *Електира* Варликовског и Јажинино *Тројско блесављење*. Критичари су их назвали „млади способнији“, „нови незадовољни“, „оцеубице“, мада нису чинили групе или правце у уобичајеном смислу. Повезивало их је занимање за текстове западних бруталиста, пре свега Саре Кејн, Марка Ревенхила, Вернера Шваба, Маријуса фон Мајенбурга и др. Најзначајније представе извођене су у варшавским позориштима Промена, Montovnja (Монтажница), Стара барутана, Studium Teatralne, Trans-Fuzj dla warszawskich scen (Транс-Фузија за варшавске сцене), студентска асоцијација, у приватном позоришту велике глумице Кристине Јанде Teatr Polonia, у краковском Купатилу и Новом купатилу, вроцлавском Позоришту Pieśń Kozła (Јарчева песма) и Teatr Porywacze ciała (Позориште отимачи тела), познањском Teatr Ósmego dnia (Позориште осмога дана), Strefa Ciszy (Зона тишине), Уста Уста, Гарђењикама, Друштву Вјершалин (које су основали Слобођанек и Томашук, којим сада руководи Томашук), у репертоарским позориштима у Валбжиху, Легници, Шчећину, Гдињи, Радому, Отвоцку, Радому, Teatr Wybrzeże (Приморско позориште), с богатом традицијом и који је окупио и низ младих режисера, Рековског, Клема, Бжика, Клату, Задару, Вишњевског, Гражину Кању, Агњешку Олстен и писце Ингмара Вилквиста и Павела Демирског. Са нашег простора приказиван је Дејан Дуковски.

Што се младих драмских писаца тиче, најизвођенији и најпревођенији су Гжела, Валчак, Бизјо, Коца, Брода, Кучињска, Имјелска, Ман, Сала, Овшани. Веома су ангажовани и млади режисери, поготову Лупини ученици. Режирају и ван земље, награђивани су на домаћим и међународним фестивалима. Између осталих на БИТЕФ-у.

Старији режисери највише су се прославили режирањем двојице најпопуларнијих пољских драмских писаца, Ружевица и Мрожека, који су превођени и извођени широм Европе и света, између осталог и код нас. Све њихове драме. Пре свега због начина писања о времену у ко-



ме и ми живимо. На начин који није само критика комунизма већ и дубока анализа човека у доба потрошачког друштва, отуђености, сукоба генерација, друштвених класа, учесника и неучесника Другог светског рата, уклопљених и неуклопљених у нови систем. Посебно Ружевићева *Каршотка* и Мрожекови *Танјо* и *Емигранти*. Од писаца у емиграцији у сваком погледу највредније су Гомбровићеве драме. Од 80-их година најпревођеније и најизвођеније су драме Јануша Гловацког. Од тренутка када је емигрирао у Америку и почео да се бави проблемима људи ишчупаних из корена, бескућника, емиграната из источне Европе. Највећи успех је постигао драмом *Антигона у Њујорку* која је извођена у четрдесетак земаља. Између осталих и код нас у Будва театру и Атељеу 212. Затим изразито постмодернистичком *Четвртим сесиром* изведеном и у зрењанинском Позоришту Тоша Јовановић. Пре десетак година вратио се у Пољску, не написавши ништа значајно ни на плану прозе ни на плану драме. Као ни Мрожек који још увек живи од старе славе. Транзиција их једноставно не инспирише да пишу.

Од млађих у Битеф театру, у време када је Ненад Прокић био директор, извођени су Вилквист, Бизјо и две Занусијеве једночинке. Све у режији Ненада Прокића.

Пољаци су били славни и по кабареима. Између два светска рата и после Другог светског рата. По специјалним текстовима писаним за њих. По начину интерпретације тих текстова. Транзиција се као и за пољски афоризам показала неинспиративном. Један за другим се затварају или постају стереотипни у односу на оно што су били.



## POLISH DRAMA AND THEATER AT THE TIME OF TRANSITION

### Summary

The paper focuses on the brief history of Polish drama, that is the occurrence of some genres in relation to the European ones, how they gained their independence and specificity from the Age of Enlightenment until today, with a special focus on the time of transition which followed the demise of communism in Poland. Since drama is connected with theater performance, the paper also discusses the influence of drama on the type of theater which performs it, as well as the type of direction and director. In Poland at the time of transition three generations have been active in the field of drama and the field of theater, and there are still specialized theaters that perform certain types of drama. For Polish people national drama is still very important today and in all larger towns there are the so-called national theaters which stage dramas, such as the Festival of Classic Polish Drama in Opole. Theaters also stage foreign dramas ranging from the classical antique period until today. Experimental theater is also not neglected and it can be seen in a number of smaller theaters all over Poland.

Besides great contemporary playwrights like Gombrowicz, Różewicz, Mrożek, Słobodzianek, younger ones have also been writing: Gzela, Walczak, Vilkvist, Bizio, Koc, Broda, Kuczynska, Sala, Imielska, and others. Besides Lupe, "European director number one", a number of younger people have enjoyed fame and have been present at all significant theater festivals in Europe and the world (Warlikowski, Jarzyna, Klata, Kleczewska, Zadara, etc.).



Маријана Кокановић Марковић

## СРПСКИ И СЛОВЕНСКИ БАЛОВИ У БЕЧУ И ШТРАУСОВА ГОСТОВАЊА У „ДУНАВСКИМ“ ЗЕМЉАМА (1847)\*

САЖЕТАК: У раду је указано на то како је Јохан Штраус (млађи) дошао у контакт са српским културним кругом у Бечу, а посебна пажња посвећена је његовим делима, која су била извођена том приликом, и у којима је композитор користио српске народне напеве. Штраус је 1847. године, у склопу велике турнеје у земљама Дунавског региона, гостовао са својим оркестром у Новом Саду, Земуну, Панчеву, Великом Бечкереку (Зрењанин) и Београду, а пут га је даље водио у Румунију. Штраусова дела, као и његова турнеја, биће посматрани кроз призму написа објављених у ондашњој аустријској и српској штампи.<sup>1</sup>

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јохан Штраус (млађи), кнез Милош Обреновић, Беч, словенски балови, *Српски марш*, *Српски кадрил*, *Александар кадрил*, *Словенски појшћури*, оперета *Јабука*, штампа.

До четрдесетих година XIX века у аустријском царству се с поносом истицало да под владавином куће Хабзбурга живе многобројни народи, а „царствујући град Вијена“ представљао је симбол идеје „целине и заједништва“. Међутим, начела овог државотворног схватања, утемељена на вишевековном државном и династичком континуитету, озбиљно су нарушена револуцијом 1848. године.<sup>2</sup> Већ у касним четрдесетим годинама

\* Овај рад настао је у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* Музиколошког института Српске академије наука и уметности у Београду, који је у Министарству за науку и технолошки развој евидентиран под бројем 177004.

<sup>1</sup> Овом приликом захваљујем се господину Владимиру Хаклику (Vladimir Haklik), Томасу Ајгнеру (Thomas Aigner, Wienbibliothek im Rathaus), као и др Едуарду Штраусу (Eduard Strauss, Wiener Institut für Strauss-Forschung) из Беча на драгоценим информацијама о изворима и секундарној литератури.

<sup>2</sup> Дејан Медаковић, *Срби у Бечу*, Прометеј, Нови Сад 1998, 231.

XIX века, народи у Хабзбуршкој царевини почели су да самостално развијају друштвени живот, па и културу.

У време када млади Јохан Штраус син (Johann Strauss Sohn) оснива свој оркестар, и започиње каријеру као композитор и диригент, Беч је представљао важан духовни центар пансловенских идеја и окупљао је значајан део словенске културне елите. Њеном српском кругу, између осталих, припадали су реформатор српског писма Вук Стефановић Караџић, песник Бранко Радичевић, композитор Корнелије Станковић и сликар Стеван Тодоровић.

Средином 1841. године у Бечу се обрео и српски кнез Милош Обреновић, који је на захтев опозиције абдицирао 1839. године. Након двогодишњег боравака у Букурешту, по наговору руског конзула Дашкова, преселио се у Беч где је тражио политички азил. Аустријска влада омогућила му је стални боравак и указала све почести као бившем српском кнезу.<sup>3</sup>

Прогнани српски кнез је неговао друштвене контакте са људима из окружења кнеза Метерниха. Добијао је позиве на дворске балове, као и на приредбе словенског круга. Несумњиво је да су му годили ови „високородни“ позиви, на које се одазивао са „пуно важности и радости“. Милан Ћ. Милићевић је забележио да је једном приликом кнез наручио да му се у Београду „скроји и сашије пар српских женских хаљина за г-ђу Метерниковицу. Те су хаљине биле толико извезене златом да су, што но рекну, могле дупке стајати. За њих је веле, кнез платио преко 500 дуката“.<sup>4</sup>

Кнез Милош је око себе окупљао српске писце и уметнике попут Вука Стефановића Караџића, Анастаса Јовановића и његове кћерке Катарине (чувена српска сликарка), Петра Петровића Његоша, Бранка Радичевића, Ђуре Даничића, Љубомира Ненадовића и Јакова Игњатовића,<sup>5</sup> а интересовао се и за „рад српских студената, обичних радника, ђака тамошње српске колоније“.<sup>6</sup> И српска и аустријска штампа с пажњом су пратиле друштвени ангажман бившег српског кнеза, као и његов приватни живот. Тако је у *Сербским народним новинама* објављен кратак осврт на прославу Св. Саве у Бечу.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Владимир Стојанчевић, *Милош Обреновић и његово доба*, Просвета, Београд 1966, 425.

<sup>4</sup> Исто, 443.

<sup>5</sup> Новчано је помагао српске књижевнике, а посебно издавање њихових дела (Лукијана Мушицког, Милована Видаковића, Јоакима Вујића, Вука С. Караџића, Симу Милутиновића, Ђорђа Магарашевића, Димитрија Исаиловића); Владимир Стојанчевић, Нав. дело, 307–308.

<sup>6</sup> Исто, 444.

<sup>7</sup> *Сербске народне новине*, числ. 11, Пешта, 9. II 1847, 42.

Дан светог Саве славили су овде Срби у грчкој капели. Руски свештеник Г. Рајевски, толику је указао љубав, на тај србски велики празник свештенодејствовати. При боженственој летургији присуствовао је кнез Милош и Владика Црногорски са својим секретарима.

У то време, деветнаестогодишњи Јохан Штраус (син) започео је каријеру са „Soirée dansante“ у Домајеровом казину (15. X 1844). Поред познатог оркестра Штрауса оца, тада су у Бечу свирале многе капеле. Велика конкуренција међу оркестрима, а посебно према оцу, као и економске тешкоће у предреволюционарним четрдесетим годинама, навели су младог Штрауса да „своју публику“ тражи међу различитим народима Монархије који су живели у Бечу, а посебно међу Словенима.

Штраус син је имао добре контакте са Милошем Обреновићем, на шта указује и податак да је био диригент и уметнички руководиоца српским баловима у Бечу. За време боравка у Аустрији, Милош се и даље интересовао за политичке прилике у Србији. У настојањима да привуче што више политичких присталица, како би припремио повратак на српски престо, он је између осталог приређивао и финансирао српске балове у Бечу. За потребе српских балова, Штраус је компоновао *Српски марш* (Serbische Marsch), у којем је аранжирао познату будницу „Радо иде Србин у војнике“.<sup>8</sup> Ово дело било је веома популарно и за кратко време постало је прави „хит“ на српским и словенским баловима у Бечу, али и у Новом Саду и Пешти.

На словенском балу, одржаном „Код златног ноја“ у Бечу (8/20. јануара 1845), извођење Штраусовог *Српског марша* изазвало је одушевљено клицање присутних. Како извештава аутор чланка у *Српским народним новинама*, на поменутом балу „видисмо Ческе, Руске и Пољске велможе, и знамените наше књижевнике, из очију им је сијала радост речи су им само славенске биле“. На балу су играли немачке, француске и словенске игре, а велико интересовање изазвало је извођење српског кола у којем су странци „видели образац јуначке простоте спојене са отменошћу салона, видели су оно, што су у својим играма фалити научили, и чули су свирку нову, која је моћна била побудити чувства умилија и у њиним грудима, која су овој досад страна била. – Штраус је српске песме четири пута повторио; – усклик је био неописан; српске песме и Штраус славили су своје триумфе“.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Ово дело објављено је у фебруару 1847. године код познатог бечког издавача музикалија Х. Ф. Милера (H. F. Müller, Wien). Vladimir Haklik, *Johann Strauss (Sohn) und die Slawischen Volksstämme*, у: *Die Fledermaus*, Mitteilungen 3 des Wiener Instituts für Strauss-Forschung, Tutzing 1991, 18.

<sup>9</sup> Агатон, *Српске народне новине*, числ. 8, Пешта, 18. I 1845, 17–18.

Светосавски бал, одржан те исте 1845. године, био је отворен и завршен управо Штраусовим *Српским маршем*. На балу је поред кнеза Милоша, присуствовало и „неколико високи лица од Руског и турског Посланичества“, а међу бројним званицама посебну пажњу је пленила Вукова кћерка Мина, која је у „народном србијанском руву дичну бајност на све присуствујуће бацала“. <sup>10</sup> Поред салонских игара, играло се и српско коло.

У истом листу, други извештач је такође славио тријумф *Српског марша*, који је на поменутом балу извођен чак пет пута, уз опште одобравање не само Срба, него и странаца. Из рецензија је очито да је *Српски марш* представљао симбол националног препорода.<sup>11</sup>

изволите знати да се овде у Бечу звезда утехе јуче јавно показа Србству на небу дичне Австрије, где је за сваког пријатељска трпеливост обезбеђена. Синоћ је свуда јавно обзнањено, да ће код Шперла млади Штраус капелмајстер између други комада и велики Србски национални марш свирати: стекло се дакле тамо толико число љубопитљиви Бечлија, да је мложина морала дома вратити се, будући је места озкудевало. Кад пак поче речениј марш свирати се, заорила се сала србским одушевљењем [...] чим пак страни публикум крај марша разуме, толико узхићен буде, да је сад он захтевао да исту свирку више пута наново повторити [...] само наводим као глас слоге и австријске и љубави узајамне трпеливости, што је за нас Србе с тим већа утеха, јербо смо ми овде најмања капља австријског окејана, па се опет тако дично уважавамо!

Већ у априлу 1845. године, шест месеци након дебија, млади Штраус је, са својим оркестром од тридесет шест музичара, наступио у Грацу. На програму се, између осталог, налазио и *Велики српски национални марш*.<sup>12</sup>

За светосавски бал, који је одржан 28. јануара 1846. године у локалу „Код златне крушке“ (Zum Goldenen Birne, Graziensälen, Wien-Landstraße), кнез Милош је наручио од Јохана Штрауса један кадрил у којем су коришћене мелодије српских народних песама.<sup>13</sup> У бечким новинама *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung* од 15. јануара 1846. писало је: „С обзиром на заслуге које има за ширење српске музике, капелник Штраус син је добио наруџбину од овде боравећих Срба, да за њихове балове компонује један јединствени кадрил“. <sup>14</sup>

<sup>10</sup> Ћ. К., *Сербске народне новине*, чис. 8, Пешта, 28. I 1845, 30.

<sup>11</sup> Ћ. К., *Сербске народне новине*, чис. 21, Пешта, 15. III 1845, 82–83.

<sup>12</sup> Vladimir Haklik, Нав. дело, 16.

<sup>13</sup> Franz Mailer, *Freuet euch des Lebens – Einführungen in die Werke von Johann Strauss (1825–1899) mit Werkverzeichnis*, Strauss Archiv – Edition, Waidhofen an der Ybbs 1998, 228–229.

<sup>14</sup> Према: Vladimir Haklik, Нав. дело, 16.

*Српски кадрил* оп. 14 (Serben Quadrille) био је посвећен младом кнезу Михаилу,<sup>15</sup> а први пут је изведен на поменутом балу, којем су присуствовали и Милош и Михаило Обреновић.<sup>16</sup> Бал је по устаљеној традицији отворен *Српским маршем*. У листу *Gegenwart* (3. фебруар 1846) истакнуто је да су на балу били „тамошњи“ Срби, као и припадници других словенских народа, те да је дело доживело невероватан успех: „Одушевљење је било опште и нико није напустио салу, без осећања највећег задовољства“.<sup>17</sup> И читаоци *Сербских народних новина* имали су прилику да читају о овом балу и премијерном извођењу *Српског кадрила*.<sup>18</sup>

Ово је пета година, како Срби, који су се са свију крајева Србства овамо скупили, свој бал држе: сваке године све лепше и сјајније. – Ко се не сећа златни времена код „златне крушке“, ди је Ланерова свирка покретала некада и старо и младо; златна је крушка презрела и нестало је; ал лепо ти је оно место, што животворну има у себи силу [...] на томе грације подигоше себи дворе, сјајне и величанствене. [...] Грацина сала (Graziensaal – Apollokredenz) то је место нашега веселја, а ди уморни траже што да се опораве, то се зови двори Аполлона. [...] Три пут је свiran (Српски кадрил, прим. аут.), и по одмору двапут, а јошт срцу, уву и ногама не бијаше доста. Наше песме допадоше се, и отворише пут у високе кругове.

Био је заиста велики успех приредити српски бал у локалу „Код златне крушке“, где су некада одржавани величанствени балови, уз оркестар славног бечлије Јозефа Ланера (Joseph Lanner).<sup>19</sup> Овога пута, за пултом је био Јохан Штраус син, а плесачи су играли уз звуке српских народних песама. Кнез Милош је код П. Мекетије (P. Mechettia) наручио четири стотине штампаних примерака кадрила, да се пошаљу и поделе међу његовим присталицама у Србији. Био је ово још један пример његовог политичког маркетинга.<sup>20</sup>

У пролеће исте године, Штраус је компоновао још један српски кадрил, али овога пута посвећен Александру Карађорђевићу – *Александров кадрил* оп. 33. На насловној страни на ћирилици била је исписана посве-

<sup>15</sup> Син Милоша Обреновића; српски кнез од 1839. до 1842. и од 1860. до 1868. године.

<sup>16</sup> У настојању да обнови традицију српских балова у Бечу из XIX века, Српски центар у Бечу од 1998. сваке године организује Светосавски бал, који се по већ устаљеној традицији отвара *Српским кадрилом*.

<sup>17</sup> Franz Mailer, Нав. дело, 229.

<sup>18</sup> - д - д -, *Сербске народне новине*, числ. 9, Пешта, 31. I 1846, 34–35.

<sup>19</sup> Види: Otto Brusatti, *Joseph Lanner – Compositeur, Entertainer & Musikgenie*, Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar 2001.

<sup>20</sup> Види прилог на страни 128.

та: *Њејовој свейлостѣи Госѣодару Александру Карађорђевићу владајућем књазу Србије ѿсвейтио сачиниѣлъ J. Штраус син.* У овој популарној плесној форми Штраус је сјединио мелодије популарних српских народних и грађанских песама и игара: у четвртој фигури Trénis налази се обрада једне од тема из *Сремској кола*,<sup>21</sup> док трећа тема у фигури Finale доноси мелодију из *Трија Српској марша* („Радо иде Србин у војнике“).

Пример бр. 1: Johann Strauss Sohn, *Alexander Quadrille*, op. 33, Trénis, т. 1–10.



Штраус је у овој посвети, вероватно, имао на уму гостовање у Београду, које је планирано у склопу уметникове турнеје на јесен исте године. У прилог томе говори и насловна страна првог издања на ћирилици, без ознаке за цену дела – што је указивало да је реч о поклону за Александра Карађорђевића. Овакав гест није остао без одговора. Штраус је од кнеза Карађорђевића, поред новчане награде, добио и златан сат са краљевским грбом и бројне друге поклоне.<sup>22</sup>

Интересантно је да је ово дело Штраус, највероватније, први пут извео под насловом *Alexandrinen Quadrille* 16. јуна 1847. године и то приликом једне серенаде испред куће кнеза Милоша Обреновића, у част његовог повратка са пута!<sup>23</sup> Остаје отворено питање да ли је Штраусу био познат ривалитет између династија Обреновић и Карађорђевић, или га је свесно игнорисао?

<sup>21</sup> Мелодију *Сремској кола* J. Штраус је користио и у *Словенском ѿишћурију* op. 39 (у нумери бр. 19) и оперети *Јабука* (нумера бр. 13, Finale II).

<sup>22</sup> Thomas Aigner, *Serbische Verwicklungen*, у: *Die Fledermaus*, Mitteilungen 3 des Wiener Instituts für Strauss-Forschung, Tutzing 1991, 13.

<sup>23</sup> Vladimir Haklik, Нав. дело, 23.



Међутим, друго издање овог кадрила (на немачком језику), Штраус је посветио румунском племићу Александру Бибеску (Seiner Hoheit dem Durchlauchtigsten Herrn Fürsten Alexander Bibesco in tiefster Ehrfurcht) и представио га у Букурешту младом румунском кнезу, што је музиколог Франц Мајлер духовито прокоментарисао: „Несташни Jean (J. Штраус, прим. аут.) знао је да себи помогне у свим животним ситуацијама!“<sup>24</sup> На насловној страни овог издања, упркос промењеној посвети, задржан је српски грб, као и поднаслов *Serben Quadrille No 2*.<sup>25</sup>

Штраус је српске народне мелодије унео и у свој познати *Словенски ѿоѿиури* (Slaven Potpourri, оп. 39), компонован за „Вечерњу забаву Словена“ (Abendunterhaltung der Slaven), која је одржана 27. марта 1847. године у локалу „Код Шперла“ (Zum Sperl). У овом делу, које се састоји од 23 нумере, Штраус је сабрао тада познате и популарне народне мелодије Словена, „од Русије и Чешке до јужнословенских регија“. Дело је доживело велики успех, о чему је писано у штампи, а посебно је истицана лепота „словенске меланхолије“ (*Wiener Allgemeine Theater Zeitung*, 28. IV 1847). Како су се смењивале нумере потпурија, са песмама и играма различитих нација, могло се пратити и „преношење“ одушевљења у сали са једне „националне групе“ на другу.<sup>26</sup> Ово дело је са великим успехом извођено и на Штраусовој турнеји у јесен исте године.

Поред мелодија словенских народних песама и игара, Штраус је у *Словенски ѿоѿиури* уврстио и мелодије из дела словенских композитора.<sup>27</sup> У *Словенском ѿоѿиурију* нашле су се и популарне српске грађанске игре *Сремско коло* (у нумери бр. 19) и *Леѿа Маца* (у нумери бр. 20), које је Штраус несумњиво могао чути на српским баловима. И док је мелодија *Сремскоѿ кола* „претрпела“ одређене измене, Штраус је сачувао карактеристичну бордунску пратњу, са гајдашким квартним покретима, која је готово идентична са верзијом овог кола Корнелија Станковића.

Три године након дебија, Ј. Штраус је 8. октобра 1847. подузео турнеју која је трајала око седам месеци: Братислава, Пешта, Нови Сад, Земун, Панчево, Велики Бечкерек и Београд, а пут га је даље водио у Румунију. Планиран пут у Цариград није остварен. Приликом гостовања

<sup>24</sup> Franz Mailer, Нав. дело, 6.

<sup>25</sup> Види прилог на страни 129.

<sup>26</sup> Franz Mailer, Нав. дело, 223.

<sup>27</sup> У нумери бр. 6 је обрада песме *Црвени шарафан* (Der rote Sarafan) руског композитора А. Ј. Варламова (Александр Егорович Варламов); напев у нумери бр. 8 потиче из зингшпила *Фидловачка* Франтишка Јана ШкROUPA (František Jan Škroup). Ова мелодија је од 1918. године постала чешка химна. Vladimír Haklik, Нав. дело, 20.

у Пешти, извођена су оба Штраусова „српска кадрила“, као и *Хрватски марш* из опере *Љубав и злоба* Ватрослава Лисинског, на радост присутних Срба и Хрвата.<sup>28</sup>

Путујући задржао се неколико дана овде у Пешти и давао је 28 и 30 септ. у великом редуту музикалну забаву, гди се је множина разни слушаатеља стекла била. Између многи прекрасни парчета, које је свако пљесак пуног задовољства пратио, највеће су занимање побудиле славенске смесице из србски, чески и пољски песама састављене, србски кадрил, и нови Александер кадрил [...] Млади неколико Срба, који су се онде десили, и којима су гореречене мелодије најтању урођену жицу србског им срца дирнуле, више су пута викнули: „живио“. [...] а младима је Србима и Хорватима радост подвостручило то, што су преко сваког очекивања Хорватски марш из народне опере „Љубав и злоба“ [...] које је наш млади г. Штраус са својом дружином тако лепо и вешто извео, да се је опет на ново у великом редуту, и то у Пешти! орило србско: „живио“, а ја му ево и сада па и свагда из проста срца и из свег грла вичем: „живио и срећан му пут био“, а родољубиве Новосађане и Панчевце, које ће прве, као што рече, поодити, напред извешћуем, да би тако милог нашег госта са природјеним им гостољубием примили, и србском добродошлицом поздравили.

У *Сербским народним новинама* анонимни извештач из Пеште указао је на значај предстојеће турнеје Јохана Штрауса млађег за српску музику:<sup>29</sup>

Нека је Богу фала, да се једанпут и србске арије почеше средством музикалних нота по белом свету разносити, и од страних народа познавати и уважавати, које младој нашој Србадији у Бечу, чрез њи Гдину Штраусу (сину) имамо благодарити. Господин Штраус млађи намерава подунавске земље посетити, гди би добро било да га Срби са нашим аријама боље упознаду, и да му ту на руке иду.

За време боравка у Новом Саду, Штрауса је у својој кући угостио тадашњи градски благајник Константин Поповић,<sup>30</sup> који је био веома активан у друштвеном и културном животу Новог Сада. Писао је поезију, преводио књижевна дела са немачког језика, а посебно позоришне кома-

<sup>28</sup> Л. М – Ћ, *Сербске народне новине*, числ. 77, 2. X 1847, 305.

<sup>29</sup> *Сербске народне новине*, числ. 75, 25. IX 1847, 297.

<sup>30</sup> Константин Поповић Комораш (1795–1871) студирао је у Терезијанској гимназији у Бечу филозофију и права, а права је завршио у Пешти и Братислави. Његова супруга Софија, рођена Јовановић, била је унука оснивача новосадске гимназије Саве Вуковића. Душан Попов, *Поповић Констјантин, Комораш*, у: *Енциклопедија Новог Сада*, књига 21, гл. уредник Душан Попов, Нови Сад 2003, 191–193.

де, будући да је и сам био велики заљубљеник у позоришну уметност. У његовом дому окупљали су се угледни Новосађани, а посебно „млад свет склон музици и другим уметностима“. Дружења у Поповићевом дому неретко су се завршавала у зору: „ту се играло, певало, свирало“, а недељом и празницима долазио је „један сељак добар играч, који је господску децу учио како се српски игра“.<sup>31</sup>

Управо од једне од Поповићевих кћерки Јохан Штраус је добио на поклон свеску са преписаним српским народним песмама, које је написао Јосиф Шлезингер. У бечком листу *Wanderer* извештавано је о „великом балу“ у Новом Саду 12. октобра, а наводи се и да је, на захтев публике, Штраус приредио још један концерт на којем је изведена његова фантазија *Сећање на Нови Сад* (*Errinerung an Neusatz*).<sup>32</sup> И овога пута Штраус је наступио пред многобројном публиком, која га је поздравила аплаузима одобравања.<sup>33</sup>

Штрауса је пут даље водио у Земун, где је два пута приредио „музикалну забаву“. На једном од концерата дириговао је обучен у српску народну ношњу, коју му је извезла супруга господина Павковића, код којег је становао. У *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*-у 28. октобра објављен је чланак у којем је извештавано да је „господин Јохан Штраус син са својим оркестром наступио у Земуну пред неуобичајено бројним аудиторијумом и побудио један неописив ентузијазам“, док је у *Србским народним новинама* објављен опширан приказ Штраусовог гостовања.<sup>34</sup> Земунци су имали прилику да слушају Штраусов оркестар у „сали код Роклицера“ 9. и 12. октобра, а „сала је пуна дубком била“. У чланку је наглашено да је концерт отворен *Србским кадрил*ом, а завршен *Србским маршем*, што показује да је Штраус врло промишљено планирао програм, водећи рачуна о „пулсу публике“. Поменута дела су на захтев публике понављана више пута. У чланку се нигде не наводи да је извођен *Александров кадрил*!

Концерт у Београду у *Србским новинама* најављен је као „редка и особита забава“, а анонимни извештач о програму пише на основу података „из разданога јутрос огласа“.<sup>35</sup> Индикативно је да се у најави Штраусовог концерта у Београду не помиње *Српски кадрил*, посвећен Михаилу Обреновићу, већ се истиче да ће највише бити извођена „наша народна парчета“: *Александрова четворка*, *Славенска сјеванија* и *Српски марш*.

<sup>31</sup> Сачуване су и ноте са његовим песмама, претежно љубавне садржине, које су певане на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду; Исто, 192.

<sup>32</sup> Vladimir Haklik, Нав. дело, 25.

<sup>33</sup> Ова композиција је изгубљена.

<sup>34</sup> *Србске народне новине*, числ. 85, 30. X 1847, 338.

<sup>35</sup> *Србске новине*, бр. 80, 10. X 1847, 320.

Вечерас ћемо имати у средини нашој редку и особиту забаву. Млади г. Штраус син, гласовити композитор капелмајстор другога Бечкога грађанско-га полка и директор музике из Беча, који је први Европу упознао са сладошћу и милином наши народни мелодија, путујући у Подунавске пределе, где народ наш живи, да овај и његове красне мелодије јоште боље позна, дошао је прекјуче к нама са целим својим далеко чувеним оркестром, и намерава нас вечерас са једном музикалном забавом усрећити и прилику нам дати, дивити се његовом изванредном таленту. Како из разданаго јутрос огласа видимо, понајвише ће бити свирана наша народна парчета: као *Александрова четворка* Његовој Светлости премилостивом Господару и Књазу нашем посвећена; *Славенска сјеванија*; *Србски народни марш*; велика свирка из србских народних песама итд. све сачињено и уређено истим г. младим Штраусом. Ком Србину неће од милине срце заиграти, кад чује песме, које наше просте сељанке певају, художествено изведене, којима се сада први салони у Европи славе? Јест, има драгоценог блага у народу нашем, и чест и хвала ономе, а нарочито г. Штраусу сину, који га из народа нашега вади и широком изображеном свету саопштава! – Ми се надамо, да ће Срби заслуге овога мужа достојно оценити и вечерас многобројним посећенијем почествовати.

Штраус је гостовао и у Панчеву и Великом Бечкереку, где је његов оркестар „учествовао у извођењу Белинијеве опере *Норма* 2. новембра 1847. године“, коју је „дала мађарска путујућа трупа под руководством Миклоша Фелекија (Feleky Miklós).“<sup>36</sup>

Штраусове композиције, у којима је користио српске народне мелодије, дуго су извођене на баловима, а истовремено су биле подстицајне и за друге композиторе да наставе у истом правцу. Занимљив прилог објављен је у *Србским народним новинама*, 11. децембра 1847, у којем је представљена једна „музикална забава“ одржана у Будимпешти, а на којој су поред Срба присуствовали и Мађари, Немци и Словаци.<sup>37</sup>

Овде се наше србске народне мелодије уважавају све више, и до ухићења допадају. Тако је прошасте недеље овдашњи управитељ свирке, искусни Г. Морелли, у јавној једној сали велику музикалну забаву држао, где се небројено људство скупило; било је ту Мађара, Немаца, Срба, Словака и пр. обоєга пола. У грудима Срба преливало се чувствување умилинија, када се зачуо Србски марш: „Радо иде Србин у војнике“, свирати. Г. Морелли каже, да му се од свију најбоље допадају србске мелодије, и да ће их, као што је и досад чинио, свуда, и у најсветлијим друштвима свира-

<sup>36</sup> Káich Katalin, *A nagybecskereki magyar színjátszás története és repertóriuma (1832–1918)*, I, Forum Könyvkiadó, Újvidék 2002, 31–32.

<sup>37</sup> Г. *Србске народне новине*, числ. 97, 11. XII 1847, 386.

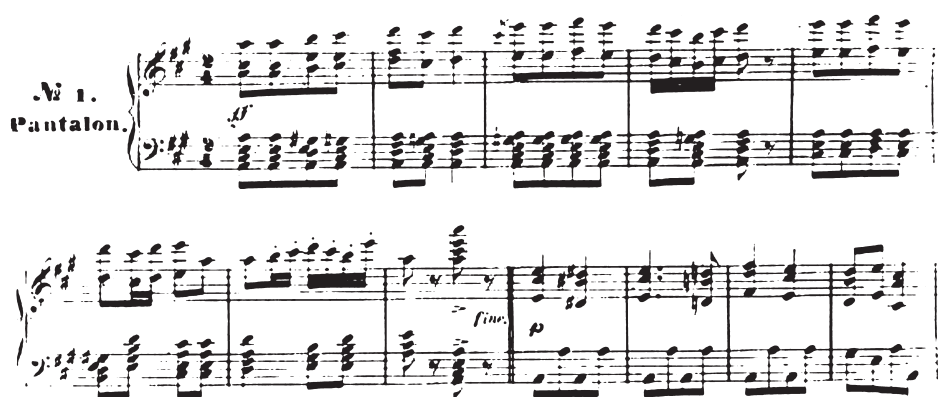
ти. – После многи други различити на свирку састављени комади, свирао је двапут и србски кадрил (Serben Quadrille) од младог Штрауса [...] Исти управитељ свирке послује сада на једном србском кадрили, који ће, као и онај Штраусов, из србких мелодија састављен бити.

После концерата у Београду, Штраус је отпутовао за Румунију. У међувремену, за време његовог одсуства, у Бечу је 13. марта 1848. избила револуција. Након абдикације кнеза Метерниха и бега цара Фердинанда за Инзбрук ни Милош Обреновић се више није осећао сигурно у Бечу, те је отишао у Загреб.<sup>38</sup> Тиме се и завршила плодносна сарадња између Јохана Штрауса сина и кнеза Милоша Обреновића.

Политичке промене условиле су и другачије културне прилике. Популарни *Словенски ђошџури*, који је на неки начин представљао и симбол мултиетничке Двојне монархије, више није био пожељан на бечким забавама. Извођење овог дела у децембру 1848. године изазвало је бурну реакцију публике, која је желела да чује немачке буднице (*Vaterlands-Liedes*). Иако је представницима власти, како извештава *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung*, успело „да поново успоставе мир“, бојкот овог дела представљао је одраз врења која су касније и „разорила“ вишенационалну Аустрију.<sup>39</sup>

Међутим, Штраус је и даље остао веран својој „словенској“ публици у Бечу. Управо за један „Словенски бал“, који је одржан 17. фебруара 1851. године у *Sofiensaal*, компоновао је *Slaven-Ball Quadrille* оп. 88, који је отворен мелодијом познате српске буднице *Усџај, усџај Србине*.

Пример бр. 2: Johann Strauss, *Slaven-Ball Quadrille* оп. 88, *Pantolon*, т. 1–8.



<sup>38</sup> Владимир Стојанчевић, Нав. дело, 429–430.

<sup>39</sup> Franz Mailer, Нав. дело, 233.

Штраусов *Словенски кадрил* у Бечу је могао чути и млади Корнелије Станковић, који се тада налазио на школовању у аустријској престоници. Већ 1855. године Станковић је објавио *Словенски кадрил* са готово идентичним називом као код Штрауса: *Slaven-Ball-Klänge* и код истог издавача П. Мекетије!<sup>40</sup>

Врло је вероватно да је на почетку каријере млади, тада неафирмисани, Штраус настојао да освоји публику и средине у којима је наступао. Но, чињеница је да је поводом педесетогодишњице свог уметничког рада, када је већ био светски познат уметник, компоновао српску оперету *Јабучка*, чиме је 12. X 1894. године, обележио свој јубилеј у Бечу.<sup>41</sup>

У писмима либретисти Калбеку, композитор је писао: „У *Јабучи* сам желео да нагласим публици да смо на српској територији. Друге композиторе баш брига где се дешава радња [...] ја са своје стране, користим истинске српске народне мотиве у сврхе карактеризације“.<sup>42</sup>

Животопис краља валцера тесно је повезан са историјом југоисточне Европе, иако се у „већини његових биографија, ово поглавље помиње само узгред или се изоставља“.<sup>43</sup> Штраус не само да је својим концертима у „дунавским“ земљама оставио значајан одјек у срединама у којима је наступао, већ је и народне напеве ових региона унео у своја оркестарска и сценска дела и тако их учинио познатим широм Европе. И као што Дунав обједињује земље кроз које протиче у један јединствен европски регион, тако су и у Штраусовим композицијама народни напеви ових земаља повезани у једну целину.

Како добро примећује Рихард Г. Плашка, „бечка атмосфера погодовала је српским националним чиниоцима“. Беч је представљао значајан културни центар, који је омогућавао повезивање са европским културним тековинама, а све то у крилу „свесловенске узајамности“, што се најбоље очитује на примеру словенских балова и скупова. Позивајући се на успех Штраусових „српских“ композиција, аутор прилога у *Србским народним новинама* скреће пажњу читаоцима да из епицентра пансловенства,

<sup>40</sup> *Slaven-Ball-Klänge*, Quadrille für Pianoforte, der hochwohlgeborenen Frau Helene Rigysky von Skribestye hochachtungsvoll gewidmet von Cornelius Stankovits. Eigentum des Componisten (bei) Pietro Mechetti, Wien, 1855.

<sup>41</sup> Види прилог на страни 130.

<sup>42</sup> Thomas Aigner, *Johann Strauss's 'Serbian' Operetta „Jabuka“*, у: *Musical Culture & Memory*, The Eight international Symposium of the Department of Musicology and Ethnomusicology, Tadjana Marković & Vesna Mikić (Eds.), Belgrade 2008, 183–189.

<sup>43</sup> Franz Metz, Нав. дело, 8.

царског Беча, зрачи лепота и снага српске и словенске интелигенције, чији таласи већ заплјускују и „освешћују“ српску омладину.<sup>44</sup>

Беч је магнет, који срца привлачи, и показује стране света, – по коме се управљају путници и путнице на бесконачном путу моде и елеганције. – Оћу л’ вас и одовуд уверавати, како је лепо да наше коло играте, кад га ево већ и у Бечу играју. Не! то би ја неразборито о Вами мислио. Почеле сте Ви већ саме себе познавати и ценити; и скоро ћемо „све“ Вас радосно гледати, како свој матерњи језик, своју народну свирку и игру поносито грлите.

---

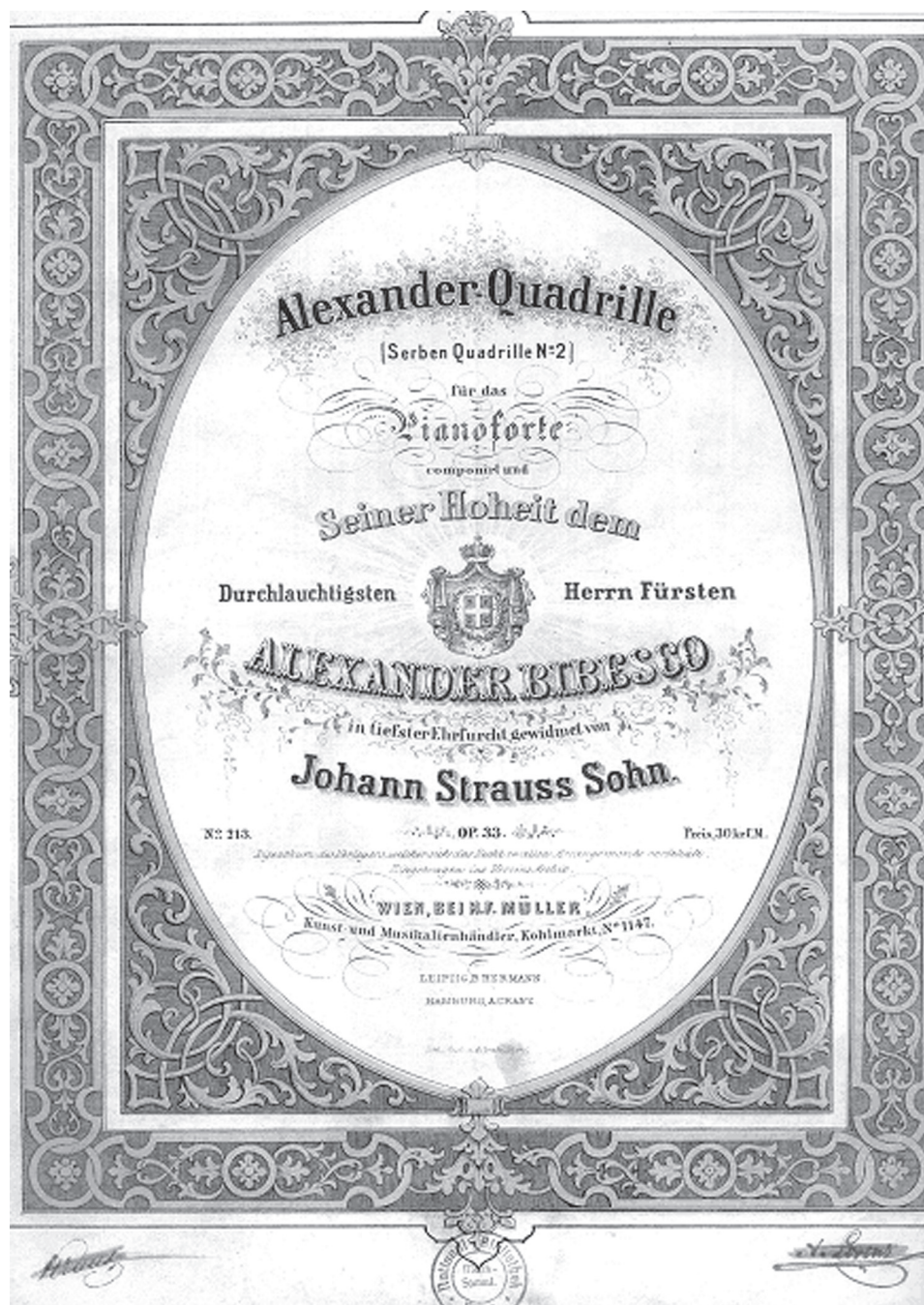
<sup>44</sup> - д – д -, *Сербске народне новине*, числ. 9, Пешта, 31. I 1846, 35.





Српски кадрил, ор. 14, насловна страна





Александр кадрил, ор. 33, насловна страна



SERBIAN AND SLAVIC BALLS IN VIENNA AND STRAUSS' STAYS IN  
THE DANUBE COUNTRIES (1847)

Summary

Until the 1840s the Austrian Empire proudly stressed that under the rule of the house of Habsburg lived many peoples. However, the principles of this constitutional attitude, founded on the many centuries of state and dynastic continuity, were seriously undermined by the 1848 revolution. At the time when young Johann Strauss Sohn founded his orchestra and started his career as a composer and conductor, Vienna was an important spiritual center of pan Slavic ideas and a place where a large part of the Slavic cultural elite gathered. In the middle of 1841 the Serbian Prince Miloš Obrenović came to stay in Vienna after abdicating at the request of the opposition in 1839. The exiled prince cultivated social contacts with people who associated with Prince Metternich and gathered Serbian writers and authors around him. Both the Serbian and Austrian press kept a close watch on the social life of the former Serbian Prince, as well as his private life. Strauss Sohn had good contacts with Miloš Obrenović, which is evidenced in the fact that he was a conductor and artistic leader of Serbian balls in Vienna. During his stay in Austria, Prince Miloš maintained his interest in the political situation in Serbia. Trying to gather as many political supporters as possible, he organized and financed Serbian balls in Vienna. For the needs of Serbian balls and for subsequent travels in Serbia, Strauss composed *The Serbian March*, *The Serbian Quadrille*, *The Alexander Quadrille*, etc.

On 8 October 1847 Johann Strauss organized a grand tour in the Danubian countries, which lasted for about seven months. The concerts resonated strongly in the towns where he performed, which was documented in the Austrian and Serbian press at the time.



*Александар Васић*

РЕЦЕПЦИЈА АВАНГАРДНЕ МУЗИКЕ У  
МЕЂУРАТНОМ БЕОГРАДУ:  
ПРИМЕР ЧАСОПИСА *МУЗИКА* И *ГЛАСНИК*  
*МУЗИЧКОГ ДРУШТВА „СТАНКОВИЋ“ / МУЗИЧКИ*  
*ГЛАСНИК\**

САЖЕТАК: Српска музичка култура између светских ратова била је ра-  
запета између наслеђа прошлости и модернизацијских трендова. Студија пра-  
ти рецепцију авангардне музике у часописима *Музика* (1928–1929) и *Гласник*  
*Музичког друштва „Станковић“ / Музички гласник* (1928–1934, 1938–1941),  
откривајући различите, па и супротне ставове музичких писаца онога времена  
о личностима и остварењима савремене музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Музика*, *Музички гласник*, авангарда у музици – Србија,  
Рикард Шварц, Миленко Живковић.

Стицајем неповољних историјских околности, српска и југословен-  
ска музичка култура и уметност почеле су се интензивније укључивати  
у токове модерне европске музике тек у XIX веку. Романтизам са својим  
афирмативним односом према музичком фолклору представљао је круп-  
ну историјску прилику за афирмацију словенских и других народа, чија  
музичка уметност до краја XVIII столећа није дала композитора и оства-  
рења од значаја за канон европске музике.

Развој српске музике у XIX веку доста дугује музичким аматерима.  
Појава Корнелија Станковића, првог српског образованог музичара, а за-  
тим и Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца, композитора чија дела  
нису (била) само од историјског већ и од уметничког значаја – за њихо-

---

\* Ова студија представља резултат рада на пројекту „Идентитети српске музике од локал-  
них до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“. Пројекат изводи Музиколошки институт  
САНУ у Београду, а финансира га, под бројем 177004, Министарство просвете и науке Владе  
Републике Србије.



во и касније време, увела је српску музику у област професионализма и аутентичне уметности.

Током XIX stoleћа, као и у првим деценијама наредног века, код Срба је преовлађивала идеја о неопходности компоновања на основама народне уметности. Овдашњи услови омогућили су да се национални музички израз оствари најпре у хорској музици. Развитак музичке културе, школства и установа касније је довео и до успона инструменталне и вокалноинструменталне музике. Па ипак, време наклоњено националном музичком романтизму трајало је прекратко. Српска и југословенска музика настојале су да пођу укорак с европском музиком – не само у погледу образовања, композиционе технике и музичког живота; настојања су била управљена и на укључивање наших композитора у савремене европске музичке стилове.

Као што је познато, крајем XIX века у европској музици је дошло до хроматизације музичког језика, а онда и до еманципације дисонанце и постепене разградње хармоније и тоналитета. Музички језик заснован на дурско-молском тоналитету, језик који је представљао основу на којој је стварана европска музика од XVII до краја XIX века, музика барока, рококоа, класицизма и романтизма, постепено је нестајао. Прве деценије XX stoleћа обележила је појава атоналности, атематизма и додекафоније. Српска и југословенска музика нашле су се пред великим изазовима, с обзиром на поменуто, изражену тенденцију укључивања у модерну европску музичку породицу. Требало је одустати од романтизма и фолклора, ако се желело прећи у савремену Европу. А национални романтизам код нас се још није био исказао у пуној, жељеној мери.

Однос према савременој музици, посебно према музичкој авангарди, једно је од кључних питања корпуса међуратне српске музичке перидике. Међуратно доба обележиле су револуционарне промене у европској музичкој уметности, и наша музика, а онда и наши музички писци, имали су сложен задатак не само да прате и познају те промене, већ и да се према њима одреде – с обзиром на потребе и хтења своје средине. Наше испитивање усмерено је на написе о савременој музици у два београдска музичка часописа: *Музици* (1928–1929) и *Гласнику Музичкој друштва „Сћанковић“* (1928–1934, 1938–1941; од јануара 1931. назив је промењен у *Музички гласник*). Наше истраживање треба да покаже које су и какве информације о савременој и авангардној музици објавили поменути часописи, и да укаже на аргументе на којима је био изграђен

критички однос ових гласила према радикалним видовима савремене европске музике.<sup>1</sup>

### *Авангарда о себи и уредничка иронија у сенци*

Месечни часопис *Музика* излазио је од јануара 1928. до марта 1929. године. Уредништво су сачињавали: Милоје Милојевић, Коста Манојловић и Рикард Шварц. На почетку друге године излажења састав редакције био је промењен. Као уредник отад је потписиван Милоје Милојевић; Манојловића више нема међу члановима Уређивачког одбора, а од тада су се, поред Р. Шварца, тамо нашли још и Михаило Вукдраговић, Јован Бандур и Предраг Милошевић.

Структура часописа *Музика* огледало је троструке аспирације уредника тога гласила. Наиме, домаћој публици требало је пренети знање, сугерисати канон и саопштити информацију. Зато су у овоме часопису место добили есеј, музичка критика и разноврсне белешке о музици. У есејима нагласак је био на проблемском и критичком представљању личности и појава из историје европске музике, као и савремене музике. Теме огледа у *Музици* биле су и из сфере етномузикологије, музичке педагогије и психологије, естетско-методичка питања у вези са свирањем на појединим инструментима, однос југословенске и европске музике и др. Пажња музичких писаца није пропустила ни текућа, практична питања као

---

<sup>1</sup> Не постоје обухватне студије о овим двама часописима. Основне напомене о српској музичкој периодици међуратног раздобља дају две ауторке: Стана Ђурић-Клајн, *Историјски преглед југословенских музичких часописа*, у: *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Просвета, Београд 1956, 79–93; Роксанда Пејовић, *Музичка кријивка и есејистика у Београду (1919–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд 1999, 22–25. Најосновније податке о српским музичким часописима доносе и лексикографски приручници; видети: S. Đ. K. [Stana Đurić Klajn], *Muzički glasnik*, у: *Muzička enciklopedija*, том II, gl. ur. Krešimir Kovačević, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXIV<sup>2</sup>, 651; Isto, *Muzički časopisi u Jugoslaviji. Srbija*, у: *Isto*, 650; B. D. [Branko M. Dragutinović], *Muzika*, у: *Isto*, 675. Две су се ауторке бавиле проблемом авангарде у нашим дневним листовима и музичким и књижевним часописима, али без претензија на целовито испитивање извора; видети: Roksanda Pejović, *Šta se u beogradskoj sredini smatralo muzički savremenim, modernim i avangardnim u periodu između dva svetska rata*, *Medimurje*, Čakovec 1988, br. 13/14, 172–184; Мелита Милин, *Најиси о авангарди у београдским музичким часописима између два светска рата*, у: *Српска авангарда у периодици*, зборник радова, ур. Видосава Голубовић и Станиша Тутњевић, Матица српска – Институт за књижевност и уметност (Серија: Историја српске књижевне периодике, 8), Нови Сад – Београд 1996, 479–492. У најновије време изашла је студија Биљане Милановић, *Часопис „Музика“ као засигушник југословенско-чехословачких музичких веза на измаку друге деценије 20. века*, у: *Праћ и сугуђени композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Силанола Рајичића и Војислава Вучковића*, ур. Мирјана Веселиновић Хофман и Мелита Милин, Музиколошко друштво Србије, Београд 2010, 141–160. Ауторка се у тој студији бави идеолошким аспектима, тј. проблематизацијом односа између југословенског и словенског идентитета у часопису *Музика*.

што је то било питање регулације ауторског права. Рубрика „Из музичког живота“ доносила је сажете – било је то питање расположивог простора – критике оперских представа и концерата у Југославији, словенским земљама и свету. Критички прилози објављивани су и у рубрици „Преглед музичких издања“. Тамо су представљане и оцењиване нове нотне и музикографске едиције. Разноврсне информације о југословенској и светској музичкој уметности и култури доносиле су рубрике „Кратке вести“ и „Саопштења музичких друштава и установа“.

Свој програм уредништво је изнело у првом броју.<sup>2</sup> После ентузијастички саопштене статистике о великом замаху и резултатима савремене југословенске музичке уметности и културе, редакција је прешла на три тачке свога програма. Биле су то следеће тачке: равноправан третман свих естетичко-идеолошких ставова у савременом стваралаштву, југословенство и словенофилство. Уредници су, наиме, објавили да ће у новопокреном часопису бити простора за *све* струје у нашем музичком стваралаштву, како оне традиционалистичке тако, а с посебним интересовањем, и за оне модерне и најмодерније. Уредници су нагласили да се обраћају целокупној југословенској култури, а да ће у склопу праћења иностраног музичког живота првенствена пажња бити посвећена словенским народима.

Поред свих чланова уредништва, у *Музици* су сарађивали неколики српски, хрватски и словеначки музичари: Бранко М. Драгутиновић, Богдан Миланковић, Алиса Бешевић, Божидар Широла, Лујо Шафранек-Кавић, Антон Лајовић, Славко Остерц, Василиј Мирк и др. Како је то и иначе било у међуратно доба, у *Музици* су сарађивали музички образовани посленици из других струка. Тако у овом часопису читамо текстове књижевника Тодора Манојловића и књижевног историчара и компаратисте Пере Слијепчевића.

\* \* \*

У првом свом броју, у уводном тексту, часопис *Музика* обећао је, дакле, да ће се с особитим интересовањем бавити питањима модернијих и најмодернијих музичких праваца.<sup>3</sup> То обећање било је испуњено, додуше – двозначно. Представљање појединих првака најрадикалније авангарде није изостало, али ни опозицији није било ускраћено да покаже свој от-

---

<sup>2</sup> Иако су уводни текст у првом броју *Музике* потписала сва тројица уредника, стил тога чланка упућује на ауторску руку М. Милојевића.

<sup>3</sup> D-р Милоје Милојевић, Kosta P. Manojlović, Rikard Švarc, *Naša prva reč*. – *Музика*, јануар 1928, бр. 1, 7.



пор. Уосталом, уредници и нису обећали подршку најмодернијим музичким правцима, већ дебат о њима.

Без обзира на интимна превирања, када је реч о радикалнијим видовима савремене музике, уредницима *Музике* било је стало да прате кретања у савременој европској музици и да београдским и југословенским читаоцима пренесу информације о тим процесима. Нису се зауставили само на обавештењима; часопис *Музика* је савремену музику у начелу ипак подржавао.

Проблем савремене музике, а то значи оне која је заиста представљала „проблем“ за један део музичара, критике и публике, дакле авангардне музике, био је постављен (и) у вези с музичким репертоаром у Југославији. Излажући, у двоброју за август и септемабр 1928, кратак преглед минуле оперске и концертне сезоне у Љубљани, Славко Остерц (се) пита зашто су дела Малера (Gustav Mahler), Шенберга (Arnold Schönberg), Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), Хиндемита (Paul Hindemith), Мијоа (Darius Milhaud), Хонегера (Arthur Honegger), у нас готово непозната.<sup>4</sup> Треба имати у виду да у свом критичком извештају Остерц пише о љубљанским, веома успешним продукцијама опера *Заљубљен у шри наранце* Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев) и *Саломе* Рихарда Штрауса (Richard Strauss). Али ове одличне представе словеначком композитору нису биле довољне; он је дакле позвао на отварање музичких установа према још оштријем звуку.

Слично Остерцу мислио је Рикард Шварц. У истој, осмој/деветој свесци *Музике* за 1928. годину, он је ушао у анализу стања у југословенским оперским позориштима. Историјски развој оперског позоришта у Европи, питање друштвеног контекста, финансија и финансијера, промене положаја опере која је наступила у грађанској епохи, међусобни однос опере и оперете, џез и популарна музичка култура као потенцијална опасност за оперу, свега тога се дотакао писац *Музике*. Онда је Рикард Шварц прешао на овдашње прилике и проговорио о конкретним, горућим питањима наше музичке средине. За нашу тему значајно је оно што Шварц каже за савремену музику. Наиме, оцењујући да је опера као форма и институција у фази опадања, есејиста *Музике* потрудио се да пронађе решење за ту кризу. Рикард Шварц каже: „Opera je na prelazu u nešto novo. I ona će se spasti valjda opet tako, da postane intimnija, da

---

<sup>4</sup> Slavko Osterc, *Kratek pregled operne in koncertne sezone v Ljubljani*. – *Музика*, август–септембар 1928, св. 8–9, 248.

ograniči svoja sredstva... da postane bezuvjetno aktuelna izvedbama najsavremenijih autora“.<sup>5</sup>

Савремена музика била је и на друге начине у фокусу пажње уредника *Музике*. Када треба одабрати и пренети вест из европског музичког живота – једну од толиких вести из музичке Европе – београдски часопис се одлучује и за ону о авангардистима. У новембарској свесци читамо да су награду Филаделфијског музичког друштва поделили Бела Барток (Béla Bartók) и „талијански модерниста Казела“ (Alfredo Casella).<sup>6</sup>

Поједина музичка дела која су означила крај XIX века и настанак савремене музичке епохе добила су ласкаве оцене музичких писаца у нашем часопису. Када треба да изабере примере највреднијих словенских музичких дела новијег времена, Милоје Милојевић бира и дела Игора Стравинског – *Пејруишу* и *Прибаујки*.<sup>7</sup>

Заступници авангардне уметности у часопису *Музика* нису били некритични; било је управо супротно. Рикард Шварц је био поборник новог звука, али га није бранио од оправданих критика. У тексту *Психологија слушања музике* он позива на слушање и познавање савремене музике, али се не устеже да призна да је у савременој музици „mnogo toga tek [...] рокушај без веће вриједности“.<sup>8</sup> Још директнији био је извесни М. Б., из иницијала сакривени сарадник *Музике*. Он је известио о концерту који је Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ приредило 23. децембра 1928. поводом отварања Уметничког павиљона у Београду.<sup>9</sup> На том концерту био је изведен и политонални *Концерт* за флауту, виолину и камерни оркестар Александра Черепњина (Александр Николаевич Черепнин), као и композиција *Rag-Time* Игора Стравинског. Код овог рецензента *Музике* нема трагова конзервативности; о савременој музици он каже јасно, па и грубо: „... и поред тога што се под називом модернисте

<sup>5</sup> Rikard Švarc, *Problem naših operских pozorišta*. – Музика, август–септембар 1928, св. 8–9, 231. Исти став Шварц понавља у чланку *Из ојерске сјајности*, исто, 259.

<sup>6</sup> *Крајке вести*. – Музика, новембар 1928, св. 11, 337.

<sup>7</sup> Др. Милоје Милојевић, *Свесловенско удружење за савремену музику*. – Музика, мај–јуни 1928, св. 5 и 6, 147. Милојевић није увек једнако мислио о Стравинском и о његовом балету *Пејруиша*. О његовом амбивалентном држању према музици тог композитора и, уопште, према савременој музици, писали смо у студији *Положај авангарде у српској музичкој кривици и есејистици прве половине XX века: „Српски књижевни гласник“*. – Музикологија, Београд 2005, бр. 5, 289–306, особито стр. 293–294.

<sup>8</sup> Rikard Švarc, *Психологија слушања музике*. – Музика, април 1928, св. 4, 101.

<sup>9</sup> М. Б., *Из музичког живота. Концерт у Београду. Први концерт модерне музике у Уметничком Павиљону*. – Музика, новембар 1928, св. 11, 332. Поједини бројеви часописа *Музика* излазили су са закашњењем. То објашњава ову ситуацију – да се у новембарској свесци појављује критика концерта који је био одржан крајем наредног месеца.

крије многи хохштаплер, ипак бије један нови и здрави пулс, једно ново освежење музике, која је била дошла на мртву тачку“.<sup>10</sup>

У кругу европских авангардних новатора и експериментатора из првих деценија XX века једно од најистакнутијих места заузимао је Алојз Хаба (Alois Hába). Редакција *Музике* одвојила је простор за његов чланак *Deset godina razvoja četvrtstepenske i šestinastepenske muzike u Čehoslovačkoj*.<sup>11</sup>

У овом напису од две странице чешки авангардиста није предузео да изложи теоријске основе свог система, нити се упустио у естетичку расправу о својим погледима на музику. Само је у уводу напоменуо да његов музички и акустички систем кореспондира с народним певањем, и да не представља насилан корак с гледишта музичког фолклора и општег музичког развоја. Алој Хаба је дао преглед уметничког рада у оквирима свога правца – најзначајније композиције, израда музичких инструмената заснованих на четвртстепеном и шестиностепеном систему и др. Он говори о својој класи на Конзерваторијуму у Прагу и својим студентима међу којима је поменуо Југословене Славка Остерца, Предрага Милошевића и Драгутина Чолића. Хаба упућује на своје списе о свом систему, побраја композиције које му је објавила бечка издавачка кућа „Universal Edition“ и др. Српски и југословенски читалац добио је овим кратким чланком непретенциозну али језгровиту слику „учинка“ Хабине школе на међународној музичкој сцени. Управо је одсуство акустичке терминологије, с јасним и приступачним уводом о основама Хабиног система, ово штиво морало учинити пријатном лектиром ондашњој читалачкој публици.

Поставља се питање зашто је редакција *Музике*, у целини обазрива у свом односу према авангарди, дала реч Алојзу Хаби, екстремном авангардисти. Одговор није тешко наћи. Хаба је био веома значајна појава у свету уметничке авангарде онога времена и није се могао игнорисати. Као што смо видели, седми број *Музике* био је посвећен „чехословачкој музичкој култури наших дана“. Тај наслов за уреднике је морао представљати обавезу; они сигурно нису желели да се доведу у ситуацију да изостављањем приказа утицајне фигуре у савременој музици оповргну и себе и чињенице. (На крају, Хабини студенти били су и они из Краљевине Југославије.) Редакцији *Музике* се не може приговорити тенденција;

<sup>10</sup> М. Б., *Из музичкој живојџа. Концерти у Београду. Први концерт модерне музике у Уметничком Павиљону*, 332.

<sup>11</sup> *Музика*, јули 1928, св. 7, 212–214. Чланак је са чешког језика превео Предраг Милошевић.

ако би имали нешто против одређене појаве, они би то и казали, али нису ућуткивали оне који су другачије мислили.<sup>12</sup>

У овоме случају редакција *Музике* ипак се није уздржала од пребацавања авангарди. Ако је авангарди већ била дата реч, требало је казати шта часопис мисли о ономе што је у њему штампано. Отпор према Хабином систему садржан је у само једној речи која се може схватити и као иронија, и као дистанција, и као неодобравање. На крају седме свеске *Музике* објављена је читава страница текста у којем уредништво даје податке о штивима унетим у тај број. О чешком авангардисти пише: „Господин Алоиз Хаба, фанатик за четвртстепенску и шестинаступенску музику веома интересантно је говорио о своме композиторском и списатељском раду. Задржавамо право да га умолимо да нам у једном од идућих бројева да и теоријски чланак о своме систему“.<sup>13</sup> Само том једном речју, фанатик, уредништво *Музике* је послало поруку својим читаоцима о томе како гледа на Хабин правац и његове експерименте. „Надзирање“ о којем смо писали у поглављу о проблему националног стила, у вези с часописом *Музика*, поновило се и овом знаковитом појединошћу о Алојзу Хаби. Рецимо и то да стилска диспозиција завршне, непотписане напомене у седмом броју *Музике* указује на Милоја Милојевића као аутора.

\* \* \*

У међуратној српској музичкој критици и есејистици било је писаца који су скретали пажњу на чињеницу да је авангарда обогатила и продуцирала композициону технику и да зато радикалну музичку праксу не треба игнорисати. Ако пред одређеном публиком или критичарима није могла бити одбрањена естетичким аргументима, најмодернија музика брањена је својим доприносом и иновацијама у секундарној сфери композиционих поступака.

Тако није било у часопису *Музика*, или, боље: није било сасвим тако. Правац разматрањима о модерној техници дао је Милоје Милојевић.

Свој обимни есеј о уметничкој соло песни код Чеха он је закључио изражавањем вере да нова музичкотехничка средства никада неће по-

<sup>12</sup> Овде је потребно додати да је о Хабином музичком систему писао управо Милоје Милојевић. Милојевићева обимна студија *Идеје Алоуза Хабе* објављена је први и једини пут у првој књизи његових *Музичких студија и чланака* (Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1926, 40–64). Хаба у свом чланку у *Музици* помиње овај Милојевићев рад, а поменуће га и у другом свом напису: *Mladi jugoslovenski kompozitori i četvrttonska muzika*. – *Zvuk*, Београд, јануар 1933, бр. 1, 81.

<sup>13</sup> Видети: *Музика*, јули 1928, св. 7, 216.

стати једини и искључиви циљ „младих и здравих нараштаја музичара чешке крви“. Милојевић у последњој реченици исписује своје музичко *вјерују*: „Своје душе млада поколења чешкога народа оплођаваће текови-нама велике прошлости свога рода у којима почивају опште човечанске вредности“.<sup>14</sup> Ова два аспекта Милојевићевог држања према савременој музици обележиће и став „опозиције“ авангарди у његовом часопису: критички став према модерној техници и опредељивање за национални музички израз.

У двоброју за август и септембар 1928. у *Музици* је преведен одломак из *Ситудија о модерној хармонији* композитора Ренеа Ленормана (René Lenormand).<sup>15</sup> Два су акцента у том тексту. С једне стране, француски композитор упозорава да је у уметности опасно учити се стварању по угледу на друге. Он је јасно ставио до знања да подражавање узорима, макар то била ремек-дела, није добар пут за уметника. С друге стране, Ленорман не изједначава модерну музику и модерну технику; он каже: „Хармонија названа м о д е р н о м, посматрана у својим техничким средствима, није довољна за изградњу једне м о д е р н е м у з и к е ... Изнад писања има дакле м о д е р н о г н а д а х н у ћ а ...“<sup>16</sup>

Изоловано третирање и опонашање композиционе технике западних аутора нашло се и на мети словеначког композитора Антона Лајовица.<sup>17</sup> Расправљајући о југословенској музичкој култури и њеном односу према Европи, овај сарадник *Музике* бесмисленом је назвао механичку трансплантацију европске технике на музичку уметност младих народа. Он је сматрао да епигонства не сме бити ни у техници – индивидуални, тј. национални израз треба постићи и у техничком аспекту компоновања.

Још једном је *Музика* писала о односу техничког и уметничког аспекта у савременој музици. Предраг Милошевић се осврнуо на својеврсни изум чешког авангардног уметника Здењека Пешанека (Zdeněk Pešánek), на његов клавир с бојама.<sup>18</sup> Милошевић говори о покушајима да се у ве-

<sup>14</sup> Д-р Милоје Милојевић, *Уметничка соло ђесма код Чеха*. – Музика, фебруар 1928, св. 2, 46.

<sup>15</sup> Рене Ленорман, *О модерној музици. Предговор за „Ситудије о модерној хармонији“ од Ренеа Ленормана*. (С француског М. [= Миодраг] Васиљевић.). – Музика, август–септембар 1928, св. 8–9, 239–244. И у каснијој југословенској музичкој лексикографији упозорено је на успелост Ленорманових *Ситудија*; видети: *Lenormand, René, у: Музичка енциклопедија*, том II, гл. ур. Креšимир Ковачевић, Југосlavenski leksikografski zavod, Zagreb MCMLXXIV<sup>2</sup>, 445. Иако се у наведеној енциклопедији углавном наводе подаци о преводима односних дела у Југославији, у овом случају је изостало указивање на превод Ленормана у часопису *Музика*.

<sup>16</sup> Р. Ленорман, Нав. чланак, 243.

<sup>17</sup> Anton Lajovic, *Naša glasbena kultura in evropski nivo*. – Музика, март 1928, св. 3, 68–70.

<sup>18</sup> Predrag Milošević, *Klavir s bojama*. – Музика, јануар 1929, св. 1, 16–19.

зу доведу музички тон и слика, а потом прелази на идеју и конструкцију Пешанековог клавира. Тачан је Милошевићев закључак да је клавир с бојама технички, али не и музички проналазак. Очитовидно, уредницима часописа *Музика* било је стало да се естетска и техничка страна уметности не раздвајају више но што је то оправдано, а посебно им је било важно да се чисто технички изуми не глорификују и не изједначавају с доприносима музичког реда.

Кроз писање о савременој музици у београдском часопису је морао доћи до изражаја и афинитет редакције према ономе што је уистину био њен интимни избор у сфери модерне композиције. У двоброју за август и септембар 1928. године, Бранко Драгутиновић је објавио обиман критички приказ минуле београдске музичке сезоне.<sup>19</sup> Овај бивши студент Милоја Милојевића на београдском Филозофском факултету, био је под утицајем свога професора, па нас не изненађује дихотомија његовог резонувања о савременој музици. Драгутиновић хвали београдско Народно позориште зато што је извело два балета Игора Стравинског – *Петрушк*у и *Жар-птицу*. Тај потез управе националног театра критичар *Музике* вредновао је „не само [као] врхунац сезоне него и [као] знатан прилог Народног Позоришта идеји пропагирања и популарисања модерне музике“.<sup>20</sup> У продужетку чланка Драгутиновић се осврће на Први фестивал југословенске модерне музике. На појединим местима као да се чује глас Милоја Милојевића: „Најзад, падало је у очи, да се савремени југословенски композитори мање интересују за наш расан, музичко-национални проблем“.<sup>21</sup>

Присуство Милоја Милојевића осетило се и тамо где га не бисмо очекивали. У свесци *Музике* за јануар 1929. године, Рикард Шварц је превео чланак Луја Гринберга (Louis Gruenberg) о цезу.<sup>22</sup> Тај руско-амерички композитор и пијаниста говори о цезу с еланом, али га посматра увелико критички. Наиме, он указује на монотонију у области ритма, хармоније и оркестарских ефеката. Међутим, Луј Гринберг не одустаје од цеза; он даје предлоге како унапредити ту музичку струју, а да она остане и још снажније постане музички израз америчке нације. Поједине реченице делују као да их је написао Милоје Милојевић. Гринберг говори о неопходности

<sup>19</sup> Б. [Бранко] Драгутиновић, *Из музичкој живоји. Југославија. Београд. Опера – Балет – Први фестивал југословенске модерне музике – Крај Концершне сезоне*. – *Музика*, август–септембар 1928, св. 8–9, 260–263.

<sup>20</sup> Исто, 261.

<sup>21</sup> Исто.

<sup>22</sup> Louis Gruenberg, *Jazz kao ishodišna tačka* (preveo sa nemačkog Rikard Švarc). – *Музика*, јануар 1929, св. 1, 19–21.

темељног савладавања композиционе технике и о безусловности индивидуалног уметничког печата – о слободи која је настала из знања. Завршетак Гринберговог написа још више подсећа на Милојевића. Прелазећи преко експеримената са цезом у делима модерних европских композитора, писац закључује: „... držim, da će samo Amerikanac znati da napiše ovu novu muziku – onaj, koji je po krvi, odgoju i srcu Amerikanac“.<sup>23</sup>

Тако је часопис *Музика* у расправу о савременој музици унео идеју националног израза тамо где се то најмање очекивало – у област популарних жанрова. Продор елемената цез музике у европску уметничку музику првих деценија XX века сигурно је мотивисао уреднике *Музике* да цезу посвете одговарајућу пажњу. Објављивање Гринберговог чланка још је један вид испуњења уредничког обећања из првог броја, обећања да ће часопис пратити модерније и најмодерније музичке струје. Али је и доказ више о интимним уметничким и естетичким преокупацијама и склоностима уредника, у оквирима модерне музике.

### *За Шенберга и против њега*

Три месеца после *Музике* Београд је добио још један музички часопис. Био је то *Гласник Музичког друштва „Станковић“*. Први уредник био је Милан П. Богдановић, потпуковник у пензији, члан Друштва и велики љубитељ музике. Часопис је излазио једанпут у месецу.

*Гласник* није покренут с високим претензијама. То се јасно види из програмског текста који је у првом броју објавио др Душан Путник, председник Музичког друштва „Станковић“. Путник је указао на чињеницу да МД „Станковић“ има три одсека – школу, хор и оркестар, и да ови одсеци функционишу сасвим независно. *Гласников* циљ требало је да буде стварање хомогености и кохезије између наведених одсека, и то на основу сталног обавештавања о њиховом раду – обавештавање би имао да обави *Гласник*. *Гласник* је као задатак добио и стварање јединственог менталитета као предуслова за осмишљен и систематски рад на пропацирању и остваривању циљева Друштва. Као циљ истакнуто је и окупљање што већег броја пријатеља музике, помагача и сарадника Друштва. Душан Путник је написао да ће *Гласник* бити „кућевне новине“.

Одиста, у прво време *Гласник* је уређиван као интерни информатор Музичког друштва „Станковић“. Праћен је рад Хора, Оркестра, Музичке школе и Библиотеке. Објављиван је попис наставника у Музичкој школи

---

<sup>23</sup> Исто, 21.



„Станковић“, извештавано је о поселима и свима осталим догађајима у Друштву. У томе првом периоду било је, истина, и другачијих текстова – критичких приказа значајних премијера у Београду (нпр. о ораторијуму *Краљ Давид* Артура Хонегера), писано је о Корнелију Станковићу, проблемима музичке педагогије, музичког аматеризма, чак и о проблемима савремене музике и др. Али све је то било спорадично и малобројно у односу на главну линију *Гласникових* тежњи – на праћење рада Друштва и то превасходно за чланове Друштва.

Промена у концепцији запажа се од октобра 1929. Од тога времена, па до краја излажења часописа, на челном месту објављују се проблемски текстови и есеји, на различите теме. Општа историја музике, филозофија и естетика музике, историографски прилози о српској музици, теме из хрватске, словеначке, бугарске музике, црквена и авангардна музика, питања односа музике и друштва, музике и филма, проблем националног музичког израза, портрети савремених домаћих композитора, педагошке теме, слика музичке уметности и културе мало непознатих земаља (Сједињене Америчке Државе, Албанија) – све је то нашло места на ступцима *Музичког гласника*. Остале рубрике доносиле су музичке вести и критичке осврте на музички живот. Рад Музичког друштва „Станковић“ и даље је бележен, али сада у издвојеној, сажетијој и заокруженој рубрици. Новембра 1929. *Гласник* постаје званично гласило Јужнословенског певачког савеза, па је делатност Савеза праћена редовно и подробно, у оквиру посебне рубрике.

Назив часописа промењен је јануара 1931. у *Музички гласник*. Од тога времена, па до првог престанка излажења у децембру 1934, *Гласник* је уређивао одбор који су сачињавали: Милан П. Богдановић, Петар Бингулац, Рикард Шварц, Михаило Вукдраговић, Вацлав Ведрал, Бранко М. Драгутиновић и Милан Бајшански. Поред уредника, најзначајнији сарадници у првој Гласниковој серији били су: Коста Манојловић, Бранко Драгутиновић, Милка Ђаја, Антун Добронић, Божидар Широла, Драгутин Чолић, Виктор Новак, Стана Рибникар, Миленко Живковић, Зинаида Грицкат, Ерих Самлаић, Момчило Настасијевић и Данило Данић.

*Музички гласник* обновљен је у јануару 1938. и излазио је све до избијања Другог светског рата (последња свеска изашла је фебруара 1941). Ново уредништво сачињавали су Стана Ђурић Клајн, Вацлав Ведрал и Миленко Живковић. Ова чињеница је од кључног значаја. Наиме, године 1936. престао је да излази *Звук*, а његова уредница била је Стана Рибникар (= Ђурић Клајн). По концепцији, именима сарадника и идеолошкој



оријентацији, нова серија *Музичкої ласника* с правом се може схватити као продужетак *Звука*, само под другим именом. Као што ће то бити случај са *Звуком*, и нови низ *Музичкої ласника* пажњу ће обраћати на савремену музику, на музичку историографију и етномузикологију. Личности критичара – дописника из Београда, Загреба и Љубљане, читалац ће препознати опет из *Звука* (Емил Хајек и Павле Стефановић; Павао Марковац и Ерих Самлаић; Драготин Цветко). У другој *Гласниковој* серији запажа се и окренутост марксизму. Међу сарадницима после 1938. наилазимо и на стара и на нова имена: Коста Манојловић, Антун Добронић, Лујо Давичо, Мери Жежељ, Милка Таја, Предраг Милошевић, Петар Коњовић, Јован Бандур, Јосип Славенски, Миховил Томандл, Јуриј Арбатски и др.

\* \* \*

Обртна тачка у савременој музици била је појава Арнолда Шенберга. Револуција коју су изазвале слободна атоналност и додекафонија учинила је да Шенбергово име постане синоним музичке авангарде.

Од свих међуратних српских музичких часописа о Шенбергу је највише и најбурније расправљао *Гласник Музичкої друштва „Стианковић“*, тј. *Музички ласник*. Шенберг је на страницама те ревије ватрено брањен, али и жестоко нападан. Но Арнолд Шенберг није био једини савремени композитор о коме се изјашњавао овај часопис. Тако је *Гласник МД „Стианковић“* (похвално) писао о Артуру Хонегеру и Игору Стравинском.

Године 1928. у Београду је Академско певачко друштво „Обилић“, под управом Ловре Матачића, извело Хонегеров ораторијум *Краљ Давид*. Михаило Вукдраговић, присталица умеренијег звука, дао је одушка, макар и сасвим мало, својој резервисаности према савременој музици. На почетку чланка у *Гласнику* он каже да је изведба наведене композиције представљала „ако не значајан а оно веома интересантан датум у нашем репродуктивном музичком животу“. *Гласников* критичар помиње политоналност Хонегеревог музичког језика, али не каже шта мисли о политоналности. Ипак, оцена композиције у целини је позитивна. Михаило Вукдраговић је *Краља Давида* оценио као снажно и убедљиво дело, композицију несумњиве вредности.<sup>24</sup>

Музички писци који су писали о Игору Стравинском били су лишени унутарњег колебања. За Милана Бајшанског Стравински је геније данашње музике.<sup>25</sup> Педесети рођендан руског композитора у *Гласнику*

<sup>24</sup> Михаило Вукдраговић, *Аријур Хонејер: „Краљ Давид“*. Симфониски псалм у 3 дела за рецитацијора, солисту, мешовити хор и оркестар. – ГМДС, април–мај 1928, бр. 1–2, 18–19.

<sup>25</sup> М. [Милан] Бајшански, *Оркестар и његови инструменти*. – ГМДС, мај 1930, бр. 2, 30.

је обимним чланком обележила Стана Рибникар. И за њу је Стравински „највећи геније данашње музичке културе“.<sup>26</sup>

У *Гласнику* је писано и о модерном балету за чији је настанак умногоме био заслужан управо Стравински. У свесци за јануар 1930. с француског је преведен некролог Сергеју Дјагилеву (Сергей Павлович Дягилев). У повишеној интонацији аутор говори о значајном делу овог уметника, а није изостала ни напомена о разлици између класичног и модерног балета, у корист овога другог.<sup>27</sup> Модерном балету који је дошао да експресијом замени шаблонизирани технички виртуозитет класичног балета, предност је дао и Бранко Драгутиновић.<sup>28</sup>

Прихватање авангардне музике било је отежано, код једног дела европске и наше публике и критике, не само радикализмом изражајних средстава већ и антиромантизмом те музике. Антиромантичка побуна авангардних уметника одбацила је „емоционалност“ музике XIX stoleћа, а онда се сама нашла под оптужбом за церебралност. У склопу те ситуације поједини *Гласникови* писци настојали су да склоне сумњу с (негативног) удела рационалности у музичком стваралаштву. У свом есеју *Мисаони ашље модерноја композицијора* чешки композитор Карел Болеслав Јирак (Karel Boleslav Jirák) уверљиво наглашава да ниједан прави креатор није могао избећи рефлексии, као и да при изграђивању дела свест игра несумњиво велику, иако не баш примарну улогу.<sup>29</sup> Јирак је својој одбрани савремене музике додао једну кључну напомену. Наиме, он је као једину стварну опасност за (савремену) музику видео *свесну* конзервативност.<sup>30</sup> То је, према његовим мишљењу, водило ка духовној учмалости и онемогућавању природног музичког развоја.

Арнолд Шенберг је имао једног ватреног заступника у *Гласнику Музичкој друштва „Стианковић“ / Музичком гласнику*. Био је то Рикард Шварц. У три своја текста он се видно заузео за Шенбергову музику.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Стана Рибникар, *Игор Стравински – Поводом педесетогодишњице рођења*. – МГ, мај–јуни 1932, бр. 5 и 6, 131.

<sup>27</sup> Жерар Мисер, *Сергеј Дјагилев и Руски балет – Приликом смрти великој уметника* (превео Б. [Борис] Зорко). – ГМДС, јануар 1930, бр. 1, 12–13.

<sup>28</sup> Branko Dragutinović, *Klasični balet i moderna umetnička igra – Skica jedne paralele*. – МГ, децембар 1939, бр. 10, 185–188.

<sup>29</sup> К. [Карел] Б. [Болеслав] Јирак, *Мисаони ашље модерноја композицијора* (превео Мих. [Михаило] Вукдраговић). – ГМДС, март 1930, бр. 3, 56–64, посебно стр. 56. и 58.

<sup>30</sup> К. [Карел] Б. [Болеслав] Јирак, *Мисаони ашље модерноја композицијора – Свршетак* (Превео Мих. [Михаило] Вукдраговић). – ГМДС, април 1930, бр. 1, 4.

<sup>31</sup> Рикард Шварц, *О проблему „Нове музике“*, ГМДС, фебруар 1929, бр. 2, 19–21; исти, *Арнолд Шенберг као учитељ*, исто, октобар 1929, бр. 7, 117–123; Исти, *О проблему нове музике*. – МГ, мај–јуни 1932, бр. 5–6, 132–140.

Шенберг је за Шварца генијалан музичар, а његове критичаре-опаче овај *Гласников* писац окривљује за „бесне нападе и најнечувенију злобу“, и за ту критику још додаје да је била изгубила свест о својој историјској одговорности. Шварц је у *Гласнику* Шенберга представио и преводом увода из његове *Науке о хармонији*.<sup>32</sup> Главни аргумент овога писца у заузимању за Шенберга и, уопште, за нову музику био је позајмљен из супротног музичког табора. Шварц доказује да је све у музичкој историји, па тако и савремени стадијум музичке уметности – еволуција. То је, иначе, био главни противаргумент Милоја Милојевића и других поборника задржавања везе са XIX веком у савременој музици – да управо авангарда кида све везе с прошлошћу. Рикард Шварц показује да и нова музика има везе с историјом и да произлази из ње. Одбојна реакција према претходном, хронолошки најближем периоду музичке историје, није нужно морала да значи раскол с читавом историјом. Рикард Шварц аргументовано упозорава да је свака епоха у историји уметности реакција на прошлу епоху, на назоре и појмове старијих генерација. Али то још увек не значи да се тиме брише повезаност с историјом као таквом.

И Драгутин Чолић је савремену, тј. атоналну и четвртстепену музику сматрао резултатом претходног развоја, с тим да је његов нагласак био на контексту економског и културног развоја.<sup>33</sup> Овај марксистички одређени музичар није бранио авангарду од конзервативних критичара; његова мета била је управо сама авангарда која је, према његовом мишљењу, мало учинила за себе и своју публику. Чолић је својим колегама, авангардним композиторима приговорио што своју музику нису пласирали у друштво. Он је одмах иступио с предлозима: треба компоновати музику за децу и аматерске хорове, и тако ширу публику упознати са савременим тенденцијама. Драгутин Чолић је желео да савремена музика живи у савременом друштву, а не да себе одсеца од тога друштва и да бежи у музичке лабораторије.

Авангардна музика, Шенберг, Шварц и Чолић имали су у *Гласнику МД „Стианковић“* две врсте опонената. Једни су им противречили с музичкоуметничких разлога, а други са идеолошких и социјалних.

Авангарда у *Гласнику* није само критикована и нападана; неки од оних који нису прихватили њене проседе задовољавали су се тиме да одбране себе и своју естетику. У чланку о композитору Ладиславу Виц-

<sup>32</sup> Рикард Шварц, *Арнолд Шенберг као учитељ*. – ГМДС, октобар 1929, бр. 7, 120–123.

<sup>33</sup> Драгутин Чолић, *Модерна музика и друштво*. – МГ, септембар–октобар 1932, бр. 7 и 8, 205–206.

палеку (Ladislav Vycpálek) Вацлав Ведрал поручује да „бити умерен не значи још бити реакционаран“.<sup>34</sup> Други писци одбацивали су авангарду тако што су је изједначавали с „чепркањем око експеримената“ и супротстављали „ланцу здравог развоја музичке уметности“.<sup>35</sup> Савремена музика радикалнијег усмерења описивана је као „сива и хладна магла поратних заблуда“<sup>36</sup>, а у појединим случајевима није изостало ни именовање „криваца“ за ту ситуацију: Антон Добронић је Шенберга и Стравинског означио као „развикане“.<sup>37</sup>

Поменути антиемоционализам радикалног крила савремене музике проузроковао је нападе у којима је авангарда повезивана, ако не баш изједначавана, с механичком музиком. У *Гласнику* је превођен Венсан д’Енди (Vincent d’Indy) који је држао да се у уметности пре свега тражи емоција, и зато одбацио механичку музику.<sup>38</sup> Слично Д’Ендију мислио је Александар Соловјев (Александр Васильевич Соловьёв), музички образовани професор права на Београдском универзитету. Он не потцењује техничку супериорност савремене музике (у том смислу помиње *Петрушку*), али налази да модерна музика не задире у људске душе. Соловјев помиње Олдоса Хакслија (Aldous Huxley) и његов роман *Врли нови свет*; док не наступи Хакслијево друштво (мрачне) будућности, човечанству ће, искрено и патетично каже Александар Соловјев, бити потребни и је-ванђеље и симфоније и реквијем.<sup>39</sup>

Ипак, најснажнија критика музике Арнолда Шенберга и музичке авангарде уопште, дошла је од оних музичких писаца који су сматрали да уметник нема права да се дистанцира од реализма стварности и од проблема друштвених односа. Шенберга је у *Гласнику* најречитије оспорила музичка и политичка левица.

---

<sup>34</sup> Проф. Вацлав Ведрал, *Лађислав Вициалек*. – МГ, септембар–октобар 1932, бр. 7 и 8, 203.

<sup>35</sup> Др Милоје Милојевић, *У славу Јозефа Сука*. – ГМДС, март 1929, бр. 3, 34.

<sup>36</sup> Проф. В. [Вацлав] Ведрал, *Анђонин Дворжак*. – МГ, јуни–јули 1934, бр. 6 и 7, 106.

<sup>37</sup> Антун Добронић, *Превирање у нашем музичком животићу. Поводом йолемике Јосий Славенски – Миленко Живковић у „Музичком гласнику“*. – МГ, април 1933, бр. 4, 83.

<sup>38</sup> О „модернизму“ у музици (с француског), ГМДС, април–мај 1928, бр. 1–2, 15. Механичку музику нису бранили Гласникови заступници Шенберга и авангарде. Рикард Шварц је написао есеј са жељом да покаже да радио није механички музички инструмент. Овај обавештени писац је свој чланак закључио речима да ће душевне вредности увек бити темељ музичке продукције и репродукције; видети: Рикард Шварц, *Је ли радио механички музички инструменат?*. – ГМДС, фебруар 1930, бр. 2, 36–40, посебно стр. 39–40.

<sup>39</sup> Д-р Александар Соловјев, проф. Универзитета, *Значај Чајковској за њејово доба и за садашњосиј*. – МГ, мај–јуни 1940, бр. 5–6, 71–77, посебно стр. 76–77.

Свој обимни чланак, под готово програмским насловом *Ойасне йо-јаве у савременој музици: расмајирања и сведочанства*, Миленко Живковић је највећим делом посветио жестокој критици Шенберга и његових поборника у југословенској музици.<sup>40</sup> Живковић се подједнако обара на академизам и конзервативизам у савременој музичкој култури, с једне стране, и на авангарду, с друге. За Арнолда Шенберга су одабрани следећи изрази: асоцијални космополитизам, реакционарни индивидуализам, хипокритско реакционарство, псеудомодерни правац, нарцизам, егоцентризам. Миленко Живковић Шенбергу не може да опрости дистанцирање од савремених људи и њихових проблема и потреба. Програмско значење има реченица с почетка чланка: „Етички, хумани и социални моменти су од примордиалног значаја у данашњој уметности; реч је, дакле, о *группи* веној целисходности дела“.<sup>41</sup> Миленко Живковић инсистира на дејству уметничког дела на што шири круг слушалаца. Овом композитору било је стало не само да покаже колико је Шенберг својим „ларпурлартизмом“ далеко од темељних, пре свега друштвеноекономских проблема свога времена, већ и да позове домаће, југословенске музичаре, оне загладане у авангарду, да се окрену потребама обичних људи и маса.

У *Музичком гласнику* је било још гласова против авангарде. Много мирнији од Живковића био је Стеван Христић, али ипак јасан у своме ставу против церебралне музике савременог доба, хаоса и неискрености њене, и с вером у будућност југословенске музике, уколико не буде заведена музичким перверзијама појединих европских правца.<sup>42</sup> Напокон, пред крај излагања *Музичког гласника* уредништво је одабрало за превод чланак руског музиколога Леонида Сабањејева (Леонид Леонидович Сабанеев) о стваралачкој кризи у музици.<sup>43</sup> Сабањејев је енергично напао какофоничност и антиемоционализам савремене музике и њено пренебрегавање публике. Он је отишао и даље, те ликвидацију благозвучности у савременој музици узео као доказ да је музика пошла „путем зла“.<sup>44</sup> Овако оштар напад на савремену музичку уметност није могао проћи без реакције уредника који су сами одлучили да објаве ово штиво. У уводној напомени они су се оградиле од „многих излагања у овоме чланку“.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> МГ, март 1933, бр. 3, 49–59.

<sup>41</sup> Исто, 56.

<sup>42</sup> Ж. [Миленко Живковић?], *Г. Стеван К. Христић о себи*. – МГ, април 1933, бр. 4, 77–81, особито стр. 80. и 81.

<sup>43</sup> Леонид Сабањејев, *Из створених листова и часописа. Стваралачка криза у музици*. („Современия записки“) (превео са руског Димитрије Конради). – МГ, јуни 1939, бр. 6, 117–127.

<sup>44</sup> Исто, 123–124.

<sup>45</sup> Исто, 117, нап. бр.1.

Часописи *Музика* и *Гласник Музичкој друштва „Стианковић“* представљају веома значајне изворе за познавање српске музикографије и, уопште, српске музичке културе међуратног доба. Анализа написа о савременој и авангардној музици показала је да су наши музички писци онога времена будно пратили збивања и промене у европској музици и да су о томе ревносно извештавали читаоце својих часописа. Доминантне појаве у западноевропској музици тако су биле присутне и у Београду, Србији и Југославији.

Три аспекта обележавају рад наших музичких писаца наведених ревија, рад у области савремене музике: професионализам, демократичност и критичност.

Видели смо да авангардна музика није представљала лични избор појединих музичких писаца. Али су управо ти музичари, какав је, на пример, био Милоје Милојевић, своју средину упознавали с најекстремнијим музичким новаторима. Наиме, професионална савест налагала им је да својој средини представе савремену музику, иако се с појединим њеним правцима нису слагали. Исто тако, оба часописа представљала су отворене трибине за различита мишљења. Свакако, своје мишљење о савременој музичкој уметности казали су и покретачи и уредници часописа. Но они нису држали да њихова гласила треба да буду „унисона“, већ су говорили упоредо са својим неистомишљеницима.

Подељеност музичких писаца у *Музици* и *Музичком гласнику* око авангардне музике показује да се међуратна српска музика била нашла пред великим изазовима. На те изазове одговарала је на различите начине, али је најзначајније то да ти изазови нису били игнорисани. Било је различитих гледања на то који је пут којим наша музика треба да се integriше у европске токове, али се много држало до познавања савремене музике и њених остварења. У време када су српска музичка уметност и култура још увек биле у периоду формирања, био је то показатељ озбиљности и ентузијазма једне младе културе која је снажно желела да напредује.

RECEPTION OF AVANT-GARDE MUSIC IN BELGRADE BETWEEN THE  
TWO WARS: THE EXAMPLE OF JOURNALS *MUSIC* AND *THE HERALD OF  
THE MUSICAL ASSOCIATION "STANKOVIĆ" / MUSIC HERALD*

Summary

A relatively young Serbian music culture of the new age tried to become part of the European music family. A great challenge in that path was the encounter of our musicians with the European avant-garde in the period between the two wars. Significant testimonies of that encounter can be found in the Belgrade journals *Music* (1928–1929) and *The Herald of the Musical Association "Stanković"* (1928–1934, 1938–1941; since 1931 it was published under the name *Music Herald*). The reception of avant-garde music in these journals was uneven. Both of them published the texts that defended the avant-garde and those that criticized it. In *Music* the Czech Alois Hába wrote about his work and in the *Herald* Rikard Švarc wrote very positively about Arnold Schönberg. The voices of avant-garde critics could be heard as well: Miloje Milojević wrote in *Music* in favor of the modern national musical style, while in the *Herald* Schönberg's music was attacked by the ideological left wing. Milenko Živković thought that Schönberg's music was decadent and asocial, distant from the needs and problems of the masses as well as contemporary social relations.

Three aspects mark the work of our writers about music in the mentioned journals in the area of contemporary music: professionalism, democracy and criticism.

The professional conscience of the writers about music instructed them to present to their surroundings contemporary music, although they did not agree with some of the directions it was taking. The editors of these journals also declared their opinions on contemporary music. They did not think that their voices should be in unison, instead they spoke simultaneously with the people whose opinions differed from theirs.

The divided opinions of writers in *Music* and *Music Herald* concerning the avant-garde music indicates that the Serbian music between the two wars met great challenges. It responded to them differently, but the important thing is that these challenges and changes that marked European music were not ignored. There were many different views of what path Serbian music should take in order to become part of the European trends, but all of them relied on the knowledge of contemporary music and its pieces. At the time when Serbian music and culture were still in the period of formation, this was an indicator of the seriousness and enthusiasm of a young musical setting that passionately wanted to make progress and catch the pace with the world.





*Катјарина Томашевић*

## ПРИЛОГ ЗА БИОБИБЛИОГРАФИЈУ: ПЕТАР КОЊОВИЋ (1883–1970)

**САЖЕТАК:** Поред комплетне библиографије музичких дела, монографија и објављених превода Петра Коњовића, овај рад доноси и попис релевантних написа о овом угледном композитору, музичком писцу и организатору музичког живота у XX веку. Библиографија композиција организована је по жанровима, хронолошки, обухватајући и необјављене рукописе, као и све доступне податке о првим и потоњим издањима публикованих партитура. Циљ овог рада јесте не само да подстакне даља музиколошка и театролошка проучавања живота и дела Петра Коњовића, већ и да охрабри нова извођења Коњовићеве музике на концертним сценама.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Петар Коњовић, библиографија радова, попис литературе о Петру Коњовићу.

Петар Коњовић, композитор, музички писац, професор Музичке академије у Београду, оснивач и први директор Музиколошког института САНУ, редовни члан Српске академије наука и уметности, као и истакнути члан Матице српске, несумњиво представља једну од најмаркантнијих личности српске и југословенске културе у XX веку.

Пошто је још у младости испољио снажан афинитет према позоришној уметности, Петар Коњовић ће пољу музичког театра остати трајно привржен, дајући му и своје најзначајније прилоге. О томе сведоче како његов ангажовани рад на положају директора Опере (1921–1926) и интенданта Хрватског народног казалишта у Загребу (1933–1939), тако и у још већој мери његова надахнута остварења на пољу музичке драме – *Женидба Милошева*, *Кнез од Зејте*, *Кошћана*, *Сељаци* и *Ојтаџбина*, дела која му обезбеђују најистакнутије место у историји националне музичке сцене прошлог века.

Везе Петра Коњовића са Српским народним позориштем у Новом Саду, чији се значајан јубилеј – 150. годишњица постојања, обележава ове, 2011. године, биле су веома присне и подстицајне.<sup>1</sup> Споменимо овде тек неколико биографских детаља. За Коњовићево опредељење да се посвети музичком театру било је пресудно једно гостовање СНП-а у Сомбору, 1900, са опером *Чаробни сирелац*, Карла Марије фон Вебера (Carl Maria von Weber). Певајући у хору, управо је у том извођењу Коњовић и сâм учествовао. Младачка фасцинација илузијом театра убрзо потом била је конкретизована амбицијом да се, по узору на Вебера, млади Коњовић, у то време још увек такорећи самоук, опроба као аутор националне опере: тако је настала прва верзија *Женидбе Милошеве*. У првим годинама по завршетку Првог светског рата, тада већ на прагу зрелости, Коњовић ће активно бити ангажован на укупној обнови културног живота Новог Сада. Пошто је тежиште иницијатива поставио на обнову рада СНП-а, почетком 1921. године дошао је и на положај управника ове куће. Са новим еланом, СНП ће те исте, 1921. године, за време Коњовићевог кратко-трајног шестомесечног управљања, свечаном прославом обележити и 60 година свог постојања. Везе са новосадским ансамблом биле су продубљене и интензивирани на прелазу треће и четврте деценије (1927–1933), када Коњовић, фузионишући Осјечко и Новосадско позориште, формира даровиту и амбициозну трупу која ће неколико година са запаженим успесима кружити по Војводини, Хрватској и Далмацији. Свој деби у пољу драме Коњовић ће остварити управо са овим ансамблом, режирајући представу *Господа Глембајеви* Мирослава Крлеже. Својеврсни *hommage* великану националног музичког театра Српско народно позориште приредиће много касније, у сезони 1966/67, првим извођењем једног Коњовићевог оперског дела – новом поставком музичке драме *Кнез од Зејне*.<sup>2</sup>

Овде побројане, одабране цртице из богате „заједничке историје“ Петра Коњовића и СНП-а, чиниле су непосредни подстицај да се у години јубилеја ове значајне институције на страницама *Зборника* објаве како библиографија Коњовићевих дела, тако и исцрпан попис литературе о овом аутору. Израда библиографије, непосредно подстакнута радом на одредници о Коњовићу за *Српски биографски речник*<sup>3</sup>, показала се то-

<sup>1</sup> Новосадском Српском народном позоришту биће посвећен следећи број *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику*.

<sup>2</sup> О везама П. Коњовића са СНП-ом видети детаљније у раду Јелене Глушице у наредном броју *Зборника*.

<sup>3</sup> Одредница „Петар Коњовић“, са развијеном биографијом и селективним пописом дела и литературе предата је у штампу и биће објављена у V тому *Српског биографског речника* Матице

ком 2010. године као инспиративан музиколошки изазов чији је крајњи резултат умногоме премашио предвиђена очекивања и техничке стандарде ове лексикографске публикације.<sup>4</sup> Имајући у виду значај доступности што потпунијих библиографских података у научно-истраживачком раду, одредили смо се стога да овде интегрално прикажемо до сада најкомплетније верзије пописа у вези са делом знаменитог композитора.

Верујемо да ћемо овим путем охрабрити и нова проучавања живота и дела Петра Коњовића, тог ствараоца ерудитског знања и широких хоризоната, чији допринос изградњи модерне, европске физиономије националне културе још увек није докраја испитан и осветљен. Више од тога, намера нам је да објављивањем ових података скратимо и лутања многобројних извођача – музичких уметника који, у жељи за представљањем националне музичке баштине често предуго и без конкретних резултата трагају за репрезентативним, већ објављеним партитурама с ових простора. Најзад, један од циљева овог рада био је и да се укаже на смисао публикавања музичких „сабраних дела“ – партитура дела П. Коњовића, која би, несумњиво, прокрчила пут непознатим композиторским опусима ка савременој извођачкој сцени и омогућиле њихово ново вредновање у ширем контексту, одређеном границама модерне европске музичке културе XX века.

У процесу нашег рада, од непроцењиво велике помоћи била је до сада најисцрпнија објављена библиографија радова Петра Коњовића, коју је, руководећи се хронолошким критеријумом, сачинила Надежда Мосусова, најбољи познавалац Коњовићевог дела.<sup>5</sup> У овде приређеној библиографији, композиције Петра Коњовића су груписане по жанровима, хронолошки, са коментарима који садрже све доступне податке о томе да ли је реч о рукопису или о објављеном издању. У случају објављених дела, наведени су сви доступни подаци, како о првим тако и о потоњим издањима. Поред споменуте *Сјоменице* као базе, консултовани су сви релевантни

---

српске (Гл. ур. Чедомир Попов; Ур. за музику: Даница Петровић).

<sup>4</sup> Услед ограниченог обима, пописом композиција Петра Коњовића у одредници за *СБР* нису могли бити обухваћени сви рукописи – необјављене партитуре, изостали су подаци о издавачу првих издања, као и подаци о другим и потоњим издањима музичких дела. Такође, услед специфичних издавачких стандарда, у одредници *СБР*-а није било могуће навести изворне наслове појединих нотних издања и публикација о аутору штампаних латиничним писмом. Попис литературе о аутору такође је морао претрпети радикална скраћења и измене у правцу промене оригиналне граfiје издања.

<sup>5</sup> Надежда Мосусова, *Библиографија радова Пејтра Коњовића*, у: *Сјоменица посвећена преминулом члану Пејтру Коњовићу*, ур. С. Рајичић, САНУ (Посебна издања, књ. CDXLVII, Споменица, књ. 53), Београд 1971, 43–65.

енциклопедијски, лексикографски и монографски извори, периодичне публикации, као и узајамни обједињени каталог COBIB.rs, доступан преко веб сајта Народне библиотеке Србије. Пописом композиција обухваћени су подаци о свим верзијама дела, што је посебно значајно када је реч о музичкосценским остварењима. Где год је то било могуће, у попису вокалних и вокалноинструменталних композиција наведен је и аутор текста, тј. стихова. С обзиром на то да Коњовићев рад на преводу оперских либрета није у довољној мери познат, нити истражен, определили смо се да овде, уз незнатне допуне, преузмемо попис превода из наведене библиографије Н. Мосусове.<sup>6</sup>

## СТВАРАЛАШТВО

### КОМПОЗИЦИЈЕ:

І. ИНСТРУМЕНТАЛНА ДЕЛА. – ОРКЕСТАРСКА И КОНЦЕРТАНТНА: *Смеса народних њесама*, за мали гудачки оркестар, 1900 (рукопис изгубљен); *Serbia liberata*, симфонијска поема за велики оркестар, 1906 (рукопис; и у пре ради Ђуре Јакшића, 1970, рукопис); *Симфонија це-мол*, 1907 (рукопис; и у пре ради Ђ. Јакшића, 1954, рукопис); симфонијске варијације *На селу*, 1915 (Музичка издања САНУ, 1959); *Симфонијски њријџихон „Кошџана“*, 1935 (оркестарска партитура: Просвета, Београд, 1952; клавирски извод: Музичка издања САНУ, 1970); *Јагрански кайричо*, концерт за виолину и оркестар, 1937 (партитура са виолинском деоницом: Музичка издања САНУ, 1965; виолинска деоница: Музичка издања САНУ, 1965; клавирски извод: Музичка издања САНУ, 1968); *Макар Чудра*, симфонијска поема, 1944 (Музичка издања САНУ, 1964); *Три њсалма*, за гудачки оркестар [I in es (са виолином соло) – Adagio non troppo; II in fis – Andante non troppo; III in D – Andante maestoso], 1963 (Музичка издања САНУ, 1966). КАМЕРНА. – 2 гудачка квартета: *Први, Музика скривених слџџњи* у де-молу, 1907 (прва 2 става: I – Allegro moderato, II – Tema con variationi, на један „босјачки мотив“), 1917 (друга 2 става: III – Poco scherzo, IV – Rapsodico), (1. издање: *Collegium musicum*, Београд, 1938; 2. издање: Музичка издања САНУ, 1953); *Друџи*, еф-мол, 1937 (1. издање: *Collegium musicum*, Београд, 1938; 2. издање: Музичка издања САНУ, 1953); – 2 свите за дувачки квинтет: *Сан леџње ноџи*, 1941 (I – Увертира; II – Љубавна песма; III – Игра вила; IV – Скерцо; V – Селачка игра; Музичка издања САНУ, 1966); *Концерџина свџџа*, 1945 (I – Andante non troppo; II – Vivace; III – „Свирала сатира“, Andante piu sostenuto

<sup>6</sup> До сада најкомплетнију библиографију Коњовићевих написа о музици, објављених до 1940. године, објавила је такође Н. Мосусова. Видети: *Сџоменица...*, стр. 54–62. В. и Списак наведених часописа, Исто, 64–65.

e molto rubato; IV – Allegro comodo; V – Rondo, Molto vivace; Музичка издања САНУ, 1966); – за виолину и клавир/оргуље: *Псалам*, 1917 (Edition Slave, Wien, 1918); *Псалам*, 1920 (Edition Slave, Wien, 1920); *Sonata quasi una fantasia* за виолину и клавир, у 1 ставу, 1944 (рукопис); – за виолончело и клавир: *Хајдучка* и *Ипа*, 1913 (Edition Rouart et Lerolle, Oeuvres des compositeurs Serbes, Paris, 1921). – КЛАВИРСКА: *Два џасовирска комада* (*Deux morceaux pour le Piano*), 1904 (издање аутора, 1904); *Лејенга*, 1908 (издање аутора, 1908); *Две народне: Pastorale*; *Ипа* (концертна обрада Светислава Станчића), 1921 (Београд, Хармонија, 1928); *Мала свиџа*, 1921 (рукопис).

II. МУЗИЧКОСЦЕНСКА ДЕЛА. – ОПЕРЕ/МУЗИЧКЕ ДРАМЕ: *Женидба Милошева*, опера: 1. верзија, либрето аутора, према истоименом драмском спеву Драгутина Илића, 1903 (рукопис); 2. верзија под називом *Вилин вео*, романтична опера у 3 чина, 1916 (клавирски извод са потписаним текстом: Загреб, издање аутора, 1917); 3. верзија под насловом *Женидба Милошева*, 1922 (потпуни клавирски извод: издање аутора, Загреб, 1926); *Кнез од Зејне*, музичка драма, 1. верзија, либрето аутора према трагедији Максим Црнојевић, Лазе Костића, 1926 (9 слика; рукопис); 2. верзија, 1940 (4 чина, 14 слика; клавирски извод: Савез композитора Југославије, Загреб, 1965); *Кошћана*, опера, либрето аутора, према истоименој драми Борисава Станковића и народној поезији, 1. верзија (клавирски извод: издање аутора, Загреб, 1929); 2. верзија, 1940; 3. верзија (клавирски изводи: Београд, Државни издавачки завод, 1946; Београд, Удружење композитора Србије, 1968); *Сељаци*, народна опера у 3 чина, либрето Јован Коњовић, према комаду *Ђуго* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака, 1951 (*Уверџица за ојеру Сељаци*, оркестарска партитура: Удружење композитора Србије, 1962; клавирски извод: Српско народно позориште, Нови Сад, 1966); *Оштрабина*, сценски посветни приказ у 3 чина, текст према драми *Смрт мајке Јујовића*, Иве Војновића, обрадио аутор, 1960 (рукопис). – СЦЕНСКА МУЗИКА: *Злашћја*, комад с певањем за сола и хор уз пратњу тамбурашког оркестра, 1904 (рукопис); *Пера Сејединац* (Л. Костић), за хор и симфонијски оркестар, 1939 (рукопис); *Сан лејње ноћи* (В. Шекспир), 1940 [видети и истоимену свиту за дувачки квинтет].

III. ВОКАЛНОИНСТРУМЕНТАЛНА И ВОКАЛНА ДЕЛА. – ХОРСКА ДЕЛА. [Напомена: ауторов избор хорских композиција објављен у: П. Коњовић, *Хорови*, Просвета, Београд, 1967]: – Мешовити хорови с оркестром, тј. с инструментима: *Црна сукњица*, за сопран соло, мешовити хор и оркестар (текст: Константин Гашињски; превод: Јован Јовановић Змај), 1903 (клавирски извод: Нови Сад, 1904); *Мерида*, за соло, мешовити хор и клавир (текст: Д. Илић), 1903 (рукопис изгубљен); *Најљежи њех*, за баритон, мешовити хор, клавир и хармонијум (текст аутора), 1905 (рукопис); *Химна српској ђесми* (текст аутора), за мешовити хор и оркестар, 1907/1910 (рукопис); *На Варгари*, за сола, мешовити

хор и оркестар (текст: Војислав Илић), 1915 (рукопис); *Поздрав Дубровнику*, за мешовити хор уз пратњу мандолина и гитара *ad libitum* (текст аутора), 1957 (*Хорови*). – Мелодрами: *Анђео Срба*, мелодрам за рецитацију, женски хор и клавир (текст: Ј. Ј. Змај), 1901 (рукопис); *Вече на мору* (текст аутора), симфонијска бајка, мелодрам за рецитацију, женски и мушки хор и симфонијски оркестар, 1907 (рукопис). – Женски хорови с клавиром: *Три женска збора*: 1. Ој, за гором (текст: народни), 2. Орошен ђердан (текст: народни), 3. Враголан (текст: Милорад Петровић), 1916 (1. издање: Edition Slave, Wien, 1921; *Хорови*); *Зајорски њејзажи* (текстови: Драгутин Домјанић): 1. Кај не?, 2. Лан, 3. Киша, 4. В секоношах, 5. В сумраку, 1917 (*Хорови*). – Мешовити хорови а cappella: *Пућољци*, за хор, 1897 (рукопис); *Поход* (стихови: Стеван Владислав Каћански), 1897 (рукопис); *Јелага* (стихови: Радован Кошутић), 1897 (рукопис); *Ране*, за соло и мешовити хор (текст: Бранко Радичевић), 1901 (*Хорови*); *Знаш ли ђе* (текст: Огњеслав Утјешеновић), 1903 (рукопис); *Сељанчице* (текстови: Милорад Петровић): 1. Пред кућом ти две јабуке, 2. Два лета и два пролећа, 3. Под оном јелом зеленом, 1906 (1. издање: Edition Slave, Wien, 1922; 2. издање: *Хорови*); *У њироуди* (текстови: Јован Грчић): 1. Поточара, 2. Пчела, 3. Птице селице, 4. О косидби, 1909 (*Хорови*); *Сумрачак њага* (текст: Војислав Илић), 1910 (*Хорови*); *Тамара*, за сола и мешовити хор (текст: В. Илић), 1912 (*Хорови*). – Мушки хорови: *Дијирамб*: *Дижимо браћо, чаше* (текст аутора), 1904 (1. издање: Исидор Бајић, Нови Сад, 1910; 2. издање: *Хорови*); *Две Бранкове*: *Пућник на уранку*, *Њени јаги* (текстови: Б. Радичевић), 1905 (*Хорови*); *Прошејна се девојка* [2. верзија за тенор соло и м. хор], 1906 (1. издање: Државна штампарија, Београд, 1927; 2. издање: *Хорови*); *Жабе* (текст: Милета Јакшић), 1906 (*Хорови*); *Зашио ме роди мајко, убаву?*, за тенор соло и мушки хор (текст народни), 1906 (рукопис); *Поречко маме* (текст: Д. Илић), 1908 (Напредак, Земун, 1911); *Наше се село, леле, одједном њрочуло* (текст аутора), 1908 (1. издање: Напредак, Земун, 1912; 2. издање: *Хорови*); *Ао, небо, њлаво небо*, (текст: Ј. Ј. Змај), 1909 (*Хорови*); *Тајко Сѡјанов*, за тенор и мушки хор (текст: Блажо Конески), 1948 (1. издање: Синдикат Србије, 1949; 2. издање: *Хорови*). – Дечји хорови: *Сељанчице* (текст: М. Петровић): 1. Враголан, 2. Пукло сунце, 3. Орачи, 4. Мој дилбере, 1906 (рукопис).

ЦРКВЕНА И ДУХОВНА ХОРСКА ДЕЛА [Напомена: избор најзначајнијих композиција објављен је у збирци: *Muzika duhovna (Musique sacrée). Srpsko-pravoslavni crkveni napjevi u višeglasnoj obradi vokalnoj*, Zagreb, Ćirilometodski vjesnik, 1938]: *Лијурѡија*, за мушки хор, 1900 (*Muzika duhovna*); *Глас Госѡоген на водах* (на Богојављење), за мешовити хор, 1900/1903/1915 (*Muzika duhovna*); *Тебе одјејушчаѡсја*, за мешовити хор, 1901 (*Muzika duhovna*); *Досѡјно јесѡ*, за мешовити хор, 1902 (*Muzika duhovna*); *На рјеках вавилонских*, за мешовити хор, 1902 (1. издање: *Muzika duhovna*; 2. издање: *Хорови*, Просвета, Београд, 1967); *Ирмос на Божић*, за мешовити хор, 1902 (*Muzika duhovna*); *Боже, во ѡмошч моју вонми* (Псалам 69), за алт соло и хор, 1903 (1. издање: *Muzika duhovna*;



2. издање: *Хорови*); *Литургија*, за мешовити хор, 1903 (*Muzika duhovna*); *О како беззаконје сонмишче*, за мешовити хор, 1903/1906 (*Muzika duhovna*); *Блајообразниј Јосиф*, 1903/1908 (*Muzika duhovna*); делови *Литургије* за мешовити хор, 1903 (*Muzika duhovna*); *Мироносицама женама*, 1903/1908 (*Muzika duhovna*); *Јејда јрише конец вијека* (божићна песма), 1903/1908 (*Muzika duhovna*); *Да исправишја молишва моја*, 1903/1908 (*Muzika duhovna*); *О како беззаконје*, 1912 (непотпуно сачувано, деоница алта; литографско издање: Српска црквена певачка задруга Земунска); *Литургија* за три женска гласа, 1915 (*Muzika duhovna*); недатирана дела (пре 1915) *Вјенчаница*, за мешовити хор, б.г.; *Велика, мала и сујуба јекшенија*, *И духови Твојему и Слава Тебје Госјоди*, ге-мол, б. г.; *Цар небески*, б. г. (непотпуно сачувано; само деоница алта); *Јако да царја*, за мешовити хор (литографско издање, Земун, 1946).

СОЛО ПЕСМЕ [Напомена: највећи број соло песама објављен је у 3 збирке: 1. *Pjesme: za jedan glas i klavir*, Edition Slave, Wien – izdanje autora, Zagreb, 1918–1921; 2. *Lirika, 24 pesme za klavir*, Prosveta, Beograd, 1948. и *Моја земља. 100 југословенских народних јесама за јлас и клавир* (I, II, III – Напредак, Београд, 1921; IV – Prosveta, Beograd, 1954; V – Prosveta, Beograd, 1956)]: *Укој* (текст: Јулије Бенешић), 1905 (*Jugoslovenska solo pesma*, III, Savez kompozitora Jugoslavije); *Минагур* (текст: Л. Костић), 1905 (рукопис); *О јојлегј* (текст: Ј. Ј. Змај), 1905 (*Lirika*, 20); *Из наших крајева*, 5 песама за глас и клавир: 1. Аман, ђевојко, 2. Шкрипи ђерам, 3. Ветар душе, 4. Купи ми бабо, 5. Под пенцери, 1906 (изд. Огњановића, Нови Сад, 1906); *Ишчекивање* (текст: Ј. Бенешић), 1906 (*Lirika*, 15); *Ноћ* (текст: Миховил Николић), 1906 (*Lirika*, 10); *Chanson* (текст: М. Николић), 1906 (*Lirika*, 11); *Међимурска* (текст: Д. Домјанић), 1907 (*Lirika*, 19); *Девојче враже* (текст: М. Петровић), 1907 (*Lirika*, 23); *Присен* (текст: В. Петровић), 1908 (*Lirika*, 12); *Реци мени бели крине* (текст: А. Шантић), 1908 (*Lirika*); *Гривна* (текст: А. Шантић), 1908 (*Lirika*, 18); *Тама* (текст: М. Петровић), 1910 (*Lirika*, 3); *Ја носим лик јвој у гуши* (текст: В. Петровић), 1915 (*Lirika*, 14); *Чекање* (текст: В. Илић), 1916 (*Lirika*, 19); *Сабах* (текст аутора), 1916 (*Lirika*, 24); *Балада* (текст: Милорад Митровић), 1916 (*Lirika*, 5); *Народна* (текст: Владимир Видрић), 1916 (*Lirika*, 6); *Појевка* (текст: Д. Домјанић), 1916 (*Lirika*, 9); *Ноћни лојос* (текст: Д. Домјанић), 1916 (*Lirika*, 9); *Празна ноћ* (текст: В. Петровић), 1916 (*Lirika*, 13); *Песма о двоје* (текст аутора), 1922 (*Lirika*, 21);

– *Моја земља. 100 југословенских народних јесама за јлас и клавир* (I, II, III – Напредак, Београд, 1921; IV – Prosveta, Beograd, 1954; V – Prosveta, Beograd, 1956)]: [Песме из збирке *Моја земља*, настајале су између 1903. и 1925. г.; IV и V свеска доносе преводе текстова на енглески ј.]: Свеска I: 1. Аман ђевојко, 2. Зашто Сике зашто, 3. Мехмеде синко, 4. Соко ми лети, 5. Мирјано, Мирјанке, 6. Ђурђо мори Ђурђо, 7. Повела је Јела, 8. Божана, 9. Појдо на горе, 10. Русе косе цуре има, 11. Девет година, 12. Шкрипи ђерам, 13. Ветар душе, 14.

Садилa мома, 15. Мој пенцeру, 16. Стар ме је просија, 17. До три ми пушки, 18. Пушчи ме, 19. Луда Јеле; 20. Попухнули сабах загорски ветрови. Свеска II: 21. Стојано, мори, Стојано, 22. Што си Лено; 23. Китко ћерко мори, 24. Разболе се бело Доне, 25. Живкова Таша, 26. Дуде мори Дуде, 27. Калопер Перо, 28. Море извор вода, 29. Се сабрали сватовите, 30. Ева Ева Кауркиња, 31. Оф аман аман, 32. Сунце би сјало, 33. Вода звира из камена, 34. Мегла се кади, 35. Зорја, Зорја моја, 36. Мајка Јеленина, 37. Марија се взигне, 38. Сва з лубцо, 39. Овим шором, 40. Сентомашу Лазо, еј. Свеска III: 41. Биљана платно белеше, 42. Телал виче од јутра до мрака, 43. Јур три ноћи, 44. Љупца повеј, 45. Шта се чује иза града, 46. Под брегом се, 47. Три години, 48. Три пут ми чукна, 49. Цар Мурат Мари, 50. Љуљала мајка, 51. Да знајеш мори, 52. Товаруши моји, 53. Биј ме, мајко, биј, 54. О жалости, 55. Пошeтала бела Рада, 56. Хајте село да селимо, 57. Расподите се мегличице, 58. Текла вода Текелија, 59. Ђул девојка, 60. Имала баба. Свеска IV: 61. Пораних рано, 62. Ој копина копина, 63. Пошeтала бијела була, 64. Чим бирчице, 65. Катаринче девојче, 66. Јунак хранил три девојке, 67. Разгранала се грана, 68. Возила се барка, 69. Јаој моје умиљато злато, 70. Зрасла ми ладоња, 71. Везак везла адем када, 72. Нане кажи тајку, 73. Под Мостаром у ђул башти, 74. Зибала Јане, 75. Дилбер Софија, 76. Фантич ин фтичка, 77. Низ чаршију, 78. Дивојка је бирала, 79. Коњ јунака оставио, 80. Росна ливада, аман. Свеска V: 81. Пооди мили куме, 82. Облак се вије, 83. Сниска стреја, висок ђувегија, 84. Хајдмо играт, хајдмо певат, 85. Пила кошута, 86. Ај, дивојка се сватом надијала, 87. Моји рани виногради, 88. Фалила се жута дуња, 89. Бре не дај, не дај, ђевојко, 90. Кад се испроси ђевојка, 91. Сви рецимо: у име бога, 92. Хранила, дивојка лава, 93. Јавор ишетао, 94. Уранила коледо, 95. Липа ми Маре, 96. Наша дода бога моли, 97. Де има вода, 98. Седи мома у градини, 99. Ах, ја млади јунак, 100. Умре, умре Рајоле.

Три соло песме за глас и клавир (текст Милана Ракића): *Шуме бокори цвећној јорјована, Роса љага, Божур* (рукопис), 1950.

КЊИГЕ: *Ličnosti*, изд. Ћелар и Поповас, Загреб, 1920; *Књиџа о музици српској и славенској*, МС, Нови Сад, 1947; *Милоје Милојевић, композиџор и музички љисац*, САН, Београд, 1954; *Стеван Стј. Мокрањац*, Нолит, Београд, 1956; *Опледг о музици*, СКЗ, Београд, 1965.

## ОБЈАВЉЕНИ ПРЕВОДИ И ЛИБРЕТА:

Petar Konjović, *Vilin veo*. Romantična opera u tri čina; Na riječi D. Ilića napisao Petar Konjović, Загреб, Књиџара Ђуре Трпинца (s. a.); *Женигба Милошева – Вилин вео* – романтична опера у три чина. По тексту Драг. Ј. Илића, Београд, Књиџара Мите Стајића, 1923; *Walküre*. Prvi dan svečanog prikaza Prsten Nibelungov. Napisao Richard Wagner. Preveo Petar Konjović, Загреб, књиџара Ст. Кугли (s. a.). Музичке драме 1; Richard Wagner, *Lohengrin*. Opera u tri čina. Preveo Petar Konjović.



Predgovor napisao dr G. Šamšalović, Zagreb, Jugoslovenska štampa DD, 1924, Pozorišna biblioteka, knj. 11; *Лоенірин*. Романтична опера у три чина. Речи и музика Рихарда Вагнера. Превео Петар Коњовић, Београд, издавачка књижара Време, 1926; М. Р. Musorgski: *Hovanščina*. Preveo Petar Konjović. Predgovor klavirskom izvodu napisao N. Rimski-Korsakov, Zagreb, Adolfo Belic, št. Hrvatski štamparski zavod d.d., 1926, Biblioteka Teater. Operni tekstovi 1; *Кнез од Зеџе*. Музичка драма у девет слика. Текст по трагедији од Лазе Костића „Максим Црнојевић“, Београд, књижарница Рајковића и Ћуковића, 1929. Позоришна библиотека, св. 5; *Фауст*, опера у пет чинова, текст по Гетеу написали Мишел Каре и Жил Барбје. Музику написао Шарл Гуно. Превео П. К., издавачка књижара Време, Београд, с. а., Позоришна библиотека, 2; *Самсон и Далила*. Опера у 3 чина и 4 слике. Текст написао Ферд. Лемпер. Превео К. П. Музика Сен-Санса. Издање књижарнице Рајковића и Ћуковића, Београд, 1930. Позоришна библиотека, 6; *Женидба Милошева (Вилин вео)*, романтична опера у 3 чина, текст по драмској песми Д. Ј. Илића прерадио композитор, Београд, Француско-српска књижара, 1941; *Кнез од Зеџе*. Музичка драма у 4 чина (14 слика). Текст по трагедији „Максим Црнојевић“ од Лазе Костића прерадио композитор, Београд, Просвета, 1946. Оперски текстови 1; *Кошћана*, опера у три чина (шест слика). Либрето. Текст по драмској причи Боре Станковића и народној поезији обрадио композитор, Београд, Просвета, 1959.

ПРЕВОД ЛИБРЕТА КОЊОВИЋЕВЕ ОПЕРЕ НА ЧЕШКИ ЈЕЗИК (Поводом премијере *Кошћане* у Прагу, 14. децембра 1935): *Koštana*, opera od jedanačich. Text podle dramatu Bory Stankoviče a narodni poesie; češky překlad Zd. Knitla, hudba Petara Konjoviča, Praha 1935. (Predgovor prevodioca, Zdenka Knitla).

## ЛИТЕРАТУРА О ПЕТРУ КОЊОВИЋУ:

Милоје Милојевић, „Три опере Петра Коњовића“, у: *Музичке студије и чланци*, II, Београд, 1933, 57–78; Стана Ђурић-Клајн, Предговор за: П. Коњовић, *Књија о музици*, Нови Сад, 1947; Петар Бингулац, „*Кошћана*“ *Петра Коњовића у новој обради*, Музика, 1949, 2, 55–65; Dragotin Cvetko, *Petar Konjević, njegovo glasbeno delo in roten*, Slovenska glasbena revija, 1953, 3, 36–40; Влада Поповић (ред.), *Почасни чланови Мајице српске: Петар Коњовић*, Нови Сад, 1964; Zvuk, 1963, 58 – br. posvećen 80. godišnjici P. Konjoviča (prilozi: V. Petrović, D. Hadnađev, L. Mirski, S. Batušić, M. Logar, P. Stefanović, D. Cvetko, J. Kulunžić, Đ. Jakšić, N. Mosusova, M. Čangalović, B. Babić i Ž. Zdravković, v. posebno: Nadežda Mosusova, *Najnovije delo Petra Konjoviča – opera „Otadžbina“*, 367–373); Живојин Здравковић, Предговор за: П. Коњовић, *Опјеги о музици*, Београд, 1965; [Програм представе *Кнез од Зеџе*], Српско народно позориште (Опера), сезона 1966/67, Нови Сад, 1966 (прилози: П. Милошевић: *Ојерско стварање Петра*

Коњовића; Н. Мосусова, *Како је настао „Кнез од Зеће“*; Лука Дотлић, *Петар Коњовић и новосадско позориште*); N. Mosusova, „*Lirika*“ *Petra Konjovića*, *Zvuk*, 1967, 75/76, 1–10; Н. Мосусова, *Улога Стиевана Мокрањца у стваралаштву Петра Коњовића*, *Развитак*, 1967, 4/5, 77–81; *Pro musica*, 1968, 37, број посвећен 85. годишњици живота П. Коњовића (прилози: Н. Мосусова, С. Ђурић-Клајн, Д. Сковран, П. Милошевић, Ј. Гордина и др.); N. Mosusova, *Slavenski izdavački zavod u Beči – Petar Konjović i Milan Obuljen*, *Zvuk*, 1968, 85/86, 261–275; N. Mosusova, *Petar Konjović na sceni Beogradske opere*, *Scena*, 1968, 6, 622–636; Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Београд, с. а. [1969], 172–196; С. Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, 1971, 106–113; N. Mosusova, О „*Koštani*“ *Petra Konjovića*, *Arti musices*, 1971, 2, 153–166; *Споменница посвећена преминулом члану Петру Коњовићу*, САНУ, Београд, 1971; S. Đurić-Klajn, *Serbian Music through Ages*, Belgrade, 1972, 117–125; Н. Мосусова, *Прејиска између Петра Коњовића и Тихомира Остојића*, *Зборник МС за књижевност и уметност*, 1971, XIX, 1, 153–169; N. Mosusova, „Opernwerke Petar Konjović im Lichte von Janačeks dramatischer Prinzipien und der Sprechgesangstheorie“, u: *Colloquium „Musik und Wort“*, Brno 1973, 259–261; N. Mosusova, *Koštana u operi*, *Teatron*, 1976, 7, 89–91; Марија Бергамо, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, 1980, 37–54; Roksanda Rejović, *Muzičke publikacije srpskih autora 1864–1941*, *Muzikološki zbornik*, 1981, XVII/2, 101–110; Домети, 1983, X, 34 (број посвећен Петру Коњовићу); Милана Бикички, *Најиси о музици, позоришту и књижевности у „Јединству“ Петра Коњовића*, *Зборник МС за друштвене науке*, 1983, књ. 75, 159–167; М. Бикички, *Петар Коњовић, оснивач и власник књижарско-издавачког завода „Напредак“ у Земуну*, *Зборник МС за књижевност и језик*, 1983, књ. 31, св. 2, 299–307; N. Mosusova, „*Koštana*“ *Petra Konjovića*, аналитичка студија уз комплет плоча, RGP, Београд, 1983 (студија и либрето на српском, енглеском и немачком ј.); Н. Мосусова, „*Отаџбина*“ *Петра Коњовића*, *Pro musica*, 1983, 120, 14–16; Katarina Tomašević, *Muzička dramaturgija Petra Konjovića: analiza nekih značajnijih aspekata*, *Zvuk*, 1983, 3, 59–68; D. Cvetko, *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, Београд, 1984, 250–252, 275–280; Јелена Милојковић-Ђурић, *Музичка издања Одељења ликовне и музичке уметности САНУ*, Глас САНУ, CCCXLV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 3, Београд, 1986; Александар Васић, *Рани Коњовић: опера „Женидба Милошева“ („Вилин вео“)*, *Зборник МС за сценске уметности и музику*, 1988, 3, 127–148; *Живот и дело Петра Коњовића*, САНУ и Музиколошки институт САНУ, Београд, 1989 (зборник радова са истоименог научног скупа /1983/, прилози: Д. Цветко, Р. Флотцингер / R. Flotzinger, Д. Легањи / D. Legány, М. Милин, М. Веселиновић, М. Павловић, М. Bergamo, Е. Гордина, Д. Стефановић, Д. Петровић, Р. Петровић, М. Бикички, Е. Sedak, D. Franković, Ј. Милојковић-Ђурић); Melita Milin, „*Seljaci* Petra Konjovića – narodna opera u neoklasicističkom руhu“, у: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Бео-

grad, 1989, 165–176; Ana Stefanović, „Književni folklor i njegova muzička transpozicija“, у: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, Београд, 1991, 403–420; К. Томашевић, „Заступљеност европских музичких праваца у стваралаштву Стевана Христића и Петра Коњовића“, у: *Животи и дело Стивана Христића*, Београд, 1991, 15–27; М. Милин, “Neoklassizismus und Folklore. Mozarts Stil als Inspiration für eine zeitgenössische jugoslawische Volksoper“, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartsjahr 1991 Baden-Wien*, Tutzing, 1993, 789–795; Ира Проданов, „Макар Чугра“ – уводна музика за имагинарну оперу Пејтра Коњовића, Нови звук, 1994/1995, 4/5, 109–122; Снежана Николајевић, *Однос између Станковићеве и Коњовићеве „Кошћане“*, Музички талас, 1997, 1/2, 34–43; Nada Bezić, „Notna izdanja Edition Slave (Slavenski izdavački zavod), Beč“, у: *Glasba, riječi, slike: svečani zbornik za Koraljku Kos*, Zagreb, 1999, 127–144; Р. Пејовић, *Музичка кријтика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Београд, 1999, 101–111; Н. Мосусова, *Игор Стравински (1882–1971) и Пејтар Коњовић (1883–1970): сећање на један неостиварен сусрет*, Зборник МС за сценске уметности и музику, 2000, 26–27, 149–153; Н. Мосусова, *Прејиска између Пејтра Коњовића (1883–1970) и Здењека Халабале (1899–1962)*, Музикологија, 2002, 2, 57–105; М. Милин, “The National Idea in Serbian Music of the 20<sup>th</sup> Century“, у: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig, 2004, 31–45; N. Mosusova, *Die Korrespondenz zwischen Petar Konjović (1883–1970) und Zdenek Chalabala (1899–1962): das Schicksal der Oper ‘Koštana’*, у: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Leipzig, 2005, 190–198; Милица Андрејевић, *Млади Пејтар Коњовић у Земуну*, Зборник МС за сценске уметности и музику, 2005, 32/33, 155–161; А. Васић, *Српска музичка кријтика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања*, Музикологија, 2006, 6, 317–342; М. Милин, *Ештаје модернизма у српској музици*, Музикологија, 2006, 6, 93–116; К. Томашевић, „Петар Коњовић – pro et contra Вагнер“, у: *Вајнеров син „Опера и грама“ данас*, Нови Сад, 2006, 119–135; *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе* (в. посебно прилог Ане Стефановић, 365–369); Београд, 2007; Katarina Bedina, *Povrečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikoma Dragotinom Svetkom in Petrom Konjovićem (1949–1968)*, Ljubljana, 2007; Н. Мосусова, „Кнез од Зејне“ Пејтра Коњовића, Музикологија, 8, 2008, 151–162; Biljana Milanović, *The Balkans as a Cultural Symbol in the Serbian Music of the First Half of Twentieth Century*, Музикологија, 2008, 8, 17–26; В. Milanović, “Serbian Musical Theatre from the Mid-19<sup>th</sup> Century until the Second World War“, у: *Serbian and Greek Art Music A Patch to Western Music History*, Bristol–Chicago, 2009, 15–32; К. Томашевић, *На раскрићу Истиока и Зајага. О дијалоју традиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*, Београд – Нови Сад, 2009; Blagoje Bersa, *Dnevnik i uspomene*, Zagreb, 2010; К. Tomašević, *Stevan Stojanović Mokranjac and the Inventing of Tradition: a Case Study of the Song “Cvekje cefnalo”*, Muzikološki zbornik, 2010, XLVI/1, 37–57; Татјана Марковић, *Иконографска мрежа знако-*

ва: *Semiosis komada „Košćana“*, Зборник МС за сценске уметности и музику, 2010, 42, 37–49.

Необјављени радови (избор): Bulović, Biljana. *Odnos harmonskog jezika i folklorne materije u delima Petra Konjovića*. Необјављена магистарска теза одбрањена 1988. г. на Катедри за теоријске предмете ФМУ у Београду, ментор: проф. мр Мирјана Живковић; Васић, Александар. *Опера Женидба Милошева / Вилин вео Петра Коњовића*, дипломски рад одбрањен 1990. г. на Одсеку за музикологију у Београду; ментор: проф. В. Перичић; Stefanović, Ana. *Srpska vokalna lirika na raskršću tradicija*. Необјављена магистарска теза одбрањена 1995. на Одсеку за музикологију ФМУ у Београду; ментор: проф. В. Перичић; Глушица, Јелена. *Проблем израђивања националне уметности кроз џризм написа Петра Коњовића о музици и џозоринију*, дипломски рад одбрањен 2010. г. на Музичком одсеку Групе за музикологију и етномузикологију / подгрупе за музикологију Академије уметности у Новом Саду; ментор: др Тијана Поповић Млађеновић.

Katarina Tomašević

## A CONTRIBUTION TO THE BIO-BIBLIOGRAPHY OF PETAR KONJOVIĆ (1883–1970)

### Summary

Initiated during the work on the entry for the *Serbian Dictionary of the National Biographies* (*Srpski biografski rečnik*), this paper represents the result of an extensive bibliographical research of the overall legacy of Petar Konjović (1883–1970). The starting point and the basic support for the research was the *Bibliography* of Konjović's work, published by Nadežda Mosusova (1971). In addition to a complete bibliography of musical works, books and published translations by P. Konjović, this paper brings a list of relevant sources about this distinguished composer, music writer and organizer of the musical life in the former Yugoslavia and Serbia in the 20<sup>th</sup> century. The bibliography of musical works is organized by genres, chronologically, including unpublished manuscripts, as well as all available data on the first and subsequent editions of published scores. The aim of this paper is not only to encourage further musicological and theatrical studies of life and work of P. Konjović, but also to initiate new performances of his music on concert stages.

Даниела Весић

## ДРАГУТИН БЛАЖЕК КАО МУЗИЧКИ ПИСАЦ

**САЖЕТАК:** Рад је посвећен разматрању музичких написа Драгутина Блажека. У уводном поглављу изложени су подаци о делатности чешких музичара на нашим просторима у XIX веку, а потом је истакнут Блажеков допринос српској музикографији. У наредних пет поглавља овог рада представљено је и аналитички сагледано двадесет пет текстова, у којима аутор износи своја становишта о настави музике у школама, појединим композиторима, о народној песми, као и о естетским и друштвеним аспектима музичке уметности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** чешки музичари, Блажек, написи о музици, штампа XIX века.

У досадашњој српској музиколошкој литератури делатност чешких музичара XIX века, који су живели и радили у српским и војвођанским градовима, разматрана је у приручницима, историјама и студијама,<sup>1</sup> док су посебни написи о њима били малобројни.<sup>2</sup>

Чешки музичари су на јужнословенском простору радили као диригенти, инструментални извођачи и музички педагози. Мањи број њих писао је о музици, јер је вероватно језик представљао баријеру. Најпознатији Чех, музички писац међу Србима, био је Роберт Толингер (1859–1911), активан и као композитор и као хоровађа. Толингер је

<sup>1</sup> Владимир Ђорђевић, *Прилози биографском речнику српских музичара*, Београд 1950; Стана Ђурић-Клајн, *Српска музика кроз векове*, Београд 1971; Иста, *Музичко школовање у Србији до 1914. године*, Музичка школа Мокрањац 1899–1974, Београд 1974, 11–41; Иста, *Оркестри у Србији до оснивања Филхармоније*, Београдска филхармонија 1923–1973, Београд 1975, 15–27; Зија Кучукалић, *Српска романистичарска соло џезма*, Сарајево 1975; Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођачиство романистичарској доба*, Београд 1991.

<sup>2</sup> Roksanda Pejović, *Češki hudebníci v Srbsku 19. století*. – Hudebni veda, 4, 1982, 297–311; Иста, *Српска музичка реч у најисима чешких музичара*. – Гудало, 11, 1986, 37–46; Иста, *Чешки музичари у српском музичком животиљу (1844–1918)*. – Нови звук, 8, 1996, 51–58; Милица Гајић, *Написи о српском музичком фолклору у чешкој музичкој периодици Мокрањчевој доба*. – Нови звук, 1, 1993, 139–146.

од 1880. године водио певачко друштво „Гусле“ у Кикинди, а радио је и као учитељ музике у гимназији, богословији и Руском институту на Цетињу, као и у гимназији у Шапцу. У Кикинди је покренуо музички часопис *Гудало* у коме је писао о различитим музичким проблемима, доносио биографије познатих композитора и писао критике под псеудонимом *Млаген*.<sup>3</sup> Поред Толингера, писању текстова о музици посветио се и његов савременик, такође Чех, Драгутин Блажек (Вележице код Прага, 29. VII 1847 – Сомбор, 4. VI 1922). Обојица су се школовала на Прашком конзерваторијуму, а скоро истовремено почели су да пишу о музици. Том послу били су приврженији од других чешких музичара који су радили међу Србима.<sup>4</sup> О сарадњи Толингера и Блажека нема података, с обзиром на то да је њихова активност, након доласка у наше крајеве, била везана за различите градове у Војводини и Србији. Блажек је по завршетку школовања у Прагу најпре радио као хоровођа певачког друштва у Вршцу, да би га 1871. године школски савет Учитељске школе у Сомбору изабрао за наставника „хармонијског појања и свирке“.<sup>5</sup> Ту, у Сомбору, он је развио своју дугогодишњу педагошку и уметничку активност. У педагошке сврхе компоновао је више световних и црквених песама, а саставио је и теоријски приручник *Наука љавних ѿјмова музике*.<sup>6</sup> За време плодног рада у школи, поред основног задатка да оспособи будуће учитеље за обављање наставе појања, обучио је и десетине својих ученика за одличне хоровође, чиме је посредно допринео развоју хорског певаштва међу Србима.<sup>7</sup>

Српску музикографију Драгутин Блажек је задужио бројним написима. Његова вишеструка делатност и широка интересовања на подручју уметности огледају се у двадесет шест прилога насталих у периоду од седамнаест година (1880–1897).<sup>8</sup> Текстови су тематски прилагођавани функцији часописа у којима су објављивани, а највећи број чланака написано је за педагошки часопис *Школски листи*<sup>9</sup> и за забавно-научни часопис

<sup>3</sup> *Сјоменица Роберџа Толинџера*, Шабац 1931.

<sup>4</sup> Мањи број текстова о музици написали су Јосиф Свобода (1856–1898), гимназијски наставник у Београду, члан првог Српског гудачког квартета и диригент Академског музичког друштва, и Антониј Ђорђевић Вовес (1872–1913), војни капелник у Београду и Врању.

<sup>5</sup> Најновија биографија Драгутина Блажека са пописом значајнијих дела објављена је у: *Српски биографски речник*, књ. 2, Матица Српска, Нови Сад 2004, из пера Александра Васића.

<sup>6</sup> Драгутин Блажек, *Наука љавних ѿјмова музике*, Сомбор 1889.

<sup>7</sup> *Просветна ѿвесница Сомбора*, Од норме до Учитељског факултета, Сомбор 1994, 53.

<sup>8</sup> *Bibliografija rasprava i članaka*, 13, Muzika. Struka VI, A–R, Zagreb 1984, 137.

<sup>9</sup> *Школски листи* је од свих наших педагошко-стручних листова и часописа стајао у најтежњој вези са сомборском српском Учитељском школом. Око *Школској листи* окупило се близу



*Јавор*.<sup>10</sup> По један напис публикован је у *Српском Сиону*, недељном листу за црквено-просветне и аутономне потребе Српске православне Митрополије карловачке, и у *Застави*, часопису за науку у пракси.

### *Музика у школама*

Написи посвећени педагошким темама објављивани су у часопису *Школски лист*. С обзиром на то да је аутор готово пола века радио као музички учитељ, укупно девет текстова посветио је сагледавању тог подручја своје активности. Прилози се тематски могу поделити у три групе: 1) општа музичка настава у школама, 2) настава хармонијског појања и 3) о хоровођама.

У разматрању наставе музике у школама Блажек посебну пажњу посвећује тумачењу музике као васпитног средства.<sup>11</sup> Он помиње образовни систем старих Грка у којем је ова уметност заузимала значајно место, те сматра да би наставу певања и данас требало неговати у свакој школи. Карактеристично је да се Блажекова дефиниција улоге музике ослања на античке узор, али да истовремено одражава и дух XIX века. Он истиче позитиван утицај музичке уметности на човека, јер она „оплећењује, весели и теши срце, и узвишује душу идеалу највећег савршенства и красоте“. Поред тога, Блажек упозорава на негативно дејство „неморалних песама“, наводећи да је „неморалан говор пропаст доброг владања, па је тим пре и пропаст доброг владања певање неморалних песама“. У тој чињеници аутор види главни доказ да сваки учитељ треба да посвети велику пажњу неговању музике у школама.

Блажек је као већ искусан педагог написао чланак у којем разматра улогу учитеља у народним школама и указује на негативне стране та-

---

пет стотина сарадника, а међу овима су се истицали истакнути чланови наставничког већа сомборске Учитељске школе, а затим и многи од најбољих ученика ове школе. Са краћим прекидима лист је излазио од 1858. до 1910. године; Трива Милитар, *Сомборска Учићелска школа и наша педагошка сиручна иштампа*, у: *Споменица учићелске школе у Сомбору 1778–1953*, Сомбор 1953, 95–99.

<sup>10</sup> *Јавор* је излазио кратко (1862–1863) и уступио је место *Даници*, јер се сматрало да су сувишна два белетристичка часописа у исто време. Једанаест година касније, 1874. године, Јован Јовановић Змај, Коста Трифковић, Илија Огњановић и др. поново га покрећу.

<sup>11</sup> Драгутин Блажек, *Важносћ појања и певања са педагошкој гледишћу*. – Школски лист, XVIII, 1, 1886, 9–10. Блажек говори о појању у народним школама јер је тадашњи наставни план, поред световних, подразумевао учење и литургијских песама. О наставном плану Сомборске учитељске школе види у: Радомир Макарић, *Сомборска учитељска школа у периоду делатности Николе Ђ. Вукићевића*, Нови Сад 1965.



дашњег образовног система.<sup>12</sup> Истичући школе као једино место где се ученицима пружа могућност неговања музичког талента, подвлачи да је обавеза учитеља „да опази и развија дар појединаца, и да потом препоручи даље образовање“. О томе да је Блажек сам савесно испуњавао своју педагошку дужност, сведочи чињеница о потоњем успеху његових ученика Јосифа Маринковића и Петра Коњовића. Значајно је напоменути да је Маринковић своје прве композиције написао као ученик Сомборске препарандије, пред матуру, док је Коњовић, такође још као Блажеков ученик, написао своју прву оперу *Вилин вео*.<sup>13</sup> Блажек је својим прилозима прво указао на методе које доприносе напретку наставе појања, а потом је писао о узроцима који ометају успех музичког образовања у школама, указујући на незаинтересованост појединих учитеља. Поред тога, он скреће пажњу на недостатак добрих збирки школских песама, и у вези с тим препоручује *Српске гечје ипре* и „песмарицу“ за православне вероисповедне српске народне школе Александра Јорговића.<sup>14</sup> Блажек је кратак чланак посветио поменутом Јорговићевом делу, где је истакао да су мелодије објављених песама „лаке, схватљиве и у потпуности прилагођене деци“, а потом је изразио захвалност аутору на састављању те збирке.<sup>15</sup>

Пишући о „хармонијском појању“ Блажек објашњава како би по његовом мишљењу требало да изгледа програм наставе певања и појања.<sup>16</sup> Приложени табеларни преглед приказује на који начин је аутор класификовао и расподелио наставни план.

---

<sup>12</sup> Драгутин Блажек, *О настави певања у народној школи*. – Школски лист, XXIX, 9, 1897, 140–144.

<sup>13</sup> О школовању Маринковића и Коњовића у Сомбору види: Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић – животи и дела*, Београд 1967, 10–12; *Животи и дело Петра Коњовића: зборник радова са научної скупштини одржаной поводом 100-годишњице композицијоровој рођења*, Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт; књ. 43, уредник Димитрије Стефановић, Београд 1989.

<sup>14</sup> Александар Јорговић, *Српске гечје ипре: за женску децу*, Нови Сад 1894.

<sup>15</sup> Драгутин Блажек, *Српске гечје ипре. За женску децу скупљено и у ноше сставио Александар Јорговић*. – Школски лист, XXVI, 11/12, 1894, 182–183.

<sup>16</sup> Драгутин Блажек, *Певање у народним школама*. – Школски лист, XVIII, 5, 1886, 85–86.

| разред  | <i>План наставе у народним школама</i>                                                                                                              |
|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1.      | извежбавање и изравнавање слуха; учење неколико сходних песама; упознавање са нотама                                                                |
| 2.      | певање кратких, лаких и занимљивих песама (међу црквеним песмама подесни су прокимени); певање скала; упознавање са трајањем нота                   |
| 3.      | вежбање интервала; употреба скала са до четири предзнака; упознавање са основним динамичким ознакама                                                |
| 4.      | употреба предзнака и грађење скала; кратка поука о држању тела и дисању при певању; подела ђака на сопранисте и алтисте и вежбање двогласног певања |
| 5. и 6. | двогласно певање <sup>17</sup>                                                                                                                      |

Залажући се за стицање разноврсног и широког музичког знања у народним школама, предлаже почетак наставе певања још у првом разреду, те сматра да је корисно ђаке упознати са нотним писмом још у најранијем узрасту (од шест до седам година). Према овом наставном плану ученици би са завршених шест разреда народне школе требало да овладају правилима лепог певања, али и основним теоретским знањем које подразумева познавање интервала и изградњу лествица.

Карактеристично је да Блажек већ у нижим разредима заговара извођење кратких и једноставних црквених песама, те разматра значај неговања духовне музике у школама.<sup>18</sup> Он истиче да Срби црквеним појањем стоје изнад свих других народа јер је „народност наша побожна, а побожност наша је народна“,<sup>19</sup> и сматра да је највећа дужност учитеља да се посвете развоју и напретку српског црквеног појања. У те сврхе препоручује збирку од пет свезака под називом *Српско православно ѿјеније* свештеника Гаврила Бољарића и вероучитеља Николе Тајшановића<sup>20</sup>, као

<sup>17</sup> Блажек ће у поменутом тексту *О настави ѿевања у народној школи* (који је написан једанаест година касније) истаћи да се противи двогласном певању у народним школама. Свој став образлаже чињеницом да је други глас исписан „примитивно и шаблонски“ те да је из тог разлога за ђаке корисније да певају једногласно.

<sup>18</sup> Драгутин Блажек, *Српско православно ѿјеније*. – Школски лист, XXII, 11, 1890, 177–178. Аутор о црквеној музици пише и у напису: *Наше народно црквено ѿјање*. – Српски Сион, I, 19, 1891, 298–300. Међутим, тај текст представља прерађену верзију поменутог чланка *Српско православно ѿјеније*, па у овом раду неће посебно бити представљен.

<sup>19</sup> Примећујемо да аутор, иако пореклом Чех, присваја српство и говори о „нашој народности“.

<sup>20</sup> О збирци види: Даница Петровић, *Српско црквено ѿјање као ѿредмет музиколошких истраживања*. – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 15, Нови Сад 1994,

и *Литургију* за сопран и алт, са песмама које се поју на литургији Светога Јована Златоустог, приређивача Мите Топаловића.<sup>21</sup> У текстовима се наводи да би учење ових композиција у школама и богословијама значајно допринело сузбијању „рђавог појања“. Блажек изражава нарочито позитивно мишљење о *Старом-карловачком њјенију у српској источној православној цркви за мешовити лик*, Тихомира Остојића, у којем су „у четири гласа за мешовити у хор, на ноте стављене скоро све песме што се поју на светој литургији“.<sup>22</sup> Коментаришући Остојићево дело, напомиње да оно у потпуности одговара духу православне цркве, те да је врло добро дошло „сада, кад туђински укус све већег корена хвата у нашем црквеном пјенију“. Зато га, у циљу очувања и неговања српског православља, препоручује „свим певачким дружинама, родољубима српским, пријатељима хармонијског појања, народнима учитељима, и млађем нараштају“.

Као што је већ поменуто, Блажек је успешно деловао и као хоровађа, те је при Учитељској школи држао и диригентске течајеве. У кратким цртама изнео је упутства везана за рад са хором,<sup>23</sup> а његове практичне поуке могу се свести на неколико најважнијих тачака: 1) Хоровађа мора добро проучити текст јер се њиме одређује карактер и темпо саме композиције. Као пример наводи да се песме „Падајте браћо“ и „У бој“ певају живо и ватрено, док, напротив, текстови других дела захтевају мирно и свечано извођење. 2) У циљу изражајног појања неопходно је да хоровађа упозори певаче на истовремено узимање даха, као и на поштовање музичких ознака (динамичких и агогичких), јер „и најлепша песма кад се пева без обзира на све знаке не постигне онакав утисак, као мање лепа кад се коректно отпева“. 3) Хоровађа треба да почне рад на одређеној композицији са тенорима.<sup>24</sup>

Уочивши да ширење и развој музичке културе зависе од залагања учитеља, Драгутин Блажек је у својим чланцима давао предлоге за унапређење музичке уметности у школству. Педагошком активношћу и пи-

31–46. О Гаврилу Бољарићу види: Даница Петровић, *Бољарић Гаврило*, у: *Српски биографски речник*, књ. 2, Нови Сад 2004, 700.

<sup>21</sup> Драгутин Блажек, *Књижевни прикази. Литургија за два гласа приредио Митја Тојаловић ликовођа њанчевачкој српско-црквеној њевачкој групишва и учииељ њевања и музике на њанчев. вишој девојачој школи. Наклада књижаре браће Јовановића у Панчеву*. – Школски лист, XI, 6, 1884, 93–94.

<sup>22</sup> Драгутин Блажек, *Приказ. Старо-карловачко њјеније у српској источној православној цркви за мешовити лик сложио Тихомир Остојић филозоф. Издао је велика њмнзација Новосадска 1887*. – Школски лист, 3, 1888, 49–50.

<sup>23</sup> Драгутин Блажек, *Неколико речи хоровађама*. – Школски лист, XII, 17, 1880, 262–263.

<sup>24</sup> Аутор не објашњава због чега даје предност тој методи.

саним расправама значајно је допринео развоју и усавршавању наставе певања у школама, а његова целокупна делатност била је од изузетног значаја за музички живот Сомбора и сомборске Учитељске школе.<sup>25</sup> Ово поглавље закључићемо Блажековим речима на које би и данашњи педагози требало да обрате пажњу: „Сваки човек мора признати, да ништа на свету неможе човечије срце више узвисити и оплеменили као певање моралних, светских и црквених песама, зато се и певање славило и прославило већ у колевци човечанства... И ако хоћемо певање подићи, морамо већ у школи са младежи почети, морамо себи васпитати публику која љуби певање и која би знала разликовати све оно што је красно и достојно, и осудити оно, што би певачкој вештини уштрба допринети могло“.<sup>26</sup>

### *О композицијским делима*

Активно пратећи дешавања на уметничкој сцени, Блажек је писао и о музичким ствараоцима, како о оним актуелним тако и о онима који се нису налазили у центру интересовања. Највећи део текстова из ове групе посветио је тада врло популарном српском композитору и пијанисти Јовану Пачуу (1847–1902).<sup>27</sup> Укупно шест ауторових чланака о биографији овог уметника и његовим делима објављено је у *Јавору*.<sup>28</sup> Први прилог носи наслов „*Гајдашка њесма*“, „*Пасијирска њесма*“ и „*Свајо-вац*“ од *Др. Ј. Пачу-а*, а у њему су укратко представљене три композиције писане за „хармонијум уз пратњу гласовира“. Блажек истиче Пачуа као „извршног компонисту који је у српском духу свуда познат“ и сматра га за достојног наследника Корнелија Станковића.<sup>29</sup> Данашњи музиколози,

<sup>25</sup> *Просветна новина Сомбора: Од норме до учитељској факултету: 1778–1993*, Сомбор 1994, 53.

<sup>26</sup> Драгутин Блажек, *Важности појава и певања са педагошкој гледишта*. – Школски лист, XVIII, 1, 1886, 9–10.

<sup>27</sup> О Пачуовој биографији види у: Александар Влашкалин, *Др Јован Пачу и његов круј*, Нови Сад, Београд 1996. О биографији Јована Пачуа писао је и Блажек у прилогу: *Др Јован Пачу*. – *Јавор*, XVIII, 36, 1891, 571–573. Пошто су у том тексту изнети подаци о Пачуовом животу и каријери који су већ познати, чланак у овом раду неће бити посебно разматран.

<sup>28</sup> Јован Пачу се, за време боравка у Сомбору између од 1881. до 1886, зближио и спријатељио са Блажеком. Бодро га је да обрађује музичке теме у часописима и листовима, као и да сам компонује музичка дела, што је Блажек и чинио, нарочито негујући хорске прераде и композиције, у првом реду за потребе школских певачких дружина. Александар Влашкалин, *Нав. дело*, 232. О периоду Пачуовог боравка у Сомбору, види у: Ђорђе Перић, *Јован Пачу у Сомбору*. – *Домети*, 31, 1982, 105–116.

<sup>29</sup> Како је ауторитет рано преминулог Корнелија Станковића у XIX веку велики, српски музичари су, као што то и Блажек овде чини, одређене композиторе представљали као Станковићеве наследнике, у циљу указивања на њихов значај.

међутим, не деле Блажеково мишљење. Драгана Јеремић Молнар сматра да се у клавирском опусу Јована Пачуа налази „мноштво пригодних дела, а мало производа истинског професионализма и стилске зрелости“.<sup>30</sup> Ауторка истиче да је „увид у сачуване композиције овог аутора потврдио да је њихов значај, који је реално проценила само неколицина савременика, у прошлости био неоправдано прецењиван“.<sup>31</sup> Она ипак закључује да је стављање Пачуа међу најзначајније представнике клавирског жанра у српској музици, у интервалу омеђеном смрћу Корнелија Станковића и појавом Роберта Толингера, сасвим оправдано.

Блажек је писао о Пачуовом *Бранковом колу* из перспективе свога времена. Он наводи да сви српски листови са хвалом и одушевљењем пишу о овој композицији, те да и сам сматра за дужност „да ово дело у достојној форми пред српску публику изнесе“.<sup>32</sup> Истакавши велику популарност композиције, Блажек ставља акценат на хармонски језик дела. Сматра да музика народним осећајима мора изражавати карактер народне мелодије, те закључује да и хармоније морају бити једноставне, како би их свако прихватио и разумео. С тим у вези, цитирао је Пачуов напис *О нашој музици*, објављен у чешком листу *Hudební listy*, у коме се истиче да су „лако кретање мелодије, узак обим, и проста хармонија три стуба на којима почивају сва својства народне музике“. Пачу је у овом прилогу, дискутујући о једноставности српских народних песама, навео да за њихово извођење нису потребни оркестри и извежбани певачи већ само „слабе гусле и један глас који управо к срцу говоре“.

Поред *Бранковог кола*, Блажек је писао и о Пачуовој *Српској молитви* за хор уз пратњу два клавира, за коју напомиње да је мање популарна, али исто тако важна композиција. Он пише да је „композитор у њој карактеристично пропратио осећаје српског народа: тежњу за слободом, јунаштво и победу, те закључује да се „српскија песма, и то још у облику молитве не да замислити“.<sup>33</sup> Да би указао на мишљење публике о овом делу, аутор у чланку напомиње да је и „несрпска“ сомборска публика одушевљена том композицијом, те да је и мађарски листови узносе као ремек-дело. Ова потврда Блажекових похвала упућених Пачуовој уметности отклања сумњу у његову евентуалну пристрасност и необјективност,

<sup>30</sup> Драгана Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Нови Сад 2006, 120.

<sup>31</sup> Драгана Јеремић-Молнар, Нав. дело.

<sup>32</sup> Драгутин Блажек, *Бранково коло од гр. Ј. Пачу-а*. – Јавор, XI, 19, 1884, 601–604.

<sup>33</sup> Драгутин Блажек, *Српска молитва за мешовити збор уз пратњу два гласовира*. – Јавор, XI, 30, 1884, 949–951.

и истовремено сведочи да је вредновање провинцијских критичара било на сродном музичком нивоу.<sup>34</sup> У српској штампи XIX века било је и негативних критика о Пачуовом стваралаштву. Јосиф Маринковић је оспоравао припадност овог уметника националном правцу, те је на поменути Блажеков текст одговорио написом у часопису *Преодница*. Маринковић је, критичком анализом тада много хваљене композиције *Српска молитва*, на основу музичких примера којима је напис пропраћен, покушао да докаже не само да је „акцентуација погрешна, а хармонија крајње сиромашна“, већ и да је мелодија преузета из љубавне песме *Ти њлавиш зоро злайина* из једне немачке полке. Аутор истиче да му не смета толико сама мотивска позајмица колико то што је у тексту једног одређеног емоционалног квалитета подметнута мелодија произашла из сасвим другачијих текстуалних садржаја.<sup>35</sup>

Упркос томе што се Пачуове композиције данас не налазе на извођачким репертоарима, из претходно изложеног закључујемо да су крајем XIX века биле нарочито омиљене. Блажек их чак уздише на пиједестал наводећи да су *Бранково коло* и *Српска молитва* „песме над песмама, два бисер зрна у музичкој литератури српској“.<sup>36</sup>

Пошто је представио Пачуа као композитора, Блажек у наредном прилогу пише о његовој пијанистичкој каријери.<sup>37</sup> Иако се као музички писац није посветио критици, аутор у овом тексту даје коментар Пачуовог концерта у Сомбору. Он истиче да је уметниково „прецизно, потпуно и до највиших музичких захтева савршено“ извођење *Српских звукова*<sup>38</sup> изазвало одушевљење, како српске тако и мађарске публике. Чини се да је Пачу заиста представљао личност за војвођанску средину – она га је ценила као родољуба и уметника који је потекао из српског народа. Тако и Блажек описује Пачуа као „честитог родољуба и правог српског пијанисту“, и чак га проглашава „највећим уметником“.

<sup>34</sup> Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti*, Beograd 1994, 71–80.

<sup>35</sup> Маринковић је у једном од својих текстова упутио сличну критику и Драгутину Блажеку, наводећи да је на речи српске химне од Змаја ставио чешку мелодију *Mi jsme bratři od Šumavy*; Властимир Перичић, Нав. дело, 30.

<sup>36</sup> Властимир Перичић тврди да су похвале изнете у чланку *Бранково коло* „још прихватљиве“, док су у напису *Српска молитва за мешовити збор уз њрајну два њасовира* оне „сасвим претеране и неукусне“; Властимир Перичић, Нав. дело, 30.

<sup>37</sup> Драгутин Блажек, *Др. Јован Пачу, српски уметник на њасовиру*. – Јавор, XII, 8, 1885, 251–252.

<sup>38</sup> О Пачуовој збирци рапсодија *Српски звуци* види: Драгана Јеремић-Молнар, Нав. дело, 112.

Како Јован Пачу није био само признати композитор и пијаниста, већ и успешан организатор концерата, аутор расправља управо о овом пољу његовог уметничког деловања.<sup>39</sup> Пачуа пореди са руским певачем Димитријем Славјанским истичући карактеристичну сродност у њиховом раду. Блажек наводи да је Славјански заслужан за одржавање првог, чисто руског концерта, док у Пачуовом приређивању првог славенског концерта у Кијеву уочава прекретницу у постављању темеља новог опште словенског правца.<sup>40</sup> Због важности коју придаје овом Пачуовом „подухвату“ Блажек описује овај догађај, (наводи програм концерта, и извођаче), а потом цитира преводе текстова из руских и немачких часописа објављених у *Бачванину*. У руском листу *Известијасаниѣ Пеѣтербурскаѣо блаѣотворѣиѣлнаѣо общесѣтва* се истиче да је на концерту постигнута „разноврсност и потпуност програма, са заступљеношћу свих пет главних народности (Руси, Пољаци, Чеси, Срби и Бугари)“, а потом се наводи да су посебно одушевљење изазвале *Срѣска молиѣтва*, *Бранково коло* и српска романса *Збоѣом село*. У немачком часопису *Deutsche Musiker-Zeitung* се такође износе похвале поводом успешног концерта у Кијеву, те се изражава задовољство због наговештаја да ће „елегантни пијаниста и сјајан композитор“ Јован Пачу ускоро наступити и у Бечу. На основу претходних редова из иностране штампе, сазнајемо о популарности „српског вештака на гласовиру“ и изван наших крајева. Блажек је овим чланком желео да истакне историјску улогу Јована Пачуа, који је покренувши идеју о приређивању концерта са чисто словенским програмом следио тада владајућу политичку и културну идеју панславизма.

Један прилог Блажек је посветио композиторкама – теми о којој се до тада „писало мало, како у иностраним тако и у нашим листовима“.<sup>41</sup> У тексту се помиње око четрдесет (већином аустријских, италијанских и француских) жена композитора из раздобља од XVI до XIX века. У кратким цртама изнети су подаци о томе где су те уметнице школоване, а наведена су и нека од најзначајнијих дела из њиховог опуса. На крају написа Блажек издваја наше ауторке: Славку Атанасијевић<sup>42</sup> и Јулку Тај-

<sup>39</sup> Драгутин Блажек, *Димитрије А. Славјански и Др. Јован Пачу*. – Јавор, XIII, 19, 1886, 597–602.

<sup>40</sup> О Пачуовом боравку у Русији (Кијеву) види: Александар Влашкалин, Нав. дело, 307–357.

<sup>41</sup> Драгутин Блажек, *Женске као гласбојворке*. – Јавор, XVI, 28, 1889, 441–443.

<sup>42</sup> Александар Васић, *Аѣтанасијевић Славка Алоѣзија*, у: *Срѣски биоѣрафски речник*, 1, Нови Сад 2004, 299; Владимир Ђорђевић, *Оѣлед срѣске музичке библиѣѣграфије до 1914. ѣѣдине*, Београд 1969, 63.



чевић,<sup>43</sup> али је необично да се у прилогу не спомиње Јованка Стојковић, једна од најзначајнијих српских уметница романтичног периода.<sup>44</sup>

Чињеница да је Блажек указивао на значај композиторкиња, у доба када је владало мишљење „да је жени услед њене урођене инфериорности ускраћена креативна моћ“, сведочи о томе да су његови истински уметнички критеријуми стајали далеко изнад реакционарних схватања времена у којем је живео.

### *Народна ђесма*

Иако је Блажек био пореклом Чех, из средине која се културно, па и музички развијала у централноевропској традицији, он је осетио поруку и увиђао значај српске народне музике. У пет текстова објављених у *Јавору*, сагледао је феномен народне песме из више углова, те је на тај начин приказао и тадашњи однос колектива према музици.

Пре него што је почео разматрања о српској музичкој традицији, аутор је у чланку *О најрејџу Словена у музици*<sup>45</sup> расветлио узроке (не)развијености музике код поједних словенских народа. У том смислу се, као посебно карактеристична, издваја његова тврдња да су „Чеси у музици уздигнути над другим Словенима“. Блажек, наиме, сматра да овај народ има „највише музичких капацитета“, али као још значајнију околност истиче везу чешког сеоског учитељства и римокатоличке цркве. Наглашавајући важну улогу музике у римокатоличком богослужењу, Блажек овде објашњава да је дужност сваког сеоског учитеља била да са ђацима извезба певање за потребе цркве, те закључује да су Чеси управо овим путем „постигли вештину“ на подручју те уметности. Он потом истиче да су међу православним народима Руси највише напредовали у музици због врло распрострањеног црквеног певања, али замера што руски сеоски појци занемарују учитељство и инструменталну музику.

Након што је указао на висок степен развијености тонске уметности код Чеха и Руса, Блажек сагледава у којој је мери музика заступљена на нашим просторима. У вези с тим, наводи да је она код Срба, нажалост, „готово рећи још у колевци“. Узрок томе види у неповољној политичкој ситуацији, али скреће пажњу и на непостојање школа или завода „у ко-

<sup>43</sup> Владимир Ђорђевић, Нав. дело, 135. Овде је композиторка наведена као Лујза Тајчевић.

<sup>44</sup> О Јованки Стојковић види: Стана Ђурић-Клајн, *Музика и музичари*, Београд 1956, 59–78; Александар Васић, *Српска ђјанистџикиња Јованка Стојковић*. – Темишварски зборник, 3, Нови Сад 2002, 51–62; Драгана Јеремић-Молнар, Нав. дело, 52–54, 253–256.

<sup>45</sup> *Јавор*, XII, 20, 1885, 636–638.

јима би се стварали узвишени носиоци народне музике“. Према Блажековом мишљењу, постоје четири основна чиниоца који пресудно утичу на напредак музичке вештине у народу: повољне друштвено-историјске околности, помагање развоја те уметности од стране цркве, активно залагање учитеља и оснивање установа у којима би се музика учила и неговала. Стога он на крају помиње да би уз помоћ поменутих „спољних фактора“ музика могла бити на врхунцу изображења код свих Словена, јер тај народ, како се истиче, поседује „природан уметнички дар и темперамент и нарав који ка музици воде“. Претходан исказ, као и ауторове похвале упућене Пачуовом организовању концерта са чисто словенским програмом, упућују на панславистичне идеје, и сведоче о томе колико су актуелна политичка стремљења имала утицаја на развој уметности и музике.

У наредном прилогу Блажек у још већој мери прати друштвено-политичке тежње XIX века испитујући своја снажна национална и патриотска уверења. Наводећи да је „родољубље гесло нашег века“,<sup>46</sup> Блажек расправља о утицају музичке уметности на народну свест, те поставља питање може ли она подстицати патриотизам. У вези с тим истиче познату чињеницу да музика и певање „непосредно упливишу на слух и осећање“, те закључује да ове вештине исто тако могу пробудити и узвисити љубав према домовини. У томе он налази први доказ да музичка уметност заиста може пробудити родољубље. Блажек потом помиње да су у циљу потискивања националних осећања народне песме биле забрањиване,<sup>47</sup> те у томе види други доказ да музика заиста може пробудити родољубље. Расправљајући о одржавању националног поноса аутор подвлачи значајну улогу прослављених уметника, сматрајући да је „слава појединца, слава народа“. Стога наводи да се Срби могу дичити композитором и сакупљачем српских народних мелодија Корнелијем Станковићем, и пијанистом Јованом Пачуом, који „својом свирком продире у срца народа, јер осећа као што и сам народ осећати може“.

Пошто је истакао значај и улогу народне песме, Блажек у тексту под насловом *Народна ђесма*<sup>48</sup> заузима критички став и разматра на који начин се српски народ односи према сопственој музичкој традицији. Он са незадовољством констатује како „богат извор српске народне песме почиње да се суши“, а узрок томе види у чињеници да се на нашим просторима све

---

<sup>46</sup> Драгутин Блажек, *Може ли музичка и певачка вештина народну свесћ да ђодигне*. – Јавор, XIII, 15, 1886, 467–470.

<sup>47</sup> Претпостављамо да аутор мисли на цензуру у време Баховог апсолутизма у Хабзбуршкој монархији.

<sup>48</sup> *Јавор*, XIV, 11, 1887, 172–173.

више негује „туђинска песма“. Поред тога истиче да српски народ, упркос богатом традиционалном музичком репертоару „мало сопствених песама зна“, те пева такве песме „у којима се не зна шта је ружније: текст или сама мелодија“. Стога се Блажек, приметивши да су гусле и песма утицали на српски народ да сачува свој живот и обичаје, и сам залагао за неговање народних и одбацивање „неморалних“ песама. У вршењу те активности, он наглашава важну улогу певачких друштава, те у наредном напису детаљније разматра проблеме функционисања тих „музичких органа“.

Из следећег Блажековог текста<sup>49</sup> читамо о великој популарности певачких друштава у XIX веку. Њихово оснивање, је како се наводи, „постало племенитом модом, и срамота је за варош ако се не може дичити певачким друштвом“. Певачка друштва се могу сматрати и музичким школама, чији је главни задатак вежбање у певању, неговање народних мелодија али и издавање народних песама и композиција. Пошто је истакао улогу и значај певачких дружина, Блажек је указао и на неке од главних грешака у њиховом раду. Уочио је да се приликом оснивања ових удружења више води рачуна о квантитету него о квалитету, те стога тврди да је боље ако друштво има „мањи број истрајних чланова који се својски заузимају, него много па несталних“. Као други недостатак указује на проблеме приликом избора одбора и председника, те истиче да се при одабиру функција не сме гледати лична већ искључиво друштвена корист. Наглашавајући велику одговорност председника и одбора, у тексту се указује и на важност одржавања редовних скупштина, које би подстицале активност чланова, и допринеле њиховом још успешнијем раду. Када је писао овај текст, Блажек је већ био искусни хоровађа певачког друштва у Сомбору, те је, као што се из претходних редова може закључити, до детаља био упућен у функционисање певачких друштава. Зато је, желећи да и на овај начин допринесе њиховом што успешнијем деловању, расправу закључио речима: „Поћи дакле који корак напред, вратити покупљено, али забачено народно благо народу, саставити ма и најмању грађу за музичку историју – то нека буде одушевљена задаћа сваког певачког друштва“.

У претходно представљеним Блажековим написима народна песма је разматрана у контексту њене улоге у друштву. У последњем напису из ове групе<sup>50</sup> аутор пише о њеним општим карактеристикама, те износи дефиницију према којој су „народне песме, све песме у опште, које се могу у народу певати и то црквене песме и све оне, које нису за цркву, а односе

<sup>49</sup> Драгутин Блажек, *О певачким друштвима*. – Јавор, XVI, 18, 1889, 285–286.

<sup>50</sup> Драгутин Блажек, *Народна песма*. – Јавор, XVIII, 3, 1891, 41–43.

се на историјско-народне догађаје, приче, обичаје и домаћи живот“.<sup>51</sup> Пошто је извршио поделу, аутор је истакао да су јуначке песме најлепше „јер кроз њих провејава велика мисао српског народа“. Блажек је потом, уочивши разлику између северних и јужних српских песама, прве описао као озбиљне и једре, док је мелодије других окарактерисао као више чулне. Посебно је нагласио разлику између народних песама и такозваних „сокачких песама“ са тривијалним садржајем. Карактеристично је да се у тексту као пандан „сокачким певачима“ помињу француски трубадури и немачки минезенгери.<sup>52</sup>

Блажек се у својим чланцима о народној песми показао као велики познавалац српске музичке традиције. Свеукупном активношћу дао је значајан допринос у неговању и развоју народне песме на нашим просторима, а теме о којима је овде расправљао и данас се могу сматрати актуелним. Нарочито је значајно његово указивање на нашу немарност према сопственој баштини, која је, како он истиче, „неоцењиво благо и сопствено добро целог народа“. Стога овде скрећемо пажњу на Блажекове закључне речи: „Негујмо дакле српску народну песму, јер сваки народ ужива у својим народним песмама па такођер и српски народ. Гусле и песма, то је била увек алијанција, која је имала велики утисак на народ српски, да сачува своје обичаје, па и сам живот. Нека нам дакле увек буде девиза: *Песмом срцу, срцем роду!*“

### *Естетски и друштвени аспекти музичке уметности*

Четири прилога у којима Блажек разматра музику из естетског и друштвеног аспекта публиковани су у листу *Јавор*. У сваком од тих текстова подвлачи се утицај тонске уметности на човекову психу, али је само један прилог у потпуности посвећен естетским разматрањима.<sup>53</sup>

Аутор је естетику музичког дела довео у директну везу са осећајношћу, наводећи да музика може изразити „све осећаје који се у нашу душу сливају“. Блажек неоправдано претпоставља музику другим уметностима, и тврди да је само она способна да нас „идеалном свету води“.

<sup>51</sup> Роксанда Пејовић ову Блажекову тврдњу описује као „безазлен покушај дефинисања народне песме“; Roksanda Pejović, *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti*, 71–80.

<sup>52</sup> Познато је да је световна музика у средњем веку сматрана неморалном, те аутор вероватно из тог разлога доводи у везу „тривијалне сокачке песме“ са уметношћу минезенгера и трубадура.

<sup>53</sup> Драгутин Блажек, *Неколико речи о музици са естетичког гледишта*. – *Јавор*, XII, 10, 1885, 309–312.

У складу са романтичарским тежњама ка уметничком синтетизму, аутор поезију дефинише као „верну пратилицу музике“ али истовремено истовремено искључиво схватање према којем „једино музика јасно обележава наше душевно стање, док у песми речи означавају само сувопарну мисао“. С обзиром на то да је друга половина XIX века обележена доминацијом позитивизма и теорије осећајности, овде изнети Блажекови ставови ни су неуобичајени, већ се поклапају са тада опште прихваћеним начелима естетике музике. Ипак, још се Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) у свом спису *О музички лейом* (први пут објављеном 1854. године),<sup>54</sup> оштро супротставио оваквим тумачењима која се „не баве толико утемељењем онога што је у музици лепо, колико описивањем емоција које нас уз музику обузимају“.<sup>55</sup> Ханслик је истицао да је осећај секундарно дејство у свакој уметности. По његовом мишљењу „уметност треба да изложи лепо, а орган којим се лепо прима није осећај већ фантазија“.<sup>56</sup> Блажекови естетски ставови се у потпуности косе са Хансликовим мишљењем, а та опречност нарочито долази до изражаја у тези о поређењу музике са другим уметностима.<sup>57</sup> Док Блажек сматра да једино музика може интензивно утицати на душевно расположење, немачки естетичар инсистира на томе да и друге уметности делују на осећаје, те да је на свакоме да сам одлучи „да ли јаче или дубље осећа слушајући Моцартову симфонију или пратећи Шекспирову драму“.<sup>58</sup>

Други Блажекови прилози из ове групе посвећени су разматрањима музике из перспективе друштвених околности. У тексту *Како људи различитио музику слушају*<sup>59</sup> он анализира друштво тог времена, на исти начин на који приступа музици, те истиче како за део публике ова уметност представља само вид забаве, а за друге *средство за зараду*. У то време доминације салонске културе, редовна окупљања, односно седмичне посете представљале су „ритуал урбаног друштва“ и чиниле салон осетљивим барометром друштвеног живота, огледалом актуелних тенденција и

<sup>54</sup> Овај спис сматра се првим класичним делом у историји естетике музике.

<sup>55</sup> Едуард Ханслик, *О музички лейом*, Београд 1977, 39. Да би пружио увид у доминацију оваквог тумачења, Ханслик на крају првог поглавља цитира поједине ауторе, са чијим се тврдњама подударају и Блажекова естетска разматрања. Хајнсе (Heinse): „Основни и крајњи циљ музике је опонашање или чак изазивање страсти“, *Музички дијалози*, 1805, 30; Ј. В. Бем (J. W. Böhm) „Струне хармоничних тонова не запошљавају разум, ни ум, него само осећајност“, *Анализа лейоа у музици*, Беч 1830, 62; Вагнер (Wagner): „Орган срца је тон, његов уметнички свестан језик је тонска уметност“, *Уметничко дело будућности*, 1850.

<sup>56</sup> Едуард Ханслик, Нав. дело, 43.

<sup>57</sup> Није нам познато да ли је Блажек био упућен у Хансликово дело.

<sup>58</sup> Едуард Ханслик, Нав. дело, 45.

<sup>59</sup> *Јавор*, XII, 50, 1885, 1595–1598.

струјања.<sup>60</sup> Салонска музика се постављала као опозит „озбиљној“ или уметничкој музици, а критичари су јој замерали на спољашњим ефектима, површности и конвенционалности.<sup>61</sup> Стога Блажек наводи како „лепотнице“ више уживају у Штраусовим него у Бетовеновим делима, те да „површно слушајући дивне песме и музику, не могу да дочекају да зазвучи већ једаред: коло ваљка и трамблан“.<sup>62</sup> У даљем тексту аутор се критички односи према делу публике која „у музици види само дукате“, као и према категорији слушатеља који у композицијама траже само „контрапункт, канонично вођење гласова и имитацију“. Блажек закључује како у музици „једни виде само забаву, други весеље, трећи меру разума, а четврти потребну ствар“, уместо да „чују саму музику, и да од ње не изискују оно што дати не може“.<sup>63</sup> Овај прилог завршава исказом који се ни по чему не уклапа у тему и концепцију изложеног текста. Чини се да је аутор тврђом: „Да је могуће музиком све изразити, не би нам требало других уметности“, желео да „ублажи“ превише искључива схватања из претходног чланка, која се односе на величање музике над другим уметностима.

Блажек критикује локалну заједницу и друштво што подређује музику „нижим сврхама“.<sup>64</sup> Он сматра да музика напредује јер се „у свакој интелигентној кући налази гласовир“, али замера што родитељи у уметности више не траже средство за васпитање. Једини циљ им је, како се наводи, „да дете толико научи свирати, да се може у присуству цењених гостију или рођака репродуцирати“. Познато је да је клавир током XIX века, па и у XX веку, био најпопуларнији инструмент кућног музицирања, а симбол друштвеног напретка представљао је и у контексту српске грађанске културе. Умеће свирања на овом инструменту била је „потврда образовања“, а већина родитеља „повиновала се модном диктату... да

---

<sup>60</sup> Verena von Heyden-Rynsch, *Europäische Salons. Höhepunkte einer verlorenen weiblichen Kultur*, München 1992, према: Маријана Кокановић, *Игре и маршеви у српској клавирској музици XIX века. Културна повезаност у јавном и приватном животу* (магистарска теза), Нови Сад 2008, 6.

<sup>61</sup> У изворима из XIX века између појмова салонска и клавирска музика често се ставља знак једнакости, али је јасно да није свака клавирска композиција била намењена салону, нити да су салонске композиције биле компоноване искључиво за клавир; Маријана Кокановић, *Нав. дело*, 8.

<sup>62</sup> Помињући „лепотнице“, ауторов циљ није био да укаже како је само „женски свет“ површно схватао музику, већ је желео да сликовито опише однос тадашњег друштва према уметности. У наредним редовима Блажек помиње „озбиљног господина“ који „у средини дворане седи и ваздан се само бројањем новца занима“.

<sup>63</sup> Драгутин Блажек, *Јавор*, XII, 50, 1885, 1595–1598.

<sup>64</sup> Драгутин Блажек, *Музичка уметност у моди и занату*. – *Јавор*, XVI, 14, 1889, 221–222.

својим школарцима приушти часове музике“.<sup>65</sup> Коментаришући ове околности Блажек наводи да је музика постала мода, а у даљем тексту истиче како се акценат све више усмерава на механичко вежбање само да би слушалац био изненађен „окретношћу прстију“. Та пракса, према његовом мишљењу, доводи до изједначавања уметности са занатом.

Надовезујући се на расправу о „погрешном“ приступу музици, аутор поново истиче значај њене примене у васпитне сврхе.<sup>66</sup> Док је у претходном прилогу само дотакао проблем улоге породице у музичком образовању детета, Блажек овде шире разматра ту тему. Он наводи да се због значајне васпитне улоге музике, та уметност мора неговати у родитељском дому, али истиче како, нажалост, има много немускалних, управо због тога што у детињству „нису никада чули музику, и нису били њој поучавани“. Сходно томе, аутор подвлачи да је нужно да деца још од „малих ногу“ слушају и уче добру музику, јер је она „мудра васпитаља која своје ученике увек награђује, а никад не казни“.

### *Музика на Бечком двору*

У текстовима забавно-едукативног карактера, Блажек пише о музици на Бечком двору и композиторима који су се прославили плесном музиком и оперетом – Штраусу и Ланеру. Помиње чак двадесетак владара од XV до XIX века и објашњава на који начин су они допринели развоју музике.<sup>67</sup> Он истиче музичку образованост племића који су издржавали хорове и оркестре, градили позоришта и опере, а поједини су се чак бавили компоновањем. Блажек износи податке о музичким збивањима као и о композиторима и њиховој вези са царским двором. Прилог закључује опаском да се на двору и даље приређују концерти на којима се свирају и певају дела бесмртног Моцарта, Бетовена и Хајдна, те да је „Његово Величанство најискренији и најплеменитији заштитник музичке вештине и наука“.<sup>68</sup>

Блажек је описао и један догађај из живота Штрауса и Ланера, на основу приче коју је, како наводи, чуо за време студија у Прагу.<sup>69</sup> Наиме, ради

<sup>65</sup> Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart 1989, 190, према: Маријана Кокановић, Нав. дело, 8.

<sup>66</sup> Драгутин Блажек, *Неколико речи о музици*. – Јавор, XVII, 46, 1890, 729.

<sup>67</sup> Драгутин Блажек, *Царски двор у Бечу као њомајач музичке вештине*. – Јавор, XV, 50, 1988, 796–798.

<sup>68</sup> „Његово Величанство“, односи се на Франца Јозефа I, аустријског цара, који је владао 1848–1916.

<sup>69</sup> Драгутин Блажек, *Штраус и Ланер*. – Јавор, XVI, 25, 1889, 399–400.



се о игранци коју је кнез Метерних (Metternich) организовао на свом двору 1837. године.<sup>70</sup> У програму су учествовали Рихард Штраус и Јозеф Ланер који су се, свирајући на виолини сваки уз пратњу свог оркестра, такмичили ко ће бити успешнији. Аутор објашњава да је кнез наговорио обојицу музичара, који пре тога нису хтели да свирају заједно, да својом уметношћу увеличају његову свечаност. У тексту се потом описује атмосфера на игранци: „Штраус и Ланер свирали су наизменично, а гости који су били оцењивачи овог музичког мегдана нису престајали играти и плескати час једном, час другом од ових музичких гладијатора... Ланер је изводивши *Ипе Амалије* свирао као Аполон, док се Штраус, краљ ваљке, представио својим делом *Ballettänze* оп. 99... и саме слуге у предсобљима почеле су играти“.<sup>71</sup> Свечаност је, како се наводи, завршена победом Штрауса, а „Ланер је док су сви тапшали, дотрчао, загрлио свог противника, без мржње, као што се то сваком уметнику пристоји и честитао му“.

\* \* \*

Драгутин Блажек је обогатио српску музикографију XIX века приложима објављеним у *Школском листу*, *Јавору*, *Српском Сиону* и *Засјави*. Најзначајнији су педагошки написи у којима, расправљајући о важности неговања музике у васпитним установама, даје предлоге за развој и усавршавање наставе певања у школама. У текстовима о музичким стварацима, Блажек највише пажње поклања Јовану Пачуу којег проглашава „највећим српским композитором и пијанистом“, а један прилог посвећује и женама-композиторима, сматрајући њихов рад неправедно запостављеним. Иако пореклом Чех, Блажек је показао велико интересовање за српску традиционалну музику, те је у својим написима о народној песми истакао велику разноврсност и богатство српске фолклорне традиције, али је скренуо пажњу и на нашу немарност према сопственој баштини. Сагледавајући естетске и социјалне аспекте музике, он је расправљао о односу публике према музици, и критиковао савремено друштво које

<sup>70</sup> Метернихова влада подржавала је уметност једино као забаву, и ригорозно је искорењивала појаву нових идеја великих умова сматрајући да могу одвести у нежељену, опозитну страну. Васпитање је било у рукама католичког свештенства, а Метернихови чиновници строго су надзирали сваку аустријску штампу, литературу и уметност. Међутим, Блажек не изражава негативан став према кнезу Метерниху, штавише, описује га као „највештијег дипломату и најгалантнијег племића који приређује импозантне забаве“.

<sup>71</sup> Блажек наводи прогрешан назив Штраусовог дела. *Ballettänze* односи се на *Bankett-Tänze* оп. 99. Овај валцер Штраус је компоновао специјално за ту прилику.

уметност подређује „нижим сврхама“. Два текста забавно-едукативног карактера посветио је музици на Бечком двору.

Из Блажекових написа о музици сазнајемо и на који је начин оновремена штампа пратила актуелне теме из музичког живота. Опште чињенице, али и ауторови лични ставови изнети у текстовима, сведоче о друштвено-политичким и културним приликама друге половине XIX века. Нажалост, одређени проблеми о којима Блажек расправља актуелни су и данас, а неке од његових идеја могле би да подстакну размишљање а и деловање када је у питању положај музике у нашем културном и јавном животу.

### Текстови о музици Драгутина Блажека

- *Неколико речи хорвођама*, Школски лист, 17, 1880, XII, 262–263.
- *Бранково коло од др. Ј. Пачу-а*, Јавор, 1884, XI, 19, 601–604.
- *Књижевни прикази. Лишурџија за два љаса приредио Миша Тојаловић ликовођа њанчевачкој српско-црквеној њевачкој друштва и учитељ њевања и музике на њанчев. вишој девојачој школи. Наклада књижаре браће Јовановића у Панчеву*, Школски лист, 1884, XI, 6, 93–94.
- *Српска молишва за мешовити збор уз љраињу два љасовира*, Јавор, 1884, XI, 30, 949–951.
- *Гајдашка њесма, Пасџирска њесма и Сваџовац од др. Ј. Пачу-а*, Застава, 1884, XI, 36, 3–4.
- *Др. Јован Пачу, српски умеџник на љасовиру*, Јавор, 1885, XII, 8, 251–252.
- *Неколико речи о музици са естетичкој љедитија*, Јавор, 1885, XII, 10, 309–312.
- *Како људи различитио музику слушају*, Јавор, 1885, XII, 50, 1595–1598.
- *Може ли музичка и њевачка веџиџина народну свест да љодиџне*, Јавор, 1886, XIII, 15, 467–470.
- *Димџирије А. Славјански и Др. Јован Пачу*, Јавор, 1886, XIII, 19, 597–602.
- *Важности љојања и њевања са љедаџишкој љедитија*, Школски лист, 1886, XVI-II, 1, 9–10.
- *Певање у народним школама*, Школски лист, 1886, XVIII, 5, 85–86.
- *Народна њесма*, Јавор, 1887, XIV, 11, 172–173.
- *Приказ. Сџаро-карловачко љјеније у српској истџочној љравославној цркви за мешовити лик сложио Тихомир Осџојић филозоф. Издаџа је велика љимназија Новосадска 1887*, Школски лист, 1888, XV, 3, 49–50.
- *Царски двор у Бечу као љомаџач музичке веџиџине*, Јавор, 1888, XV, 50, 796–798.
- *Музичка умеџности у моди и занџиу*, Јавор, 1889, XVI, 14, 221–222.
- *О њевачким друшџивима*, Јавор, 1889, XVI, 18, 285–286.

- *Шпйраус и Ланер*, Јавор, 1889, XVI, 25, 399–400.
- *Женске као гласбојворке*, Јавор, 1889, XVI, 28, 441–443.
- *Неколико речи о музици*, Јавор, 1890, XVII, 46, 729.
- *Српско православно ђјеније*, Школски лист, 1890, XXII, 11, 177–178.
- *Народна ђесма*, Јавор, Нови Сад, 1891, XVIII, 3, 41–43.
- *Др Јован Пачу*, Јавор, 1891, XVIII, 36, 571–573.
- *Наше народно црквено ђојање*, Српски Сион, 1891, I, 19, 298–300.
- *Српске деђје ђпре. За женску деђу скуђио и у нође сђавио Александар Јорђовић*, Школски лист, 1894, XXVI, 11/12, 182–183.
- *О насђави ђевања у народној школи*, Школски лист, 1897, XXIX, 9, 140–144.

*Daniela Vesić*

## DRAGUTIN BLAŽEK AS A WRITER ABOUT MUSIC

### Summary

Dragutin Blažek's writing about music reveals how and to what extent the 19<sup>th</sup> century press kept up to date with current topics in music. The author's opus comprises the most significant pedagogical writing where he discusses the importance of nurturing music in educational institutions and suggests ways for developing and improving singing classes in schools. In his texts about authors of music Blažek pays most of the attention to Jovan Paču and he dedicates one text to female composers. Although Czech in origin, Blažek demonstrates a great interest in Serbian traditional music and stresses in his texts about folk songs a great diversity and wealth of the Serbian folklore tradition. He also points out a certain carelessness towards the cultural heritage. Considering esthetical and social aspects of music, the author discusses the attitude of audience towards music and in several texts he criticizes the contemporary society which subordinates art to "lower purposes". In two entertaining and educational texts Blažek writes about music on the Viennese court.

Маріаріша Петровић

## СЕДАМ ЛАКИХ КОМАДА МАРИНЕ АБРАМОВИЋ

**САЖЕТАК:** У првом делу овог рада припремамо расправу о неоконцептуалном пројекту Марине Абрамовић *Седм лаких комада* (*Seven Easy Pieces*) (2005) представљањем првог од седам есеја из књиге Хала Фостера (Hal Foster) *Повраћац реалног – Авангарда на крају века* (*The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*) „Ко се боји неоавангарде“ („Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde“). У овом есеју аутор износи своју нову теорију авангарде, рехабилитујући неоавангарду као ону која је, у фројдовској одложеној акцији, уместо да укине, извршила пројекат историјске авангарде. У другом делу рада, применом изнесеног Фостеровог полинаучног модела који укључује историју уметности и теоријску психоанализу, размотрићемо перформанс *Седм лаких комада*, који ће се у нашем виђењу показати као трауматична неоавангардна креативна критика институционалне акултурализације авангардне уметности, проширена на акултурализацију – саме институције уметности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** неоавангарда, перформанс, траума, одложена акција, акултурализација институције, полинаучност.

У првом делу овог рада представићемо поглавље из књиге Хала Фостера (Hal Foster) *Повраћац реалног* (*The Return of the Real*) „Ко се боји неоавангарде“ („Who’s afraid of the Neo-Avant-Garde“). У другом делу рада, применом у том поглављу изнесеног интердисциплинарног модела који укључује историју уметности и теоријску психоанализу, размотрићемо неоконцептуални перформанс Марине Абрамовић *Седм лаких комада* (*Seven Easy Pieces*).

Књига *Повраћац реалног* је збирка од седам есеја у којима аутор настоји да успостави координацију дијахронијских (или историјских) и синхронијских (или социјалних) осовина у уметности и теорији. У њима се примењује методолошки принцип проистекао из специфичне примене појмова преузетих из других научних дисциплина. Први појам, *паралакса*, позајмљен је из физике, и значи привидно померање објекта проу-

зроковано стварним померањем његовог посматрача. Тим појмом аутор указује да наша уоквиривања прошлости зависе од наших позиција у садашњости, и да су ове позиције дефинисане таквим уоквиривањем. Други појам, *одложена акција*, фројдовски је појам преузет из психоаналитичког дискурса према коме се један догађај региструје као трауматичан тек кроз каснији догађај, који овај први ретроактивно рекодира.

Полинаучним<sup>1</sup> приступом, равноправним коришћењем методологије две поменуте дисциплине, историје уметности и теоријске психоанализе, аутор, који је по професији историчар уметности, настоји да преобликује дотадашња схватања неоавангарде и постмодерног као само понављања, и тако допринесе, с једне стране, рехабилитацији авангарде чију „коартикулацију уметничког и политичког... постисторијско схватање неоавангарде и еклектичка представа постмодерне хоће да раздвоје“<sup>2</sup>, и са друге стране, неопходном опоравку критичке праксе од последица неоконзервативне политичке климе осамдесетих.

Аутор започиње расправу питањем зашто су се у послератну уметничку праксу вратила авангардна средства из деветсто десетих и двадесетих, и шта је узроковало њихов повратак управо тада. Фостер ове повратке упоређује са радикалним поврацама старим текстовима – са Алтисеровим (Althusser) структуралистичким читањем Маркса (Marx) и Лакановим (Lacan) лингвистичким читањем Фројда (Freud), којима ови теоретичари успостављају „реконекцију“ са напуштеним праксама да би начинили „дисконекцију“ од садашњих пракси, за које се претпоставља да су оптерећене окошталом тумачењима која им деформишу структуру и ограничавају ефикасност.

Враћања старим праксама у уметности, према Фостеру, иако не изгледају толико радикална, јер се свде на асимиловање теме или стила (као у случају нађених објеката или *readymade*-а), или на оживљавања потиснутих уметничких пракси (као у случају руског конструктивизма), ипак отварају питање узрока своје поновне појаве у датом тренутку. Фостер тражи одговор у дискурсима две дисциплине. Историјски гледано, у питању су критичка оспоравања принципа аутономне уметности и експресивног

<sup>1</sup> О појму полинауности видети Мирјана Веселиновић-Хофман, *Контекстуалности музикологије*, у: Мирјана Веселиновић-Хофман, ур., *Психоструктуралистичка наука о музици, Нови Звук*, специјално издање, СОКОЈ–МИЦ–ФМУ, Београд 1998, 13–20.

<sup>2</sup> Hal Foster, *Who Afraid of the Neo-Avant-Garde*, у: *The Return of the Real – The Avant-Garde at the Turn of the Century*, MIT Press, New York 1997, 5. Фостерове цитате наводимо према рукопису нашег превода његове књиге који је у процесу објављивања у издавачкој кући Орионарт из Београда под насловом Hal Foster, *Povratak Realnog – Avangarda na kraju veka*.

уметника у то време преовлађујућег модернистичког модела. Аутор затим приступа извођењу сопственог теоријског одговора, који ће осим историје уметности укључити методологију теоријске психоанализе.

Фостер најпре критички расправља семинални текст *Теорија авангарде* (1975) немачког критичара Петера Биргера (Peter Bürger), усмеравајући пажњу на „парадоксалну слепу мрљу“ тог и даље изузетно значајног текста – на одложену темпоралност уметничког значења, јер је Биргер цењен управо због разматрања историчности естетских категорија. Могући разлог те следе мрље Фостер види у Биргеровом строгом читању марксистичке повезаности између објекта и његовог разумевања, које и сам прихвата, али поставља питање: на какав начин мислимо о тој вези, односно како схватамо каузалност, наративност и темпоралност. Биргерово схватање да поновити историјску авангарду значи укинути њену критику институције аутономне уметности и преокренути је у њену афирмацију, Фостер настоји да усаврши својим наговештавањем темпоралне размене између историјске авангарде и неоавангарде, примењујући психоаналитичке, фројдовске аналогije. Он не прихвата да се на историчност уметности може ослонити као на једини критеријум у оцењивању напредне уметности, и да је историјска авангарда, марксистички речено, неуспела херојски, а њено послератно враћање фарса, која нас све избацује у успостављање било ког значења. Насупрот томе, Фостер износи своју централну тезу која ће се појављивати у свим есејима ове збирке: да је неоавангарда, проширујући уместо да обрне критику институције уметности, произвела „нове естетске доживљаје, когнитивне везе и политичке интервенције“<sup>3</sup>, и тако први пут извела, иако не и завршила, пројекат историјске авангарде.

Интервенишући у Биргеровом концепту дијалектике, Фостер излаже своје схватање одложене темпоралности уметничког значења сагледавањем неоавангарде у аналогiji са Фројдовим моделом потискивања и понављања:

Ако је историјска авангарда била институционално *појиснућа*, онда је она у неоавангарди била *понављање*, а не, према Фројдовој дистинкцији, *присећање* у коме су противречности разрешене. Уколико прихватимо аналогiju између потискивања и рецепције, онда је авангарда у свом првом понављању представљена као историјска пре него што је успела да се покаже као делотворна, то јест пре него што је могло да дође до разврставања њених естетско-политичких последица, а камоли њихове обраде. Према фројдовској ана-

---

<sup>3</sup> Ibid., 14.

логији, ово је понављање, а уствари рецепција као *отпор*, који не мора да буде реакционаран; једна од сврха фројдовске аналогije је да наговести да је отпор несазнатљив, заправо да је отпор процес несвесног. Дишан се тако појављује као жанр у настајању од Раушенберга до Џонса, што је постварење које не само да се коси са његовом праксом него, парадоксално, промовише њено признање. Ово постварење може да се јави и кроз отпор његовој пракси – отпор његовом последњем делу *Etants donnees*, 1946–66, неким његовим принципима и многим његовим последицама.<sup>4</sup>

Фостер не прихвата у потпуности Биргерову расправу авангардне критике институције аутономне уметности, истичући да институција уметности као таква још увек није била схваћена из перспективе историјске авангарде. Дишанова (Duchamp) *Фонџана* (1917), на пример, није довела у питање музејско-галеријски нексус, а Родченков (Rodchenko) монохром, три панела са основним бојама којима је 1921. године најавио крај сликарства, само је потврдио модерни статус слике-за-изложбу. Тај задатак је, према Фостеру, остао *грујој* неоавангарди, која је такозвани неуспех авангарде и *прве* неоавангарде (расправљене на примерима Раушенберга [Rauschenberg] и Капрова [Kargow]) у смислу разарања институције уметности педесетих, шездесетих година двадесетог века ретроактивно преиначила у *увод* у деконструктивно преиспитивање те институције, „њених перцептивних и когнитивних, структуралних и дискурзивних параметара“.<sup>5</sup> Институционалну акултурализацију историјске авангарде и неоавангарде Биргер тумачи као последицу „дволичног“ понављања неоавангарде која је и предратну критику институције уметности претворила у њену афирмацију. Ово „постајање-институционалним“ је међутим у другој неоавангарди подстакло креативну анализу ограничења историјске авангарде и прве неоавангарде, које је њихово заустављање на критици конвенција традиционалних медија (историјска авангарда), односно институционалног уоквиривања естетских конвенција (прва неоавангарда), оставило рањиве у односу на њихово институционално постварење. Фостер износи пример критичког отпора друге неоавангарде на студији случаја Марсела Брудерса (Marcel Broodthaers), који се институционализацији опире необичним поступком њеног превентивног личног *прихватања*, као заштите против *наметања* тог постварења. У даљој расправи Фостер на примеру Данијела Бирена (Daniel Buren) показује како је читава генерација уметника неоавангарде својим критичким

---

<sup>4</sup> Ibid., 24.

<sup>5</sup> Ibid., 20.



истраживањем уметничке продукције и рецепције на процесима *ready-made*-а, то старо средство критике конвенција преобразила у: 1. изражајно средство уметничког дела; 2. средство које се бави серијалношћу слика и објеката; 3. маркер физичког присуства; 4. форму критичке мимикрије различитих дискурса; 5. сонду која истражује сексуалне, етничке и социјалне разлике, као могућности деконструктивног испитивања институције уметности. Аутор затим разматра централни појам своје теоријске аргументације, психоаналитички термин *одложене акције*:

За Фројда, нарочито кад се чита кроз Лакана, субјективност није постављена једном заувек, него се структурира кроз смену антиципација и реконструкција трауматских догађаја. „За настанак једне трауме увек су потребне две“, коментарише Жан Лапланш који је значајно допринео расветљавању различитих темпоралних модела фројдовске мисли. Један догађај се региструје као такав само преко другог који га рекодире; постајемо оно што смо само кроз одложену акцију (*Nachträglichkeit*). Управо је ова аналогија оно што желим да модернистичке студије забележе на крају овог века: *историјска авангарда и неоавангарда конституишу се на сличан начин, као континуиран процес пројекције и репројекције, комплексно смењивање антиципираних будућности и реконструисаних прошлости – у крајњој, као одложена акција која одбацује сваку једносмерну шему о пре и после, узроку и последици, праугору (пореклу) и понављању*.

Према овој аналогији, делатност авангарде у њеним првобитним тренуцима никада није историјски делотворна, нити је у потпуности значајна. Она то не може бити, зато што је трауматична – она је празнина у симболичком поретку свог времена који на њу није припремљен, који је не може прихватити, бар не одмах, не без структуралне промене. (Ово је друга сцена уметности коју критичари и историчари треба да региструју: то нису само симболичке дисконекције него и *неуспешни покушаји означавања*.) ... неоавангарда делује на историјску авангарду док је и сама под њеним дејством; она је мање *нео* него што је *Nachträglich*; авангардни пројекат се у начелу развија кроз одложену акцију.<sup>6</sup>

### *Интердисциплинарни пројекти Седам лаких комада Марине Абрамовић*

Ако усвојимо Фостерово полинаучно тумачење одложене темпоралности уметничког значаја неке појаве за историју уметности, коју он отворено третира као психоаналитички субјект, у анализи и извођењу једног од могућих тумачења пројекта *Седам лаких комада* Марине Абрамовић дочекаће нас горе размотрена траума. То је, да поновимо, траума

<sup>6</sup> Ibid., 29.

која је „празнина у симболичком поретку свог времена који на њу није припремљен“, где „то нису само симболичке дисконекције него и *неусијени покушаји означавања*“<sup>7</sup>, који се могу превазићи само структуралном променом симболичког поретка, кроз *одложену акцију*. Настојање Марине Абрамовић, ако се посматра из овог угла, као да представља у малом поменуто фостеровско *комплексно смењивање антиципираних будућности и реконструисаних прошлости*.

Перформанси *Седам лаких комада*, изведени и забележени на филмској траци од 9. до 15. новембра 2005. године у Гугенхајм музеју у Њујорку, реконструкције су, уз увођење одређених измена, пет истакнутих перформанса других значајних уметника из шездесетих и седамдесетих година прошлог века: неизведени перформанс Бруса Најмана (Bruce Naumann) *Body Pressure* (1974) према његовим инструкцијама, перформанс Вита Акончија (Vito Acconci) *Seedbed* (1972), перформанс Ђине Пејн (Gina Pane) *The Conditioning, First of Three Phases in Self-Portraits* (1973), перформанс Валије Експорт (Valie Export) *Genital Panic*, перформанс Јозефа Бојса (Joseph Beuys) *How to Explain Pictures to the Dead Hare* (1965); и као друго, извођење два перформанса саме Марине Абрамовић: *Lips* (1975), и нови перформанс *Entering the Other Side (Прелазак на ону страну)* (2005), изведен последњег дана, у коме је уметница, после седам часова непомичног стајања на врху лествица обавијених до пода њеном хаљином, позвала посматраче да затворе очи и замисле да су ту са њом, *овде и сада*.

Ти перформанси стоје насупрот ономе што се у времену њиховог извођења шездесетих и седамдесетих година прошлог века, као и у времену њихове реконструкције уз извођење једног новог перформанса 2005. године, сматрало суштином перформанса, а то је непоновљив догађај, *овде и сада*: „Једини живот перформанса је у садашњости. Перформанс се не може сачувати, забележити, документовати, или на други начин учествовати у циркулацији репрезентација репрезентација: када се то деси, он постаје нешто друго“.<sup>8</sup> Овај уметнички искорак тако крши све наведене забране и поставља потребу за увођењем, из аспекта наведене дефиниције, бесмислене дистинкције између „старог“ и „новог“ извођења перформанса. Он се, међутим, ако пођемо од Фостеровог модела, уместо прекорачења које би овај пројекат укинуло као перформанс, показује као

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Видети Peggy Phelan, "The ontology of performance: representation without reproduction", у: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge: London and New York 1993, 146.

сложена провокација која на креативан начин задире у питање „догађајности“ перформанса, суштинске за његов пројекат разарања граница институција уметности.

Наша је теза да ако је према Фостеру „делатност авангарде трауматична... празнина у симболичком поретку свог времена који... је не може прихватити... без структуралне промене“,<sup>9</sup> онда трауматични пројекат *Седм лаких комада* у процесу одложене акције ретроактивним рекодирањем на такав начин интервенише у симболичким структурама дискурса перформанса и институције музеја да се у овом случају авангардни пројекат критике институције проширује на акултурализацију – саме институције!

Ову тезу ћемо покушати да докажемо сагледавањем овог пројекта као *понављања*, а не према Фројдовој дистинкцији као *присећања* у коме су противречности разрешене. „Ако важи аналогија између потискивања и рецепције, онда је авангарда у свом првом понављању представљена као историјска [овде као уметност перформанса] пре него што је успела да се покаже као делотворна“. <sup>10</sup> У пројекту Марине Абрамовић „непоновљиви“ трауматични перформанси које су изводили уметници шездесетих и седамдесетих година прошлог века, уз њихову дозволу се у провокативном поступку понављају после скоро четрдесет пет година. <sup>11</sup> Ово понављање дакле не би било фројдовско присећање, које би се онда „биргеровски“ тумачило као дволична фарса која укида и предратну критику институције уметности. Оно не би било ни фројдовско-фостеровски несвестан отпор који би овде био аналоган првобитним понављањима старих пракси (уместо историјске авангарде, овде концептуалних перформанса). Ово би било фостеровско свесно, критичко понављање друге неоавангарде која, за разлику од брудерсовског неоавангардног *дефанзивној* супротстављања институционалном постварењу (за које се претпоставља да је на крају неизбежно па се његовом наметању супротставља његовим апотропаичним прихватањем), овде изводи сложени *офанзивни* поступак и у односу на институционално постварење, и у односу на дискурс саме уметности перформанса, чија ће трансформација дозволити отварање могућности даљег проширења његове деконструктивне критике институција уметности. Реконструкцијом раније изведених перформанса уметница као да производи фројдовско-фостеровску другу трауму, која ону прву трауму аутентичних

<sup>9</sup> Hal Foster, *Who Afraid of the Neo-Avant-Garde*, у: *The Return of the Real*, 29.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Крис Бурден је одбио сарадњу на овом пројекту.

перформанса ретроактивно рекодира и региструје као трауматичан догађај. Она притом, у заокрету, извођењем на крају те серије и новог перформанса, отвара и нову (прву) трауму, за коју ћемо тек морати да сачекамо понављање, и то не да бисмо је *доживели*, него да бисмо је *проишумачили* као трауматични догађај, који ће тек онда добити значај за историју уметности. Јер, да поновимо, Фостер историју уметности третира као субјект, и то као психоаналитички субјект, који постаје оно што јесте кроз одложену акцију, *Nachträglichkeit*, кроз комплексно смењивање трауматских догађаја реконструисаних прошлости и антиципираних будућности.

Извођење перформанса у музејском простору, институцији коју је авангарда често нападала, да се завршило на реконструкцијама туђих перформанса (што је иновативни поступак), или да је било извођење само својих реконструисаних или нових перформанса (које није новост), могло би да се протумачи као само још један поступак брудерсовског заштитног, превентивног прихватања институционализације друге неоавангарде против њеног наметања, или још горе, као деконструктивни поступак у односу на саму уметност перформанса (уметница је, на пример, била изложена критикама да реконструисани перформанси престају да буду перформанси и постају глума). Међутим, права субверзија *Седам лаких комада* се према нашем виђењу састоји у трауматичној комбинацији ових реконструкција са новим перформансом. Да поновимо, реконструисани перформанси би фостеровски могли да се тумаче као поновљене трауме које у одложеној акцији ретроактивно рекодирају старе, чинећи ове друге трауматичним догађајима који нешто значе. Ако је тако, зар се онда стари перформанси других уметника тиме не би редефинисали као ипак *још-не-(значајни)* догађаји онда и тамо, и да је Бурден осетио провокацију и зато одбио сарадњу? Они би тако из овог „уоквиривања“ били тек прва траума, увек праћена неуспехом означавања који спречава њихово регистровање као битних догађаја за субјектност историје уметности. Да ли су стари перформанси тако *ретроактивно* постали конституишући догађаји тек њиховим понављањем, у одложеној акцији, новембра 2005. године, које ремети важеће дефиниције перформанса? И у проширењу питања, да ли у овом измењеном контексту нови перформанс уметнице која себе назива „старамајком уметности перформанса“ („grandmother of performance art“), ритуалним поступком *све* раније случајеве извођења нових перформанса у музејским просторима ретроактивно производи у *још-не-догађаје* онда и тамо, у офанзивном трауматизовању симболичке структуре музејског дискурса, који на *овај* нови перформанс међу својим

зидовима, како год да су таква извођења раније била тумачена, не може одговорити другачије осим неуспехом означавања?

Оно што се иначе сматра акултурализацијом авангарде у процесу њене институционализације, или с друге стране ремећењем дискурса музејског простора као пројекције идеалног простора за вечност перформансима као догађајима овде и сада, у овом случају као да се обрнуло у преузимање музејског простора за *нешто* овде и сада, које се, иако трауматично, још увек не региструје као траума, и тако за историју уметности битан, конституишући догађај. То што је у музеју ритуално (про)извела старемајка уметности перформанса и чији ћемо механизам настајања изложити у наредним редовима, лебди тамо као улез, који не открива своје значење, и чије присуство зато узнемирава као претња: оно је као неразрешен музички тон, који најављује, у продуженом ишчекивању, другу трауму која би у *одложеној акцији* дала смисао овој новој – која је у Гугенхајм музеју отворила врата за *Прелазак на ону страну*.

Ритуалним саучесништвом са публиком, у заједничком напору да се замисли, а у ствари изведе првобитна траума као догађај бивања овде и сада, изазива се према нашем мишљењу тектонско раслојавање у коме то што се догађа *још увек није* (дакле изазвана је онтолошка и временска<sup>12</sup> конфузија) пре него што се понови као траума, што *овде* оставља без јасног *где* (дакле изазвана је просторна конфузија). Ова конфузија као да брише „позадину“ на коју се перформанс пројектује као догађај овде и сада, и показује се као-психотични симптом поремећаја симболичке структуре. Тако смо се нашли на рубу најављене празнине у поретку који на „делатност авангарде није припремљен, који је не може прихватити, бар не одмах, не без структуралне промене“.<sup>13</sup> Овај пројекат као да је отворио лакановски зев несвесног, који је у овом случају *двосмерни* пролаз који даје приступ сабластима које се ту комешају као нешто из реда неоствареног. Истим, кружним потезом којим се у његовом неоавангардном понављању стари догађај ретроактивно рекодира као *још-не-догађај* за субјектност историје уметности, па тако *избацује* из поретка у ред неоствареног, он се *призива највише* у поредак као трауматичан, дакле као

<sup>12</sup> Према Фостеру, темпоралност и текстуалност су близаначке опсесије неоавангарде: не само увођење времена и текста у просторну и визуелну уметност него и теоријско разрађивање *музеолошке шематичности* и културалне интертекстуалности. Културална интертекстуалност се овде постиже променом контекста и времена у коме се догађају реконструкције, што би, после статуса „догађајности“, коју видимо ухваћену у (лакановском) онтолошком процепу између бића и небића, био наредни логични корак у истраживању дискурзивних последица овог пројекта.

<sup>13</sup> Hal Foster, *Who Afraid of the Neo-Avant-Garde*, 29.

значајан догађај, коме се може приписати неки смисао. Али, у следећем кораку, извођењем нове трауме *Преласка на друћу сѣрану*, у ред сабласти је као шаманским поступком поново избачен целокупан дотадашњи резултат догађаја *Сегам лаких комада*, овог пута заједно са музејским дискурсом који се носио са сличним, али из овог аспекта гледано мање разорним прекорачивањима својих граница. Тако измештен, уз отеловљење па поново произведене авети старих перформанса, он сада као да чека, *с оне сѣране*, у обрнутој хијерархији, да га неки авангардни поступак призове натраг у преструктурирани симболички поредак као догађај којим ће потврдити његово постојање. Тако се чини да је у овом случају уметност перформанса, преображена ритуалним поступком своје „старамајке“, проширила свој пројекат институционалне критике на акултурализацију саме институције!

Закључујемо да је пројекат Марине Абрамовић, колико год с једне стране био субверзиван у односу на институције уметности, с друге стране успоставио неочекивану координацију између хоризонталне и вертикалне осовине уметности. Према Фостеру, вертикална осовина се понекад занемарује у прилог хоризонталне, и координација између њих често изгледа прекинута. Он проблем види и у самој неоавангарди, у њеном „померању од дисциплинарног критеријума *квалиџиџа*, просуђиваног у односу на уметничке стандарде из прошлости, према авангардистичком вредновању *инџересовања*, провоцираног тестирањем културних граница у садашњости“.<sup>14</sup> Својом авангардном акултурализацијом саме институције уметности пројекат *Сегам лаких комада* је, парадоксално, потврдио значај вертикалне осовине уметности, и представио се као фостеровска критичка неоавангарда: „Као и сликарство и вајарство касног модернизма које је формалистичка критика подстицала, неоавангарда је напредовала ослањајући се на своје амбициозне претходнике, и тако одржала вертикалну осовину, односно историјску димензију уметности. Истовремено, она се отворила парадигмама из прошлости да би истражила нове могућности у садашњости, и тако развила и хоризонталну осовину, односно социјалну димензију уметности“.<sup>15</sup> То је неоавангарда која је, како пише Фостер, ушла у креативну критику институција уметности, критику која се као и психоанализа никада не завршава, што је, барем кад је уметност у питању, добра ствар.

<sup>14</sup> Ibid., xi.

<sup>15</sup> Ibid.

## ОСНОВНА ЛИТЕРАТУРА

Peter Birger, *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Narodna knjiga / Alfa, Beograd 1998.

Мирјана Веселиновић-Хофман, ур., *Посмртирукијуралистичка наука о музици*, Нови Звук, специјално издање, СОКОЈ–МИЦ–ФМУ, Београд 1998.

Мирјана Веселиновић-Хофман, *Прег музичким делом, Оледи о међусобним пројекцијама естетике, естетике и стилстике музике 20. века: једна музичколика визура*, Завод за уџбенике, Београд 2007.

Jacques Lacan, *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb 1986.

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London and New York 1993.

Hal Foster, *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, New York 1997.

Margarita Petrović

### SEVEN EASY PIECES BY MARINA ABRAMOVIĆ

#### Summary

In this paper we are trying to present the neoconceptual project *Seven Easy Pieces* by Marina Abramović as a neoavant-garde procedure of creative criticism of the institution of art extended to the acculturation of the institution itself. In the procedure we are relying on the new theory of avant-garde by Hal Foster presented in his book *The Return of the Real, The avant-Garde at the End of the Century*, where the author revives avant-garde as the one that first started and yet not finished the project of historical avant-garde. Treating the history of art as a psychoanalytical subject, Foster uses his polyscientific model to announce the temporal exchange between historical avant-garde and neoavantgarde. According to Freud, in order for an event to be registered as a trauma, there must be another one which will retroactively recode the first one as traumatic and hence be constitutional for subjectivity: we become what we are through delayed action. According to Foster, both historical and neoavantgarde are constituted through delayed action: the efficiency of avant-garde in its first appearance cannot be efficient because its trauma, constitutional for subjectivity of the history of art, is registered as such only in the second traumatic event which will be retroactively recoded as significant by the first event. Unprepared for trauma, the symbolic order can react to it only with the failure of marking. The traumatic event cannot be registered as significant without a structural change of the symbolic order.

The project by Marina Abramović performed in 2005 in the Guggenheim Museum in New York, which comprises the reconstructions of five performances of other important artists from the 1960's and 1970's, and two performances of the artist herself, one repeated and one new, seems to represent a miniature of Foster's „complex exchange of anticipated futures and



reconstructed pasts“. This innovative procedure seems to produce two Freud-Foster second traumas. In the first step the reconstructions of performances produce the second trauma which recodes retroactively the authentic performances and registers them as the first trauma which is always followed by the failure of marking, so with a delay they are produced as constituting events for the history of art only when they are repeated in November 2005. The second step, the performance at the end of this series and a new performance as a traumatic event here and now will be analyzed as a complex procedure which aligns the original trauma with the complete result of the events in *Seven Easy Pieces*, this time together with the museum discourse that handles a similar, from this aspect, less destructive stepping over the boundaries. Dislocated in such a way, it is kept waiting, in a reverse hierarchy, for an avant-garde procedure to recall it into a restructured symbolic order as an event which will confirm its existence. It seems that in this case the art of performance has spread the project of neoavant-garde institutional criticism to the acculturation of the institution itself!

## Миодраг А. Васиљевић, НАРОДНЕ ПЕСМЕ ИЗ ВОЈВОДИНЕ

Приредио проф. др Драгослав Девић, Матица српска –  
Завод за културу Војводине, Нови Сад 2009

Захваљујући Матици српској и Заводу за културу Војводине, публикована је збирка записа народних песама са подручја Војводине које је још средином XX века сачинио Миодраг А. Васиљевић. Рукопис је део фонда Војвођанског музеја у Новом Саду, а на њега је скренуо пажњу и за приређивање се побринуо етномузиколог др Драгослав Девић. Своје виђење ове збирке он је дао у предговору (стр. 7–12), а припремио је и белешку о аутору (Миодрагу А. Васиљевићу, стр. 19–20), што је све преведено и на енглески језик. На крају књиге налазе се попис певача и азбучни регистар песама, а веома је корисна и напомена у којој су сумирани подаци о певачима претходно навођени уз песме појединачно.

Иако је насловом сугерисано обухватање ширег, читавог војвођанског подручја, ради се махом о песмама из Срема, а свега неколико је из Бачке и Баната. Од укупно 112 записа, неки се односе на мелодијске варијанте, па је нумерисана 91 песма, а забележени су и различити текстови који се изводе на исти напев. Поједине непотпуне текстове приређивач је допунио према већ публикованим варијантама (из збирке *Велика српска народна лира*, Нови Сад 1893), како би се стекла јаснија представа о поетском садржају. Употпуњавање поетских текстова утиче на употребну вредност записа за певаче и посленике у култури којима је збирка важна из извођачког аспекта, али и за саму класификацију песама. Није експлицитно назначено да ли је већ сам Васиљевић груписао песме или је систематизација део приређивачевог захвата. Очигледно је да је она произашла више из саме грађе него што се везала за класификационе принципе познате из науке, пре свега теорије народне књижевности. Тако су издвојене љубавне песме, породичне песме, баладе, затим посленичке песме, свадбарске песме, обједињене су „бећарске“ и „шљиве“ песме, а засебну групу чине додолске и „остале“ песме. Иако се груписање према садржајима песама начелно може прихватити, чини се да није прецизно, на пример, код оних песама које су функционално поливалентне – могу се изводити у различитим ситуацијама, а њихова веза са групом базира се само на алузији на конкретну прилику (пр. 61, 62) или је чак и потпуно изостала, па се песма може прикључити и некој другој групи (песма *Свирај, свирче, немој сџаиш*, број 63, прикључена је свадбеним, а и

сам Васиљевић је у напомени одредио као „шљиву“; слично је и са игром с певањем *С оне стирани Дунава*, бр. 66, као и другим играма уз које се пева, али нису директно везане за свадбу). Сасвим је хетерогена у том смислу и група именована као „додолске и остале песме“, у којој су се, осим три варијанте једне додолске песме, нашле песме различитих садржаја, односно функција.

Збирка *Народне њесме из Војводине* Миодрага Васиљевића није настала као резултат систематских етномузиколошких истраживања, него је збирка, судећи по белешкама о певачима, приликама кад су песме записиване и временском распону у коме је настајала, специфична компилација записа са одређеног простора. Да је традиционална народна вокална пракса средином прошлог века код Срба у Војводини била витална сведочи чињеница да, упркос томе што је збирка формирана по принципу случајног узорка, садржи примере већине жанрова карактеристичних за српску музичко-фолклорну културу овог подручја. Тако је обредна и обичајна категорија репрезентована додолским и свадбеним песмама, од тзв. „посленичких“ типична је и бројна група „мобашких“ песама, а обухваћене су и карактеристичне епско-лирске песме које су у овим крајевима жене изводиле солистички, без инструменталне пратње, обликујући их према принципу који се најчешће назива „асталским гласом“. Такође је заступљен и новији слој, карактеристичне војвођанске градске песме (бр. 89), али и песме познате на осталим српским културним просторима (пр. 68, 71, 73), па и напеви из других етничких култура са којима су комбиновани текстови на српском језику (бр. 90). Ипак, констатација приређивача да „ова релативно мала збирка први пут даје могућност да целовито сагледамо особености наших народних песама старијег слоја и стила, али и оне новијег порекла које такође не треба заборавити“ (стр. 7), чини се прејаком, чак и у односу на војвођански простор, а посебно у општем српском контексту.

Већину песама Васиљевић је бележио према солистичким извођењима, а и оне малобројне које му је певала група певача нотирани су једногласно. Извођење закључака на основу ових података крајње је деликатно. Наиме, могуће је да су групе заиста и певале унисоно или макар да таква слика одговара сазвучној структури којој су тежили. Ипак, не сме се испустити из вида да збирка није резултат систематских истраживања која би дала потпун увид у традицију региона, да су записи настајали директно, „на слух“, у ситуацијама у којима није било прилике за њихово дорађивање, као и да је нотирано певање група које су вероватно формиране по принципу случајности, као што сугерише, на пример, напомена да је песму изводила група певача на железничкој станици (уз песму бр. 78). На проблематичне закључке о сазвучној структури певања Срба у Војводини скреће пажњу и приређивач (стр. 9), али се свакако не може прихватити ни став да „песме из ове збирке уносе више светла у проблем појаве вишегласја у Срба“ (како стоји у даљем тексту на стр. 9).

Као што је истакнуто у Предговору, *Народне њесме из Војводине* је невелика, али интересантна збирка записа чије је објављивање од значаја за различите циљне групе, од љубитеља, певача-аматера, до делатника на пољу фолклористике и етномузикологије. Другим речима, она је допринос испуњавању празнине у домену литературе за педагоге у културно-уметничким друштвима, али и извор грађе за научнике, пре свега оне чији предмет проучавања укључује традиционалну музику Срба из Војводине.

Данка Лајић Михајловић

## Јелица Стевановић, НУШИЋ И КРИТИКА

(На примеру поставки „Госпође министарке“ на сцени Народног позоришта у Београду 1929–2007), „Нушићеви дани“, Центар за културу Смедерево, 2010

Студија мр Јелице Стевановић, **Позоришна критика и сценски живот представе *Госпођа министарка* Бранислава Нушића београдског Народног позоришта (1929–2004)**, доказује да је *Госпођа министарка* најпопуларнија комедија Бранислава Нушића. Најчешће је била на репертоарима наших позоришта, а међу делима је домаће драмске баштине која имају бројне поставке и на иностраним сценама. Од првог појављивања на сцени Народног позоришта у Београду 25. маја 1929. године, па до најновије поставке у режији Јагоша Марковића, којом је обележена седамдесетпето годишњица првог извођења, уз кратке прекиде, у континуитету чинила је основу репертоара Народног позоришта.

Током седамдесет пет година било је шест редитељских поставки, од којих су неке биле дуге веке и играње пред огромним бројем гледалаца. Жанка Стокић и Љубинка Бобић својим интерпретацијама насловне улоге доживеле су кулtnу популарност и стекле статус наших позоришних легенди. Сасвим је сигурно: *Госпођа министарка* заштитни је знак Народног позоришта.

Ипак, вредност комедије *Госпођа министарка* (као уосталом и већине Нушићевих комедија из међуратног периода), од првог појављивања била је под знаком питања, или пак у потпуности негирана. То се не односи само на књижевну критику, која је према жанру комедије, нарочито комедије нарави, имала потцењујући став, него и на ондашњу позоришну критику. Обе стране *Госпођи министарки* замерају театарску исконструисаност и водвиљску лакоћу, полазећи од претпоставке да позоришно дело не треба да има своју аутономност, него да буде слика живота, а да је водвиљ неозбиљан и мање вредан жанр, да вредност комедије не треба базирати на механизму смеха, него на сатиричкој, оштрој критици недостатака друштвеног и политичког живота.

Али и данас, у првој деценији двадесет првог века, иако су мишљења претходних критичара углавном превазиђена, у Нушићевом „водвиљизму“ проналазимо слојеве чак театра апсурда. Теоретичари и практичари савременог театра исказују различита, често супротстављена мишљења, која се односе на инсценацију ремек-дела: његовог жанра, стила играња, редитељског читавања, могућности осавремењивања и друго.

Поједина мишљења наводе на констатације да савршенство драматургије *Госпође министарке* убедљивије и смешније делује када се чита, него у сценским поставкама. Можда то произлази из свести појединаца који чувају свој доживљај *Министарке*, коју ниједна глумица и ниједна редитељска поставка, ма како биле убедљиве, не могу задовољити.

Ауторка мр Јелица Стевановић своја, уз историјат инсценација *Министарке* у Народном позоришту, темељи на истраживању позоришне и књижевне критике. Прецизно анализује реакције критичара, сучељавајући ставове о појединим аспектима представе, проналази сагласност или противречност, и утврђује могућу резултанту критичарске

рецепције и све то валоризује. Поступак валоризације примењује помоћу доступних података о рецепцији гледалишта, на основу могућих сведочанстава, али и егзактних показатеља – података о дуговечности појединих представа, фреквенције и броја извођења, и нарочито података о броју гледалаца. На основу поређења она закључује о постојању или непостојању односа између реакције критичара и рецепције гледалишта, када је реч о нашем позоришном миљеу.

У уводу студије Стевановићева излаже генезу рада: разлоге за избор теме, полазне позиције и хипотезе, концепт организације и структуре рада, основне изворе, као и методе које користи. Прво поглавље *Представа и критика – појмови, задаци, утицаји* појашњава појмовни оквир основних терминолошких репера рада: позоришна представа, поставка, премијера, обнова, сценски живот представе, публика, критика, рецензија, итд. Дефинисање појмова појашњава речничким и енциклопедијским дефиницијама, ставовима теорије књижевности и уметности, театролошким одредницама, али и на личним ставовима.

Потом ауторка поклања пажњу позоришној критици, специфичном значају и функцији, различитим у односу на критику других уметности. Непоновљиви феномен позоришне представе, позоришна критика бележи и остаје скоро једино сведочанство о протеклим позоришним временима и представама.

Такође, Стевановићева указује на могуће класификације критике, уз два основна приступа позоришној критици: импресионистички и аналитички, и два правца: тумачење и вредновање. Позивајући се на театролошке ауторитете, ипак утврђује да позоришна критика, иако тежи за објективним приступом, по суштини увек је субјективна. И зато посао позоришног критичара је деликатан јер, ауторка подвлачи, „за разлику од других критичара чији предмет вредновања може у ближој или даљој будућности да демантује критичара, театар (осим драмског текста) нема ову драгоцену самоодбрамбену могућност“.

На основу претходног исказа произлазе могући утицаји позоришне критике: сложеност односа критичар–ствараоци, питање како критика може утицати на креаторе позоришног чина, на репертоарску политику, па и на општу културну политику, како и колико критика делује на своје читаоце – на редовну, премијерску публику, на потенцијалну публику, и на стручне, квалификоване читаоце, уметнике, и театрологе. Питање је суштина књиге Јелице Стевановић.

Под насловом *Нушић и критика* истраживање позоришне критике ограничено је на противуречни однос између огромне популарности Нушићевог комедиографског дела и скоро потпуне ненаклоњености књижевне и позоришне критике, које полази од приговарања до потпуног негирања и оптуживања за порнографију и примитивизам. Очигледно се ово односи и на критику која наступа са становишта европског естетизма, али и на ону која захтева оштри критички реализам и код Нушића проналази само површну малограђанску сатиру.

Поменути критичким ставовима ауторка супротставља Нушићеву реакцију поводом некандидовања за чланство у Српској академији наука 1924. године. У „Писму кћери“, као некој врсти интимне исповести чије објављивање Нушић за живота није дозвољавао, он иронично-пародијски, лично поражен, разлаже и обесмишљава, један по један, омаловажавајуће ставове које критичарска пера онога времена годинама понављају. За Нушићево писмо могло би се рећи да представља идејно полазиште рада Јелице Стевановић.

Већина студије обухвата поставке *Госпође министарке* у Народном позоришту, од праизвођења 1929. године у режији Витомира Богића, затим премијере 1945. године у режији Драгољуба Гошића, потом премијере 1955. године у режији Душана Владисављевића, премијере 1964. године у режији Браслава Борозана, премијере 1982. године у режији Миленка Мисаиловића, до последње, у низу извођења, 2004. године у режији Јагоша Марковића. Свака од наведених поставки посебно је поглавље, а сва имају сличан композициони и методолошки оквир.

Принцип реконструкције премијера говори и о другим аспектима као што су: приказ стања у позоришту, као и опште друштвено-политичке климе у култури и друштву одређеног историјског тренутка, затим су оживљене припреме и процес рада на реализацији представе, суд књижевне критике времена о Нушићевом стваралаштву и о *Министарки*, представљају се реаговања позоришне критике и рекапитулира се дуги или кратки живот појединих поставки, и могући разлози који до тога доводе. Пажња се поклања ауторима и актерима, наравно пре свега легендарним глумицама Жанки Стокић и Љубинки Бобић.

Временски оквир живота представа показују статистички подаци броја сезона у којима се представа одржавала на репертоару, броју извођења и попуњености гледалишта, уз регистровање промена у структури представе, током сценског живота представе. Овако засновано проучавање омогућило је и поређење суда критике и рецепције публике и доношење закључака о степену њиховог подударња или разликовања.

У закључним одредбама ауторка подвлачи резултат истраживања, потврђујући хипотезу о несагласности судова критике и позоришног гледалишта. Као парадокс истиче еволуцију критичких мишљења о Нушићевом стваралаштву и *Госпођи министарки*, током које су, времена и дуги сценски живот неких представа, критичари битно мењали валоризацију, или пак одрицали се првобитних мишљења и долазили до потпуно супротних ставова. Разликовања су произлазила и из помодног уметничког укуса појединих историјских раздобља. Тако је на пример Нушићевим комедијама у време њихове појаве замеран забављачки карактер и недостатак озбиљнијег сатиричког погледа, у каснијим временима управо замењује сатирички набој. Такође парадоксално, поставкама у међуратном периоду замерано је удаљавање од реалистичког концепта, док је касније као главна погрешка била управо супротна, придржавање реалистичког модела, уместо разигравања театрализације.

И онда када је Нушић стекао статус ненадмашног класика, и када је у нашој позоришној уметности преовладао концепт ауторског, редитељског позоришта, инсценације комедија стекле су неподељено признање критике, и истовремено су безрезервно прихваћене од публике. Јер, на живот представе може утицати медијска и маркетиншка презентација у ширем смислу, далеко више него суд позоришне критике.

Реконструкцијом 75 година сценског живота наше најпопуларније комедије на сцени Народног позоришта, књига мр Јелице Стевановић представља вредан прилог историји нашег позоришта. Рад је обогаћен и обимном збирком прилога, од фотографија, карикатура, плаката и других докумената, до најкарактеристичнијих Скерлићевих текстова, који су дуго утицали на негативну критичку слику Нушићевог стваралаштва.

Али, књига која је пред нама, превазилази историографски ниво. Дуги сценски живот *Госпође министарке* Стевановићева доводи у корелацију са променама социјалног и политичког амбијента, са осцилацијама уметничког укуса, контроверзама у одно-

су позоришне критике и сценског остварења. Овакво узрочно-последично истраживање доказује како историографска анализа може резултирати радом који има релевантан проблемски аспект.

Рад мр Јелице Стевановић вредно је театролошко сведочанство али и популарно живо штиво, намењено свим генерацијама које ће пронаћи инспирацију за изучавања универзалног генија Бранислава Нушића, уметника, хуманисте и визионара у деценијама које ће доћи и после нас.

*Драјана Чолић Биљановски*

UDC 821.163.41-94.09 Sokić R.

## УЗБУДЉИВО ПОЗОРИШНО СВЕДОЧАНСТВО, РОМАНСИРАНА ПОЕМА

Ружица Сокић, *Сирасиј за лећењем*, Лагуна, Београд 2010

*Сирасиј за лећењем* је прва књига наше познате глумице Ружице Сокић, занимљиво сведочанство богатог животног пута, (позоришног, филмског, телевизијског), богато илустрована мноштвом фотографија, у изванредној ликовној опреми, за коју је заслужан дугогодишњи зналац припреме позоришних књига Светозар Станкић. Мудро слово Мухарема Первића као предговор. Књига се појављује у издању Лагуне.

Ружица Сокић пише аутобиографију „о другима“, али то није Михизова аутобиографија, мада је њихово бивствовање у Атељеу 212 заједничко. То је Ружичина аутобиографија, настала из другачијег сензибилитета, другачијег осећања живота и света око себе.

Ако се жели жанровско одређење, ова књига може бити и романсирана (ауто)биографија, јер то је повест о властитом животу, али у неразлучивом садејству са животима њених колега, сарадника, пријатеља, људи који су је окруживали. Властити живот постао је вредан приче, па се појављује у дужој писаној форми. Угао посматрања чини велика временска дистанца, која допушта преглед над целином живота, што се битно разликује од дневника који се догађа у мањим временским размацима. Усредсређена је, стога, на унутарњу перспективу, доживљајно приказује сва збивања и све назоре, везујући их претежно за сопствено искуство. Полажући право на истинитост, доказује ауторски идентитет, значи идентитет приповедача.

Врло су ретки глумци који имају тако изражену потребу за писањем. Ружица Сокић има страст за летењем, али и страст за писањем. Уметник глуме и писане речи права су реткост. Овде су стопљени у једно.

Глумац у центру збивања, веома изражена перцепција, неопходна за глумачку уметност, овде се претвара у романескну исповест и ми читамо историју глумишта Атељеа 212, његовог такозваног „златног периода“ у којем су се окупљали врхунски интелектуалци: Данило Киш, Борислав Михајловић Михиз, Јован Ђирилов, Мухарем Первић, али не само периода отварања и узлета Атељеа 212, већ свих збивања на осетљивој линији раздвајања друштва и политике.



Био је то период Ателѐа 212 препознатљив, под управничком руком Мире Траиловић, која се, чини ми се, налази у подтексту свих ауторкиних сећања и размишљања о том занимљивом позоришту. Она Миру Траиловић описује и именује као „феномен, личност у три века“. Доживљава је вишеструко, познаје њену, у нашим просторима, ретку особину, да је ценила квалитет човека, без обзира да ли је с њим у добрим или лошим односима. Миру Траиловић описује као врло слојевиту личност, жену с харизмом, која је била и „весела и тужна, која је неговала несавршенство у себи, а изнад свега је ценила савршено“. Била је особа која је волела живот и умела је да ужива у њему, првенствено да му се радује. Закључује да је она једна од најзначајнијих личности савременог позоришта, јер је „ушла у све домове позоришних великана тог времена“.

Ова је књига романсирана историја, исповест, не у првом лицу, већ у облику за тајног наратора Ружице Сокић, која кроз личности својих колега-пријатеља прича бескрајно занимљиве позоришне или животне приче. Тешко је разлучити где почиње позориште и престаје живот, или обрнуто. Све је то сливено у једно, само зависи од угла посматрања. Ауторка поседује особен дар откривања најскровитијих делова бића, емпатичног додира с људском несрећом, с несхватањем, неразумевањем уметника у миљеу у коме се креће и у коме живи. Колегама прилази пријатељски, једним крајичком ока завири у њихово скривено биће, у оно скрајнуто од очију јавности, а другим у оно што је у жижи збивања.

Физичка спутаност болешћу ослободила је све рукавце њене маште, свести, сећања, повратка у прошлост и ауторка са болесничке постеље прави поглед унатраг, враћа се на животне или пак позоришне почетке. Повреда на скијању, немогућност физичког кретања, повод су за разиграна духовна кретања, за ослобођену игру сећања у којој ће се по асоцијативном низу појављивати ликови из позоришног света, али не само из њега. Тај поглед никада није једносмеран, један је окренут глумцу и његовим изражајним могућностима, путевима кроз које пролази у свом глумачком лавиринту до коначног излаза, други је онај дубински када покушава да објасни човечну димензију свега.

Из перспективе болесника покушава да оживи прошлост, враћа се својим драгим бићима с којим су се животни путеви укрестили. Ту су: Александар Поповић, Мира Траиловић, Бранко Плеша, Милош Жутић, Гордана Косановић, Баја Бачић, Саша Божовић, Петар Зеџ, Бергман, Љубомир Драшкић, Цица Перовић, Бата Стојковић, Данило Киш, Влада Поповић, Зоран Радмиловић, Мира Бањац, Боро Драшковић, Јосип Кулунџић, Деса Дугалић, Неда Спасојевић, Бела Ахмадулина... и још многи други.

Одлазак у сећање означио је и повратак великом и значајном писцу Александру Поповићу, с којим је друговала, играла његов репертоар и дружила се. Занимљиво је како је умрежено то позоришно искуство и његов живот, преплитање професионалног и личног.

Као лајтмотив у свим размишљањима и свим просуђивањима провлачи се сећање на детињство. О ауторки сазнајемо занимљиве детаље, да је у четрдесетој години стала на скије. Њена непресушна младост нас опчињава, ако је по радозналости и храбрости судити. Када говори о својим догађајима из приватног живота, то избија неочекивано, јер спомиње у једном тренутку Господина Стејића, правог виртуоза на гитари, за кога се удала 1964. године.

Занимљиво уводи у причу глумачке личности – па о Бранку Плешу говори као појму за њихову генерацију, али не само ту, већ и за све младе који су имали срећу да га гледају, могли су да упамте његов лик и визију модерног позоришта. У првој асоција-

цији, уз име Бранка Плеше, везује одредницу модерног позоришта. То ће се појавити и на крају текста. Жао јој је што је рано напустио сцену као глумац. Зрачио је лепотом и харизмом, како каже, а можда је имао више интелигенције него што је било потребно за глумца. Последњи пут га је гледала у представи *Каролина Нојбер*.

Веома је занимљиво описивање глумачких моћи Десе Дугалић и њене људске погужености, скромности окончавања у малом стану. При првом сусрету су се препознале. Одмах су се глумачки додирнуле. Као вињета појављује се и брош као амајлија, брош из тестаментa.

Милош Жутић је био „комплетно божанствен човек“. Мало је таквих људи у глумачком свету. Сећања је везују за последњу сарадњу у представи *Из живота кишних лиса*, када је почео да побољева.

Баја Бачић је био необично оригинална појава у глумачкој средини. Нису оценили његову уметничку биографију и његову богату личност.

Гордану Косановић, сећајући се сусрета на филму и у позоришту, повезује са Мерином Исаковић, јер су обе „направиле велике ствари и судбинске, с огромним напором воље“. Обе их доживљава као бескрајно храбре.

Сваког глумца посматра комплетно, трага за скривеним делићима њихових личности, оправдава, објашњава њихова понашања, и великим списатељским даром даје карактеристичне детаље у понашању, који постају пластична илустрација става. У тим описивањима нутрине, неких скривених сфера бића, скрајнутих од очију јавности, до којих продиру само најинтуитивнији, никад не задире у приватност, не каже ниједну реч више којом би угрозила пријатељство.

Описивање успеха с монодрамом *Теби, моја Долорес* Саше Божовић, открива колико тајне глуме толико и нове сусрете с редитељем Петром Зецом. Монодрама је играна четиристо пута, донела јој је Златну колајну на Фестивалу монодраме 1981. Закључује да је глумачка професија велика тајна, јер ништа се не може предвидети.

Следе сећања на Милутина Бутковића, једног од најбољих људи које је у животу срела, затим, на Перу Божићевића, Владу Петрића и Дару Чаленић, с којима је у пријатељству до данашњих дана, истом жестином и квалитетом.

Цица Перовић је био особен и непоновљив човек, именује га као чаробњака позоришних илузија. После гостовања *Ко се боји Вирџиније Вулф* у Њујорку, био је проглашен за најбољег глумца године у Њујорку и то од највиших пера тадашње критике. Описује га као особу која се допадала већини жена зато што је увек био на неком другом месту, у неком другом времену и на некој другој планети. Био је чудна, несрећна особа која је бежала од себе и од других људи.

Искрсавају и сећања на Зорана Радмиловића и Миру Бањац, на представу *Дуло иушовање у ноћ* и редитеља Бору Драшковића, који се везује за њен последњи период у Атељеу. С великим поштовањем пише о редитељу Бори Драшковићу, који јој је вратио веру у уметност глуме.

У гледању уназад, у шетњама улицама Београда, оживљава успомене на Неду Спасојевић, њен долазак у Београд, на маестрално казивање *Горској вијенца* њеног оца... Ту су и враћања на, њој толико драгог, Јосипа Кулунџића, професора, редитеља, али изнад свега пријатеља.

Умећем правих мајстора писане речи дати су описи Висоцког, Марине Влади, Крита, Египта, Русије, Клагенфурта... Све су те животне приче умрежене на размеђи Клагенфурта и Београда.

Ружица Сокић је личност која с великом радозналешћу и жаром прати све новине у позоришту и у литератури.

Крају књиге се приближавамо преко описа представе *Жанка Сйокић*. Чудно се преплиће приближавање Жанки, њеној глумачкој величини, њеној великој трагедији, али њој се привија глумица која је, крећући се по Жанкиним успонима и суновратима, описивала свој пут.

*„Борим се и сад ако хоћу и желим да ојстџанем на сцени. Морам да сачувам амбицију, то је важно. Педесет година сам у ринју. Глума је мој живој. Више сам заљубљеник сада у поезију него борац. ... Никад се нисам осећала као професионалац. У души сам остала романтични идеалиста. Ја сад не знам какав ће бити исход, то ме сада не интересује. Остџајем на путу којим ходам. Када ћу и да ли ћу издржати још колико – не знам. Који ми правац судбина одређује?*

*Ово је моја прича која ни мени није сасвим јасна. Наизглед прича о мојој дрскости и храбрости да се ујустим у свет чуда, чија мајница ме доводи до мене и моје жеље да откријем суштину свој бића.“*

Глума и јесте пут ка себи, вид самоспознаје.

После прочитаног рукописа, записала сам *Дојисано на крају...* Сада под том одредницом записујем: узбудљиво позоришно сведочанство, романсирана поема, то је Ружичина прича о њеном животу, свету који ју је окруживао, људима које је сретала и с којима је радила, који су се свесно или несвесно утискивали у њен живот, али то је првенствено занимљиво штиво, које се не испушта лако из руку. Надам се да ће је читати као њену прву у низу књига, бројни љубитељи театарске уметности и глумачког мајсторства Ружице Сокић.

Весна Крчмар

UDC 784.4(497.11)(091)

## Мирјана Закић, ОБРЕДНЕ ПЕСМЕ ЗИМСКОГ ПОЛУГОЂА

*Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије,*  
Музиколошке студије – дисертације, свеска 1/2009, Катедра за етномузикологију,  
Факултет музичке уметности у Београду

Истраживање обредне вокалне музичке праксе представља једну од најзначајнијих интригација српске етномузикологије од њеног настанка до данас. Вишедесенијска континуирана фокусираност на обредне музичке форме резултирала је прикупљањем огромног нотног и, у мањој мери, звучног материјала, као и објављивањем значајних, често полемичких научних расправа. Докторска истраживања Мирјане Закић која су изнедрила комплексну студију под називом *Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије* потакнута су жељом да се досадашња сазнања о

обредно-музичком спецификуму југоисточне Србије сумирају, а још и више, инспирисана су потребом да се законитости обредне вокалне праксе овог подручја сагледају и интерпретирају синтетички, као неодвојиви део сложених синкретичких обредних система.

Први научно-концептуални захват у овом раду учињен је у правцу дефинисања обредних жанрова као контекстуално специфичних музичких категорија, које су функционално неодвојиве од календарски дефинисане обредне процесуалности. Традицијом утврђен, у српској етнологији постулиран, српски народни календар подразумева деобу године дана на две половине: зимску – од Митровдана (16. октобар / 8. новембар) до Ђурђевдана (23. април / 6. мај), и летњу – од Ђурђевдана до Митровдана. Приоритет у истраживању, који је проистекао из прихватања логике народног календара, дат је у експликацији зимске половине године. У овом раду су због тога разматрани они обредни вокални жанрови који су се изводили у периоду од Митровдана до Ђурђевдана, а то су: коледарске песме, песме уз љуљање, лазаричке и ђурђевданске песме.

Основно полазиште студије Мирјане Закић представља концепт обреда као комплексног културног текста који, у нераскидивој интеракцији, обједињава различите системе: вербални, акционални, предметни, локативни, темпорални, персонални, музички и ликовни. Симултаност дејства поменутих система усредсређена је ка остварењу одређеног обредног циља, односно циљева. Структуралне, формалне, као и артикулативне особености обредних песама, или, како то Мирјана Закић формулише, питања „како обредна музика значи“, због тога је неопходно сагледавати у контексту питања „шта обредна музика значи“. Разматрање мреже значења, односно „репрезентативних својстава музике“, која превазилазе основне апарате етномузиколошке анализе, захтевала су коришћење неколико различитих методолошких поставки из области семиотике и семиологије музике. Овакав, у основи интертекстуални приступ до сада нема узора у српској етномузикологији, те представља оригинални научни допринос на нашим просторима.

У семиотичким разматрањима функције музичких система у обредима, Мирјана Закић најпре полази од тријадне концепције знака Чарлса Перса (Charles Peirce) по којој (музички) знак може имати значење иконе, индекса и/или симбола, а потом, у хијерархијској типологизацији, вредност тзв. квали, лин или син знака. Ову основну семиотичку поставку у тумачењима обредне музике Мирјана Закић интерпретира и у светлу тродимензионалне комуникацијске функције знака Персовог следбеника Чарлса Мориса (Charles Morris), која подразумева то да се у семиозису комуникативног процеса издвајају носилац знака (оно што служи као знак), десигнатум (оно на шта се знак односи) и интерпретант (дејство на интерпретатора). Посебно је значајна концептуална диференцијација Мирјане Закић између специфичних и универзалних обредних десигнатума. Ова дистинкција дефинише различите нивое значењских релација у обредној пракси: специфични десигнатуми се могу уочити на нивоу појединачних обреда, док на универзалном нивоу обредне процесуалности зимске половине године Мирјана Закић уочава доминацију опште, јединствене идеје плодности.

Изналажења мреже значења чинилаца поетско-музичког система (поетско-метричке матрице, рефрена, мелодијских и метро-ритмичких система, правилности у артикулацији итд.) у оквиру Перс–Морисовог модела показало се као недостатно и, ипак, једносмерно тумачење могућих значења музике у обредима. Због тога Мирјана Закић одлази даље, те у свој минуциозни аналитичко-семантички подухват укључује и достигнућа тзв. музичке семиотике Леонарда Мејера (Leonard Meyer), Кофија Агаве (Kofi Aga-

wu), Рејмонда Монела (Reymond Monella), Филипа Тера (Philip Tagg) и др. Методолошку основу у тумачењима синкретичке спреге између музичких и ванмузичких система у оквиру обреда, као и значајан креативан импулс у аналитичком промишљању Мирјани Закић је омогућило и ослањање на поставке Ера Тарастиа (Eero Tarasti) о интероцептивном и екстероцептивном музичком значењу, као и интерпретативне могућности тумачења музичког геста и музичке фигуре (топик) Роберта Хатена (Robert Hatten).

Образлагању начина умрежавања поменутих методолошких поставки и теоретских решења из области семиотике посвећен је први део књиге. Потребно је истаћи ауторкин дубоко интроспективни дебатни однос не само према коришћеним научним поставкама званично признатих хуманистичких дисциплина за чијим апаратима посеже, већ и акутним проблемима српске и светске етномузикологије. Мирјана Закић поламише о улози информатора и истраживача у етномузикологији, односу између емских и етских полазишта, преламању дискурса *in-sidera* и *out-sidera*, начинима дефинисања модела и варијанте кроз различита тумачења појма „глас“. Будући да је Мирјана Закић имала прилику да оствари искуствени однос само према записаним музичко-фолклорним делима и да се њене научне интерпретације доминантно базирају на реконструкцији некадашњих обреда, поставља се питање валидности и репрезентативности информација које, у виду преузетих нотних решења, отелотворавају „форму традиционалног памћења“, а не доживљеног музичког искуства. Ово промишљање Мирјане Закић даље води ка херменеутици теренског истраживања и још једном наглашава важност разматрања позиције истраживача у одабраној методолошко-теоретској констелацији. Тиме је научни дискурс Мирјане Закић отворио узаврела питања епистемологије етномузикологије (и не само етномузикологије) и зашао у просторе метанаучних сфера.

Ова интригантна контекмплативна полемика која провејава кроз први део књиге није једино што плени читаоца. Подједнако су узбудљива и интелектуално захтевна, а свакако дивљења вредна, минуциозна аналитичка разматрања репрезентативних својстава музичких параметара појединачних обредних вокалних жанрова. Излагању резултата анализе коледарских песама, песама уз љуљање, лазаричких и ђурђевданских песама посвећен је други део књиге. Потребно је нагласити да се ауторка сусрела са изузетно хетерогеном грађом, нарочито лазаричких примера. Усредсређујући се на идентификацију музичких параметара који функционишу као означитељи појединих обредних вокалних жанрова, Мирјана Закић предлаже различита типолошка решења: правилности у начинима мелодијског обликовања утицале су на разврставање коледарских песама; малобројне песме којима се приписује контекстуалност обредног љуљања разматране су према територији њиховог бележења; лазаричке и ђурђевданске песме према правилностима у метроритмичком моделовању.

Поред утврђивања означитељских функција музичких параметара у оквиру појединачних вокалних жанрова, нуде се и узбудљиве експликације у вези са семантичко-типолошким везама између музичких текстова и њиховог обредног контекста.

На крају, поменимо и то да ову несвакидашњу интердисциплинарну, али уједно и *par excellence* етномузиколоку, студију одликује прегледност и јасноћа мисли у излагању. Садржајно комплексна и иновативна, ова књига, међутим, заслужује нешто боља издавачко-техничка решења. Поред тешко читљиве браон боје словних знакова, може се уочити и недостатак одговарајућих легенди које би олакшале разумевање приложених графикана интонационих модела и дефинисале приложену мапу Србије. Отклања-

ње ових ситних недостатака би студију *Обредне ѿесме зимскої йолуїођа* Мирјане Закић учинило проходнијом за неупућеног читаоца и олакшало њена поновна ишчитавања од стране заинтересованих стручњака.

Селена Ракочевић

UDC 94(=163.41)(498)

## Јаворка Марков Јоргован, ВРЕМЕ БЕЗАЗЛЕНОСТИ (ДЕЧИЈЕ ИГРЕ У ПОМОРИШЈУ)

Савез Срба у Румунији, Темишвар 2010, 153 стране

Изучавању традицијске културе Срба у северном Банату (на територији Србије и Румуније) последњих година значајно доприносе резултати архивског и теренског рада љубитеља фолклорног стваралаштва са самог овог подручја. Ови самостални, независни прегатоци и писци одлични су познаваоци прилика, обичаја, људских нарави одређених географских подручја, па самим тим и познаваоци семантике самих елемената традиционалне културе, које у својим делима описују вешто, непристрасно и у највећој могућој мери објективно. Уз њихову помоћ, као изванредних сарадника, олакшан је рад на састављању сложеног мозаика традицијске културе дела српског народа на овој територији.

У том светлу сагледавамо и најновије резултате рада истраживача-ентузијаста у северном Банату и Поморишју, изразито метанастазичкој, вишенационалној, вишеетничкој и вишеконфесионалној средини. После књиге Кикинджанина Душана Дејанца о коледарским песмама,<sup>1</sup> уследило је издање Савеза Срба у Румунији, чији је аутор прегалац са самог изворишта традиционалне културе – Јаворка Јоргован, професор румунског језика у пензији, која је рођена и живи у селу Кетфел у румунском Горњем Банату, у околини Темишвара.

Збирка дечијих игара о којој је реч употпуњује досадашња сазнања о тој тематици на приближно истом терену.<sup>2</sup> Настала је из личне потребе ауторке да забележи различите облике дечијих игара, које је сама имала прилике да непосредно посматра као дугогодишњи просветни радник, у контакту са децом школског узраста. Да би употпунила своја знања и податке о прикупљеној грађи, ауторка је вршила додатна теренска испитивања у укупно шеснаест насеља Горњег Баната и Поморишја у Румунији са српским станов-

<sup>1</sup> Душан Дејанец, *Лицем за сунцем*, Борац, Кикинда 2008; видети такође: Селена Ракочевић, *Коледа у Горњем Банату и Поморишју: Душан Дејанец, „Лицем за сунцем”, Борац, Кикинда 2008.* – Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 42, Нови Сад 2010, 168–170.

<sup>2</sup> У књизи Ласла Фелфелдија (László Felföldi) *Плесне традиције Срба у Поморишју* (издање Самоуправе Срба у Мађарској, Будимпешта 2003), у којој је пажња посвећена грађи прикупљеној у пет насеља на територији Мађарске, у поглављу *Дечје игре уз ѿлес*, констатовано је да у живој пракси примат имају спортске игре, дечје песме и разбрајалице, док „игре уз песму и плес представљају прилично танак слој“. Описане су две дечије игре уз плес: *ој шиблико, шиблико и ѿаун ѿасе* и две игре уз текст и покрет: *шайце и јељечкење барјачкење* (56).



ништвом: Араду, Арад-Гају, Варјашу, Кетфељу, Кнезу, Моноштору, Мунари, Нађлаку, Нађфали, Печки, Сараволи, Семпетру, Семиклушу, Торњи, Фенлаку и Чанаду. Казивачи од којих су прикупљени подаци припадају старијим, средњим и млађим генерацијама. Својим радом, Јаворка Јоргован је успела да описане игре сачува од заборавља, а у исто време да их учини доступним фолклористима различитих профила за даља научна истраживања. Она представља вредан допринос српској и румунској, али и регионалној и европској фолклористици.

Лична наклоност ауторке према овој тематици и дугогодишње искуство бављења њоме омогућили су лакоћу интуитивног уочавања и нотирања свих битних компонената дечијих игара. Захваљујући томе, добијена је велика разноврсност забележених игара: у збирци су заступљени представници свих категорија игара, како их је (не издвајајући дечије игре) описао још Тихомир Ђорђевић: *вишешке, забавне, игре духа, орске игре и игре за добић*.<sup>3</sup>

У уводном тексту, *Иде време, носи своје време*, ауторка доноси податке из литературе о самом феномену игре, њеним одликама и о феномену синкретичног јединства речи, покрета и мелодије, који се потврђује и у грађи са истраженог терена. Централно и најопширније поглавље, *Од игре до игре*, доноси описе близу осамдесет дечијих игара и њихових варијаната. Описи (које прате спретне графичке илустрације) дати су у континуитету, по редоследу који је, по свој прилици, асоцијативно одређен специфичним реквизитима и спољашњим обликом игара, и то: од *чијре* и *гулмеџа*, преко великог броја игара лоптом – *из кола кучке, камџош, висикамџош, лојџе у љад* и других, преко врло разноврсних игара: *баке, лончића, квочке, љошца, клијка, јандеде, коња, шерања рафа, облака, чилеје, црној човека*, све до *шайце, љушкалице, љушџања змајева, љауна* и још многих. Уз сваку описану игру или њену варијанту дати су многобројни локални термини: за саму игру, за њене поједине елементе, за реквизите, одређене радње или команде. До детаља су изложени вербални искази у току игара, са објашњењима непознатих или мање познатих речи и израза, а такође и са повременим указивањима на у досадашњим истраживањима недовољно разјашњене појмове затечене на терену.<sup>4</sup> Посебну вредност збирке представљају забележене дечије *бројанице* (разбрајалице), нераскидиво везане за многе дечије игре, као и текстови песама које прате орске игре. На тај начин, грађа обухваћена овом књигом чини извор вредних података за фолклористе различитих профила – етнологе, етнокореологе, филологе, етнотеатрологе и етномузикологе.

Изузетну вредност збирке чини једна њена димензија која често изостаје чак и из професионалних фолклористичких публикација, а то је повезивање података са истог терена у дијахронији – у распону од више од два столећа. Наиме, ова књига доноси и описе дечијих игара које су играли у Араду око 1770. године, и за које је податке оставио Сава Текелија у свом делу *Грађа или мајеријал за описаније живојџа моја*. Реч је, дакле, о успостављању везе између података у једном аутентичном историјском, аутобиографском документу и података са терена из данашњег времена. Ауторка је правилно сагледала могућност да се поређењем Текелијиних описа дечијих игара са подацима из друге половине и с краја XX века, међу којима се уочава веома много термиолошке и формалне сличности, успостави реална слика о постојању, па и о видовима промена у облицима дечијег

<sup>3</sup> Тихомир Ђорђевић, *Српске народне игре*, Књига I, у: *Српски етнографски зборник*, књига 9, Српска краљевска академија, Београд 1907, 6.

<sup>4</sup> Видети, на пример, двојако тумачење термина *бубалица* од различитих истраживача (стр. 99–100).



стваралаштва Срба ових крајева. Тиме се потврђује непобитна чињеница о континуитету одржања великог броја истих или сличних дечијих игара у живој традицијској пракси на истом терену, од времена пре више од два века, па скоро до данашњег дана.

Текст је писан без научних претензија. Описи игара су у првом плану. У завршном поглављу, *Уместо закључка*, ауторка опрезно даје смернице за успостављање паралела између појединих дечијих игара и колективних обреда и обичаја одраслих, ослањајући се на наводе из фолклористичке, историографске и културолошке литературе. На крају књиге налази се списак места у којима је прикупљана грађа и списак имена казивача. Следи речник мање познатих речи (пореклом руских, црквенословенских, турских, немачких и мађарских) и библиографија.

С обзиром на то да је терен о којем је реч у погледу дечијих игара до сада био неистражен, рад Јаворке Јоргован употпуњује тај недостатак: постојање њених записа потврда је присуства тих и таквих дечијих игара на датом терену. Ова књига, такође, на свој начин покрива – за турбулентне историјске прилике на датом географском подручју – велики временски размак између пређашњих, Текелијиних, и данашњих запажања о истим или истоврсним појавама, сагледаних кроз сведочења неколико генерација.

Књига је скромно, али узорно опремљена: живе ликовне илустрације читаоцу приближавају реквизите о којима је реч у појединим описима игара. Уз то, поглед на насловну страну, са Текелијиним портретом спретно укомпонованим уз неколико цртежа из збирке, подстиче да се за књигом посегне и несвесно, као за непретенциозним наговештајем о топлини добро познатог, емотивно блиског садржаја. Отварањем књиге и стицањем увида у њену тематику овај утисак показује се сасвим оправданим, што представља још један квалитет.

Уз све наведено, збирка о којој је реч, по жељи саме ауторке, представља својеврстан омаж Сави Текелији. Њено објављивање је, наиме, истовремено прилог обележавању две стотине педесете годишњице рођења националног великана који је, како ова публикација подсјећа, далековидо дао допринос и на подручју српске фолклористике. Уз то, спокојним осмехом којим нас његов портрет поздравља са корица књиге, Текелија као да немо, а речито, указује на њен садржај и њен неодољиви печат који дају чари детињег доба.

*Јелена Јовановић*

UDC 821.163.41.09 Ostojić T.  
783(497.11)(091)

## Тихомир Остојић, ПРАВОСЛАВНО СРПСКО ЦРКВЕНО ПЈЕНИЈЕ

Главни и одговорни уредник др Даница Петровић, Матица српска и  
Музиколошки институт САНУ, Нови Сад – Београд 2010, 380 страна

Пред нама је нотни зборник који је у последњим деценијама XIX века, за потребе ученика Велике новосадске православне гимназије, сачинио Тихомир Остојић. Већ као гимназијалац, будући филолог, професор језика и књижевности, професор црквеног појања и хорски диригент, Остојић је увидео потребу да се ученицима олакша овладавање

црквеним појањем. Свој прилог том задатку је принео, осим као врстан појац и музички педагог, мелографишући литургијске песме и пригодно их хармонизујући за хор. Управа Велике гимназије обезбедила је још тада, 1887. године, штампање четири књижице хорских деоница (сопран, алт, тенор и бас), под насловом: *Старо карловачко ђјеније у Српској истоочној православној цркви, као што поју ученици Српске велике гимназије у Новом Саду сваке недеље и празника на Св. литургији*. Девет година касније (1896) објављена је и друга, допуњена верзија овог Остојићевог нотног зборника, обogaћена предговором у коме је аутор указао на кључна питања о српској црквеној музици, њеном неговању и изучавању.

Данашње издање ове вишеструко значајне збирке приредиле су др Даница Петровић и Јелена Вранић (преводе уводних текстова на енглески језик припремила је Марија Петровић), према аутографима Остојићевих партитура из 1896, који се налазе у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду. Збирка је допуњена уводним текстом Данице Петровић о целокупном односу Тихомира Остојића према српској музичкој баштини, као и потребним информацијама о начелима овог издања. Нотним записима претходе и поменути текстови Тихомира Остојића који су послужили као предговор претходном издању: „Неколико речи о овом делу и предмету“ и „Кратко правило црквено за ликовоју и певаче“. Зборник је објављен 2010. године у издању Одељења за сценске уметности и музику Матице српске и Музиколошког института САНУ.

Новообјављени Остојићев зборник сачињавају песме из Литургија Св. Јована Златоустог, Св. Василија Великог и Литургије пређеосвећених дарова, као и песме на Архијерејској служби, химне пригодног појања, на опелу и помену и песме о великим црквеним празницима – Господњим, Богородичиним и о Светом Сави. Приређене су већином за мешовити, а поједине за мушки хор. Посебна драгоценост овог богатог скупа песама су хармонизовани напеви српског великог појања. Традиционално мелизматично појање данас се и као једногласно ретко чује у црквама, а његови добри познаваоци су малобројни. По великом напеву појци најчешће поју херувимске и причасне песме на Литургији Св. Јована Златоустог и песме Канона евхаристије из Литургије Св. Василија Великог. Тихомир Остојић је, осим ових, у свом зборнику за четворогласни хор приредио и бројне друге напеве великог појања (*Блајослови душе моја Госјода, Досјојно првог, четвртог, шестог и осмог гласа, ирмосе великих празника, Молишвами Бојородици, Сјаси ни, Свјетје шихиј* итд.).

Остојићеве хармонизације су једноставно осмишљене. Традиционални народни напев црквених песама задржан је у деоници сопрана (односно првог тенора у аранжманима за мушки хор), а хармонски је употпуњен линијама осталих хорских гласова. Мелодијска кретања унутар појединачних деоница не излазе из лако савладивих регистарских опсега, а увек су у служби простог обogaћења основног напева у највишем гласу. Песме су записане у тоналитетима са малим бројем предзнака (Д-дур, Ф-дур, А-дур), те су и у том смислу једноставне за савладавање. Црквенословенски литургијски текстови фонетски су транскрибовани у савремено ћирилично писмо. Већина песама је записана у уобичајеној подели на дводелне или четвороделне тактове, која певачима омогућава лакше сналагање у нотном тексту. Изузетак су речитативне литургијске песме (Пс. 102, *Вјерују, Сјаси Христје Боже*) и поједини тропари, кондаци и прокимени, у којима је Остојић означавао тактове или места за узимање ваздуха пратећи интерпункцијске знаке литургијских текстова, односно мелодијске фразе напева. У појединим песмама

дате су и агогичке и динамичке назнаке, као додатно упутство за извођење диригентима и певачима.

Укратко, Остојићеве вишегласне аранжмане бисмо готово могли описати као хармонски употпуњено певничко појање, једноставно за учење, а подобно уобичајеном мелодијском, па и укупном динамичком току богослужења. У том смислу, одзвук Остојићевих хармонизација ће и у нашем времену сигурно бити природно прихваћен у храмовима у којима се негује српско народно појање. Зборник Тихомира Остојића је богато извориште нотног материјала које ће, надамо се, бити примамљиво за све љубитеље и истраживаче богослужбене музике. Верујемо да ће, као некадашње гимназијско музичко штиво, бити нарочито занимљиво и подстицајно мањим црквеним хоровима и аматерским ансамблима, али и професионалним црквеним музичарима који ће уз овај зборник употпунити знање, проширити репертоар и стећи нова појачка искуства.

*Нађаша Марјановић*

## ПОРТРЕТ ЛУКЕ ХАЈДУКОВИЋА (1937–2010)

Лука Хајдуковић је био стваралац широких интересовања: песник, есејист, књижевни рецензент и историчар књижевности, преводилац с руског и украјинског језика, театролог; уређивао је и приређивао књиге из књижевности и позоришта; бавио се педагошким радом. Библиографију његових текстова (критике, есеји, расправе) чини преко 130 јединица.

Рођен је 13. јануара 1937. године у Војводи Степи, у Банату. Основну школу (четири разреда) похађао је у месту рођења, нижу гимназију (четири разреда) у Српској Црњи, а гимназију у Зрењанину (1952–1956). Студије југословенске књижевности и српскохрватског језика завршио је на Филолошком факултету у Београду (1962), на којем је 1970. године и магистрирао (теза: *Лезичко-стилске особине дела „Људи говоре“ Расіка Пејровића*).

Свој професионални ангажман усмерио је ка образовању и култури. Десет година предавао је српски језик и књижевност: као професор у Гимназији „Коча Коларов“ у Зрењанину (1962–1969), асистент на Вишој педагошкој школи у Зрењанину (1969–1970), лектор на Филолошком факултету у Лењинграду, данас Санкт Петербург (1971–1973)... У стручним службама заједнице културе радио је пет година: као секретар Општинске заједнице културе у Зрењанину (1970–1971), односно њен стручни сарадник (1973–1975), и као заменик секретара СИЗ-а културе Војводине (1987–1989).

Паралелно с књижевним, преводилачким, педагошким и друштвеним ангажманом, Лука Хајдуковић је преко тридесет и пет година присутан и у нашем позоришном животу.

Овај културни посленик обављао је послове у области позоришта 24 године: најпре као уметнички руководилац Народног позоришта „Тоша Јовановић“ у Зрењанину (1975–1979), затим као генерални секретар Стеријиног позорја (1979–1987) и као директор Позоришног музеја Војводине (1990–2001, када одлази у пензију).

Више деценија члан је Матице српске и дугогодишњи члан њеног Одбора Одељења за сценске уметности и музику; сарадник је и *Српској биографској речника*, био је члан председништва Фонда „Тодор Манојловић“ у Зрењанину и потпредседник председништва Српско-украјинског друштва у Новом Саду.

С Миливојем Радаковићем и Тибором Вајдом основао је и водио новосадски Луткарски студио „Анима“, у којем су се од 1996. до 2000. године образовали кадрови за рад у луткарским позориштима (анимација, режија, креација и технологија лутака). Позлазницима Студија предавао је сценски говор.

И на овоме плану Хајдуковић је својим покретачким духом и амбицијом нема-ло допринео развоју посебног уметничког и педагошког сегмента позоришне праксе – школовању и усавршавању нових поколења у уметности луткарства.

Поред основних задужења, у два мандата, као генерални секретар Стеријиног по-зорја, покренуо је драгоцени театролошки документациони преглед *Драмајтуршки ин-формационор*, а уређивао је и две стеријанске едиције *Драмајтуршки сјиси* и *Савремена грама*.

Важно је нагласити да је Лука Хајдуковић био и један од покретача и први главни уредник часописа *Улазница* (Зрењанин, 1967). За његово име везује се покретање, од-носно уређивање континуираног издавања дела савремених зрењанинских писаца (Би-блиотека „Улазница“, 1969). Уређивао је и едицију Српске читаонице у Иригу „Стражи-лово“ (1990–2000). Осмислио је и уређивао библиотеку „Догласнице“ коју издаје Алфа-граф (Нови Сад, 2001).

Био је учесник многобројних домаћих и иностраних научних скупова и члан жи-рија наших позоришних фестивала.

Несумњиво је било и његово залагање и велики допринос развоју и неговању ама-терског позоришног стваралаштва код нас.

За свој рад, добио је значајна признања и награде. Између осталог и: Међународ-ну награду „Иван Франко“ Удружења писаца Украјине (1999); Искру културе Војводине (2001); Захвалницу Позоришног музеја Војводине (2003); Маску Лазе Телчког (Нови Бечеј, 2007).

## КЊИЖЕВНИ РАД

Објавио је књиге песама: *Неомеђине* (1982), *Пагом у светлости* (1989), *Осунчава-ње вида* (2001), *У празнини дом* (2001), књигу театролошких студија и огледа *Сјранице о позоришћу* (2006) и приредио је монографију *Позоришна луткарница Шандора Хар-шија* (2009).

По његовим драматуршким пројектима зрењанинско позориште је извело предста-ве: *Црвена равница* (са Н. Јурином, 1976), *Градилиште* (1977), *Кроз ноноћ нему* (1978. и 1982).

## ПРЕВОДИЛАШТВО

С руског језика Хајдуковић је преводио лирику Пушкина, Јевгенија Винокурова, Андреја Вознесенског и Тамаре Пономарјове. Из руске и совјетске драмске књижевности превео је: *Пет улова* Сергеја Коковкона (извело Ријечко позориште 1985), *Насамо са свима* Александра Гелмана (извело зрењанинско позориште 1994), *Последњи посе-тилац* Валдлена Дозорцева. Његове преводе избора из руске, совјетске и јерменске књи-жевности за децу обзанио је часопис *Дејинство* (Нови Сад) под називом *Машићарења*

(1993), односно *Са јерменских ливада* (1998). Превео је и књигу прозе за децу Сергеја Седова *Мале бајке о љубави* (1996. и 2003).

Објавио је три књиге превода из украјинске поезије: *Хучи Дњепар широки* (песме Тараса Шевченка, Ивана Франка и Јевгена Малањука, 1999), избор из песничког опуса Бориса Олијника *Над сирехом јаблан* (са Ђ. Лаћаком, 2003) и избор из лирике Ивана Франка *Песме* (2007). С украјинског језика превео је и комедију Карпенка Карога (право име Иван Тобилевич) *Маршин Боруља*.

## ПРИРЕЂИВАЧКИ РАД

Лука Хајдуковић је приредио следеће књиге: *Ближе великом сунцу*, избор из опуса Тодора Манојловића (са Т. Савићем, 1968), *Књижевна реч у Зрењанину 1944–1984* (са Б. Боботом и М. Ливадом, 1984), Душан Васиљев: *Јаук на бреју* (избор из лирике, 2000), „*Сйражилово*“ *Црњанској – ѿесници* (2003), Слободан Мандић: *Сйаница ѿоље* (избор из прозе, 2003), Флорика Штефан: *Југа ѿишца љубави* (избор из љубавне лирике, 2005). Приређена издања пропратило је одговарајућим поговорима, односно белешкама.

## РАД У ПОЗОРИШНОМ МУЗЕЈУ ВОЈВОДИНЕ

Функцију директора Позоришног музеја Војводине Хајдуковић је вршио једанаест година (1990–2001), и својим ауторитетом, стручношћу и залагањем дао је непроцењиви допринос у развијању музеолошке делатности ове установе. Фонд Музеја континуирано се богатио грађом, а развијеном и афирмативном изложбеном активношћу, као и трибинама и научним скуповима посвећеним нашим истакнутим позоришницима, установа је активно учествовала у нашој друштвеној и културној јавности, увек остављајући запажене резултате и ширећи круг својих сарадника и поштовалаца. Хајдуковић је, као руководилац, амбициозно и систематично развијао музејску делатност, проициљиво препознајући могућности за покретање нових ангажмана.

Тако се и на плану издавачке делатности Музеја наставило с објављивањем документационе публикације *Алманах ѿозоришња Војводине*, а Хајдуковић је покренуо и нову едицију – „Ризницу“ – у оквиру које су објављене драматуршке расправе Јоце Савића *Драма и ѿозорница* (у приређивачком подухвату др Душана Рњака, 1996). Поред зборника *Јубилеј Косйе Трифковића*, књига: *О мултимедијалном ѿеашру* Мирослава Радоњића (1989), *Новосадска ѿозоришна режија 1945–1974* Петра Марјановића (1991), каталога изложби и других публикација, значајна су и монографска издања: *Душан Живошйић „Моје усйомене“* (приредио Синиша Јанић, 1992), *Сйеван Шалајић* (приредио Петар Марјановић, 2001) и *Мира Бањац* (приредио Зоран Максимовић, 2002).

За време Хајдуковићевог управљања, Музеј је установио и манифестације: *Поршрей ѿозоришној умейника* и *Сећања на ѿозоришној умейника*. Аутор је и изложби: „Савремени позоришни плакат у Војводини“ (1992) и „Лица позоришних стваралаца Доброслава Улића“ (1996).

Из свега наведеног, јасно је и знано да је Хајдуковићево деловање на управљачкој позицији у Позоришном музеју Војводине оставило трајне вредности и да је успоставило нове стандарде у театролошкој и музеолошкој пракси наше установе.

Од 2004. био је члан редакције *Војвођанске сцене*, листа за позоришну културу Војводине, био је рецензент многих Музејских издања, члан Руске редакције и сарадник нашег научног пројекта Позоришна култура на тлу Војводине, и члан наших организационих одбора...

Мр Лука Хајдуковић је по одласку у пензију и даље вредно и живо пратио делатности нашег музеја, учествовао и подржавао наше напоре, перманентно богатио фондове вредном позоришном грађом, као и вредном и обимном театролошком библиотеком, те смо у њему стекли добронамерног и непроцењиво корисног саветника, саучесника, дародавца – Пријатеља.

Музеј је као израз захвалности, од књига и музеалија које нам је поклонио, установио легат под именом Лука Хајдуковић – то је заправо његов аманет будућим нараштајима.

Умро је после дуге и тешке болести у Новом Саду, 5. октобра 2010. године, а сахрањен на Градском гробљу у Новом Саду, 7. октобра 2010. године.

„Напустио“ нас је племенити, несебични, скромни и тихи колега Лука – добри човек, Лука Хајдуковић, велики културни прегалац и позоришник, који је својим делањем оставио неизбрисив траг у нашој култури!

*Зоран Максимовић*

UDC 78.072:929 Bezić J.

## СЕЋАЊЕ НА АКАДЕМИКА ЈЕРКА БЕЗИЋА (1929–2010)

У Загребу је 11. јануара 2010. године, у 81. години живота, преминуо академик Јерко Безић, етномузиколог и професор универзитета, познат и цењен у домаћој и светској научној јавности као изузетан стручњак. Рођен је 1929. године у Крању (Словенија). Ратне године (1941–1945) је провео с родитељима у Загребу, као ученик класичне гимназије и музичке школе (клавир). Након трогодишњег боравка у Задру, где је 1948. матурирао, вратио се у Словенију. Исте године је уписао Правни факултет у Љубљани и паралелно наставио да учи клавир у Средњој музичкој школи при Академији за гласбо. Под утицајем професора Радослава Хроватина из Средње музичке школе, показао је велику жељу и заинтересованост, а касније и посебне афинитете, за етномузиколошка истраживања. Са тимом стручњака Етнографског музеја из Љубљане учествовао је тада на теренским истраживањима у околини Шентвида (1950) и Кобарида (1951). Како је његово интересовање за музику било знатно снажније, по завршетку Средње музичке школе (1951) напустио је студије права и уписао се на Музиколошки одјел Академије за гласбо. Да би проширио своја сазнања и да би етномузиколошка истраживања могао да развије, уписао је студије етнологије (1952). Прекинуо их је на четвртој години. Током студија радио је као хонорарни наставник у музичким школама у Љубљани и одлазио на краће студијске боравке у Институту за проучавање фолклора у Сарајеву (1953. и 1954. године) „како би под менторством проф. Цвјетка Рихтмана стручно напредовао у етно-



музикологији“<sup>1</sup>. Студије је завршио 1956. године, дипломским радом *Glasba v zadarskem gledališču v obdobju Bachovega absolutizma*.

Након одслужења војног рока (1957) радио је годину дана као волонтер, а од 1958. до 1964. године као асистент на Одсеку за етнографију и музички фолклор у Институту Југославенске академије знаности и умјетности у Задру. У овом периоду се потпуно посветио научноистраживачком раду. За теренска истраживања је увек користио магнетофон, те је, тако, снимио драгоцену музичко-фолклорну грађу у области „svjetovne folklorne glazbe“, као и „glagoljaško pjevanje“ на задарским острвима и у залеђу Задра<sup>2</sup>.

Прекретница у Безићевом животу била је пресељење у Загреб (1964), где је, након пензионисања др Винка Жганеца, преузео етномузиколошке послове у тадашњем Институту за народну умјетност (данас Институт за етнологију и фолклористику). Ту је поставио темељ Одсека за фолклорну гласбу и уједно наставио своје усавршавање. На Универзитету у Љубљани, под менторством Драготина Цветка, одбранио је докторску дисертацију *Razvoj i oblici glagoljaškog pjevanja u sjevernoj Dalmaciji* (1970). Захваљујући систематском раду и релевантним научним резултатима, Безић је у овом Институту прошао сва звања до научног саветника (1979). Одсек за фолклорну гласбу водио је од 1968. до 1994. године. Услед недостатка кадрова, првих десет година био је једини етномузиколог у овој институцији. Свестан те чињенице, радио је и као професор етномузиколошких предмета на Музичкој академији Свеучилишта у Загребу, где је под његовим менторством дипломирало више студената. Њиховим запошљавањем у Институту, оформио је истраживачки тим од шесторо етномузиколога<sup>3</sup>.

Етномузиколошка истраживања Јерка Безића у периоду 60-их и 70-их година XX века била су, углавном, усмерена на изучавања, заштиту и вредновање фолклорне музике у Сињској Крајини, на отоцима Хвару, Брачу и Зларину, у околини Доње Стубице у Пожешкој котлини, али и ван Хрватске: у аустријском Градишћу и у околини Братиславе у Словачкој. Резултати његовог рада на наведеним локацијама огледају се у више монографских студија, расветљавању процеса континуитета, међусобних утицаја и интеракције старије и новије традиције, али и проширења предмета етномузикологије. Од почетка свог научноистраживачког рада сарађивао је са стручњацима из Хрватске и других република бивше Југославије у оквиру разних удружења: Хрватско друштво фолклориста (члан од 1955; на дужности председника 1968–1972. и 1982–1983), које је до 1991. деловало унутар Савеза удружења фолклориста Југославије; Хрватско етнолошко друштво (од 1970), Хрватско музиколошко друштво (од 1970). Резултате научних истраживања саопштио је на многобројним конгресима у земљи и иностранству. Од 1965. године сарађивао је са Студијском групом за анализу и систематизацију фолклорне музике Међународног савета за традиционалну музику (International Council for Traditional Music), а затим и са Студијском групом за истраживање историјских извора традиционалне музике (такође ICTM-а). Са колегама из иностранства сарађивао је како посредством Међународног савета за традиционалну музику тако и у оквиру Европског семинара етномузиколога (од 1985. године). Организовао је више националних и међународних

<sup>1</sup> Naila Ceribašić, Grozdana Marošević (ur.), *Glazba, folklor i kultura, Svećani zbornik za Jerka Bezića*, Zagreb 1999, 393.

<sup>2</sup> Исто.

<sup>3</sup> Више о томе види: Исто, 393–400.

научних скупова: скуп Студијске групе за историјске изворе (Медулин, 1979), научни скупову Фрањи Ксаверу Кухачу (Загреб, 1984), Глазбено стваралаштво народности (народних мањина) и етничких група (Загреб, 1985) о Винку Жганцу (Чаковец, 1990). На пољу апликативне етномузикологије истицала се његова дугогодишња сарадња са чувеном *Међународном смотром фолклора у Загребу*, у оквиру које је одржао низ предавања и осмислио низ концерата традиционалне музике, као што су: „Вечер фолклорне инструменталне гласбе“ (1972), „Банија пјева и свира“ (1983), „Наши музикаши“ – Попкупско (1984), „Црквене пучке попијевке Загребачке надбискупије“ (1994). Значајно је и његово дугогодишње ангажовање у жиријима разних фестивала: „Фестивал далматинских клапа у Омишу“ (с мањим прекидима од 1974. до 1998), смотра „Међумурске попевке“ у Недолишћу (с мањим прекидима од 1979).

Безићев педагошки рад на Одсеку за музикологију Музичке академије Свеучилишта у Загребу био је значајан и по томе што је у овој установи водио последипломске студије етномузикологије. Тако је под његовим менторством магистрирало осморо етномузиколога и стасало исто толико доктора наука. Више пута био је ментор магистрандима и докторандима факултета на Универзитету у Скопљу, Сарајеву и Љубљани, те гостујући руководиоца последипломских студија етномузикологије (1974/1975. године) на Duquesne University у Pittsburgu (Пенсилванија, САД). Предавао је и Основе народне гласбе Јужних Словена на Катедри за етнологију Филозофског факултета у Загребу (1986–1993).

Сарађивао је са Матицом српском као аутор и рецензент.

На основу изузетних резултата на пољу научног, педагошког и културног рада, др Јерко Безић је 1980. године изабран за члана сарадника Југославенске академије знаности и умјетности (данас Хрватска академија знаности и умјетности), да би 1988. био изабран за ванредног, а 1991. године и за редовног члана ове угледне институције. Секретар њеног Разреда за гласбену умјетност и музикологију био је од 1997. до 2003. године. У оквиру ове институције, сарађивао је као аутор и на важном пројекту компаративне историје Хрватске и Европе под називом *Култура, знаност и умјетност*.

Многи музиколози, етномузиколози, етнолог и етнокорелози из Хрватске, са простора бивше Југославије и из иностранства, памте Јерка Безића као човека пуног идеја и оптимизма које је преносио и на друге, а нарочито на младе истраживаче. Као дугогодишњи председавајући Секције за етномузикологију и етнокорелологију Савеза удружења фолклориста Југославије био је предусретљив, стрпљив и деликатан са учесницима њених конгреса (до 1991. године, када је последњи пут одржан конгрес на Плитвичким језерима). Крчио је стазе, отварао перспективе и оставио неизбрисив траг као један од изузетно поштованих, угледних и омиљених стручњака међу етномузиколозима југоисточне Европе. Сви ми који смо га познавали, волели и који смо имали прилику да са њим сарађујемо, сачуваћемо у сећању његову истинољубивост, добродушност, човечност и племенитост.

Нице Фрациле

## РЕЧ НА КОМЕМОРАЦИЈИ ДУШАНУ РАДИЋУ (1929–2010)

одржаној 28. априла 2010. у Свечаној сали САНУ

Уверен у вредност свог опуса, Душан Радић је сопствено место у српској музици једном упоредио с положајем Сибелијуса у финској, Нилсена у данској, Месијана у француској, Бритна у енглеској и Шостаковича у руској музици.<sup>1</sup> Видео је тако себе у једном друштву не нарочито блиских духовних сродника, али нема сумње да сваки од наведених композитора може да се сматра репрезентативним за дух и стваралачке тежње музике XX века у својој земљи. Неоспорно је да је и опус Душана Радића у многим аспектима типичан за српску музику друге половине прошлог века. Не мисли се притом, наравно, само на чињеницу да у бројним (не и свим) Радићевим делима, има интонација и боја које директно упућују на српско национално порекло, остварених на начин који кореспондира са неким битним композиционим тенденцијама у оквиру модернизма. Међутим, није само модернистички сензибилитет у приступу фолклорним мотивима оно што у опусу Душана Радића упућује на његову специфичност у међународним оквирима. То су свакако и теме које су га надахњивале – нагласимо: у једном делу његовог опуса – теме из српске историје, посредоване поетским тумачењем Васка Попе. Заиста, кантате *Ђеле кула* и *Усјавна земља*, узбудљиве евокације страдања нашег народа кроз векове, али и блистава сведочанства његових духовних успона, могу да на релевантан начин репрезентују једно од лица српске музике после 1945 – оно које је усредсређено на нова тумачења и преиспитивања националног идентитета, и то у времену ненаклоњеном таквим тежњама. Кантата *Ђеле кула* (1957) – „епско виђење“ битке на Чегру (1809), упечатљива је и потресна музичка транспозиција истоименог циклуса Васка Попе. Песникове оригиналне метафоре и компримиовани израз покренули су композиторову машту да индивидуалним приступом пробраним средствима музичког израза из трезора XX века, првенствено неокласицистичким, креира упечатљиве музичке призоре испуњене очајањем, пркосом и нарицањем. У камерној кантати *Усјавна земља* (1964) Радић је поново био окренут српској прошлости, овог пута средњем веку, и поново је покретач била Попина поезија, сада она из збирке *Кућа на сред друма*. Овај свој „пијетистички ход имагинарним просторима давних, заборављених времена“<sup>2</sup> композитор је обликовао као сложену четворodelну кантату апартних боја у којој су успешно обједињени разноврсни материјали, међу којима је и *Ниња сили*, црквени напев из XV века кир Стефана Србина.

У поређењу са *Сјиском*, делом којим је Душан Радић бучно ступио на српску музичку сцену десетак година раније, *Усјавна земља* је била само „умерено модерна“, и то у време појачаног интересовања неколицине српских композитора исте генерације за учествовањем у токовима авангарде. Радић је још као студент, 1952, компоновао *Сјисак* за глас и клавир, док је три године касније написао верзију за камерни састав. Већ помало

<sup>1</sup> Милош Јевтић, *Свети музике. Разговори са Душаном Радићем*, Београдска књига и Кеј, Ваљево 2003, 98.

<sup>2</sup> Душан Радић, *Сјисак композиција и коментари*, самостално издање, шапирографисано.

митологизован у нашој музичкој средини, концерт на којем је *Ћисак* премијерно изведен одржан је 17. марта 1954. Заједно с Енриком Јосифом, такође студентом у класи Миленка Живковића, Душан Радић је припремио овај концерт као „синтетично уметничко дело“, у коме су уско повезани музика, реч и слика. Наиме, на програму концерта одштампани су прозни текстови Васка Попе и Миодрaгa Павловића, а репродукован је и један цртеж Марија Маскарелија. Нема потребе да се овде осврћемо на толико познату полемику коју је овај концерт изазвао, па зато само подсетимо на речити наслов чланка једног од учесника полемике, Павла Стефановића: *Два сева муње у нашој музичкој жабокречини*.

Реагујући на Попин лапидарни, у основи надреалистички израз, Радић је у *Ћиску* применио економичан, редукционистички поступак у свим елементима композиције осим у ритму, док је вокалне деонице третирао на инструменталан начин. Компонујући ово дело, Радић је био под очигледним утицајем Стравинског, али његово остварење ипак показује неочекивану зрелост и вештину.

Можемо се запитати шта је младог композитора припремило за тако необичан и запажен почетак каријере? Рођен у Сомбору, 10. априла 1929, у родном граду је завршио основну школу и два разреда гимназије. Упоредо је похађао музичку школу Српског црквеног певачког друштва. Почетком рата 1941, под притиском окупационих власти, породица се преселила у Београд, па је Радић наставио школовање у Другој мушкој гимназији и у Музичкој школи „Станковић“. Композицију је студирао на београдској Музичкој академији у класи Миленка Живковића, а дипломирао је 1954. Рано запажен у музичкој јавности, добио је прилику да се усавршава у иностранству, код Даријуса Мијоа и Оливјеа Месијана у Паризу (1957/58). У деценији 1960–70. био је на више краћих студијских боравака у иностранству: два пута у Варшави и по једанпут у Риму, неколико градова Совјетског Савеза, Паризу и Лондону.

Нетипично за наше услове, живео је у статусу слободног уметника до 1979. (значи, до своје 50. године), а затим је добио прилику да буде професор композиције на новосадској Академији уметности. Године 1972, као доста млад, изабран је за дописног члана САНУ, а редован члан је постао 1983. Његова дела су извођена на значајним међународним фестивалима савремене музике, а посебно је интересантно да је његов студентски рад *Ћисак* био послат на међународни фестивал савремене музике у Стокхолм 1956, као и то да је за исто дело добио награду Савеза композитора Југославије 1954. То је била прво у низу значајних признања која је добио.

Каријера Душана Радића добила је нова обележја током шездесетих година. Иако је био заступљен на првим бијеналима савремене музике у Загребу (1961, 1963), на којима је могао из прве руке да се упуту у најновије токове авангардне музике – а то је, уосталом, могао и раније, током боравака у значајним европским музичким центрима – могло се уочити да се он, за разлику од неких других својих колега исте генерације, није укључио у најновије тенденције. Послератна дармштатска авангарда, па ни пољска школа, ни Лигети, очигледно му нису били убедљиви композиционо-естетички ослонци за сопствено ново стварање. Осим тога, током шездесетих година Радић је био преокупан писањем филмске музике. „Везан уговорима, притиснут роковима“ (како сам каже<sup>3</sup>), тада је компоновао музику за 20-ак краткотражних филмова и 15-ак дуготражних, међу којима и за холивудске филмове *Дуин бродови* и *Џиниус-кан*.

<sup>3</sup> Милош Јевтић, Нав. дело, 26.

Као својеврсни стваралачки резиме Радићевих суочавања са тако разноликим сферама какве су авангардна и филмска музика током шездесетих година, почетком следеће деценије настала су дела која сведоче о композиторском неодолавању од традиционалне концепције музике (на пример у циклусу симфонијских поема /касније их је преименовао у кореографске/ *Из моје земље* и у кантати *Вукова Србија*), с једне стране, док је с друге стране створио хиперсложено целовечерње дело *Орајторио њрофано* (према тексту Боре Ђосића) за огроман извођачки састав, композицију која је замишљена као сагледавање хаотичности савременог света и као таква укључила различите технике колажа авангардних поступака, врло вешто и маштовито примењених.

Неуморан стваралац, Душан Радић је до краја живота вредно употпуњавао и прерађивао свој опус. Представљало је изненађење када је у једном интервјуу 2002. године<sup>4</sup> споменуо да је аутор чак 9 симфонија. Ради се заправо о томе да је, учивши да његове кантате садрже доста чисто симфонијске разраде, одлучио да их преради у инструменталне облике блиске симфонијским. За нас је посебно интересно то што је, поново се бавећи овим својим делима, у њима уочио различите утицаје којима је био изложен док их је стварао, тако да је одлучио да свакоме дода посвету у знак својеврсне захвалности. Тако је Прву посветио Шостаковичу, Другу Мијоу, Трећу свом професору Миленку Живковићу, Осму Кејду, Девету Месијану. Додајмо, међутим, да је Радић у вероватно последњем списку својих дела (објављеном у књизи *Трагови балканске врлешти*, 2007), навео само *Sinfoniji sereni* (посвећену Шостаковичу, 1964–67) као оп.19, и *Sinfoniji eterei* (компоновану као омаж Месијану, 1953–1987), као оп. 28.

Композиције Душана Радића, препознатљиве личне ноте, могу се сагледавати у оквиру неокласицизма, и то у разним видовима његовог испољавања. У почетку оштар и резак, Радићев хармонски језик је током времена попримио претежно модалне атрибуте, док је мелодија увек била носилац музичког развоја, спонтана, свежа и разноврсна. Тежио је класицистичкој формалној уравнотежености свих композиционих елемената, уживајући у организацији разноврсног материјала, посебно у неочекиваним обртима. На исти начин је обликовао и своје ликовне колаже, тежећи да призори буду уређени по асоцијативној блискости. Познато је и да је Радић правио „излете“ (како је он то називао) у подручја поезије и фотографије, а о ширини његових интересовања сведочи, између осталог, његов „зборник вековних маштарија“ *У сенци Хермеса*, колаж одломака и целовитих текстова најразличитијег порекла, а антологијске вредности.

Нажалост, Душан Радић није доживео извођење свих својих дела. Посебно је негодовао што није видео на сцени *Смрт Мајке Јујовића*, доживљававајући то као „неправду према свом животном делу“.<sup>5</sup> Ипак, дубоко је веровао да ће сва његова остварења једног дана наћи пут до слушаца и у том смислу је говорио: „Знам да се мора умрети – да би се живело! Тако уче митолошке приче целог света – Озирис, Феникс и друге.“<sup>6</sup> Чврсто смо убеђени да ће се то остварити, као и да ће многа дела из опуса Душана Радића остати уграђена у традицију српске уметничке музике, и бар неким својим краком бити заслужено присутна и на међународној музичкој сцени.

Мелија Милин

<sup>4</sup> Исто, 101.

<sup>5</sup> Исто, 90.

<sup>6</sup> Исто, 89.



## ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абрамов, Јарослав (Jaroslav Abramov) 108  
 Абрамовић, Марина 185–196  
 Агаву, Кофи (Kofi Agawu) 206  
 Ајваз, Милан 30  
 Ајгнер, Томас (Thomas Aigner) 115, 120, 126  
 Акончи, Вито (Vito Acconci) 190  
 Алтен, Фред (Fred Alten) 54  
 Алтисер, Луј (Louis Althusser) 186  
 Андрејевић, Милица 163  
 Ануј, Жан (Jean Anouilh) 47  
 Арбатски, Јуриј 145  
 Арден, Џон (John Arden) 50  
 Арто, Антонен (Antonin Artaud) 109  
 Атанасијевић, Славка 174  
 Ахмадулина, Бела 203
- Бајић, Исидор 158  
 Бајшански, Милан 144, 145  
 Балстед, Андреас (Andreas Ballstaedt) 181  
 Бандур, Јован 135, 145  
 Бањац, Мира 203, 204  
 Барбје, Пол Жил (Paul Jules Barbier) 161  
 Баронијан, Варткес 10, 11, 12, 22  
 Барток Бела (Bartók Béla) 138  
 Бати, Гастон (Gaston Baty) 93, 102, 103  
 Бах, Јосип (Josip Bach) 29  
 Бачић, Баја 203, 204
- Беклер, Алеш 35, 36  
 Беговић, Милан 29  
 Бедина, Катарина 163  
 Безић, Јерко 216–218  
 – Нада 163  
 Бекет, Самјуел (Samuel Becket) 109  
 Белини, Винченцо (Vincenzo Bellini) 124  
 Белобрк, Момчило 40  
 Бем, Ј. В. (J. W. Böhm) 179  
 Бенешаић, Јулије 159  
 Бенешова, Божена (Božena Benešová) 49, 56, 57  
 Бергамо, Марија 162  
 Бергман, Ингмар (Ingmar Bergman) 203  
 Берса, Благоје 163  
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 180, 181  
 Бешевић, Алиса 136  
 Бжик 111  
 Бибеско, Александар (Alexander Bibesco) 121  
 Бидерман, Ханс (Hans Biedermann) 78  
 Бизјо, Кшиштоф (Krzysztof Bizio) 105, 111, 112, 113  
 Бикицки, Милана 162  
 Бингулац, Петар 144, 161  
 Биргер, Петер (Peter Bürger) 187, 188  
 Бирен, Данијел (Daniel Buren) 188  
 Бихнер, Георг (Georg Buchner) 30, 51  
 Бјалошевски, Мирон (Miron Białoszewski) 109, 110



- Бјењковски, Збигњев (Zbigniew Bieńkowski) 110
- Блажек, Драгутин 165–184
- Бобић, Љубинка 199, 201
- Бобот, Божо 215
- Богдановић, Милан 43, 50, 143, 144
- Богић, Витомир 201
- Богићевић, Пера 204
- Божовић, Саша 203, 204
- Бојс, Јозеф (Joseph Beuys) 190
- Бољарић, Гаврило 169, 170
- Борозан, Браслав 210
- Бравничар, Матија 37
- Брандштетер, Роман (Roman Brandšter) 108
- Братић, Добрила 71
- Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 32, 47, 49, 50
- Брзак, Драгомир 157
- Брил, Ернест (Ernest Bryll) 108
- Бритн, Едвард Бенџамин (Edward Benjamin Britten) 219
- Брнчич, Иво 32
- Броз, Јосип Тито 35
- Брошкјевич, Јежи (Jerzy Broszkiewicz) 108
- Брудерс, Марсела (Marcel Broodthaers) 188
- Брусати, Ото (Otto Brusatti) 119
- Булгаков, Михаил Афанасјевич (Михаил Афанасъевич Булгаков) 34
- Буловић, Биљана 164
- Бурден, Крис (Christopher Chris Burden) 191, 192
- Бутковић, Милутин 204
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 13, 160, 161, 179
- Вајда, Анджеј (Andrzej Wajda) 57, 108, 110
- Тибор 214
- Вајс, Петер (Peter Weiss) 31
- Валчак, Михал (Michał Walczak) 105, 111, 113
- Вандурски, Витолд Бохдан (Witold Bohdan Wandurski) 108
- Варламов, Александар Јегорович (Александр Егорович Варламов) 121
- Варликовски, Кшиштоф (Krzysztof Warlikowski) 105, 111, 113
- Васиљев, Душан 215
- Васиљевић, Миодраг А. 141, 197–198
- Васић, Александар 133–151, 162, 163, 164, 166, 174, 175
- Вебер, Карл Марија фон (Carl Maria von Weber) 154
- Вега, Лопе де (Lope de Vega) 39, 58
- Ведрал, Вацлав (Vaclav Vedral) 144, 148
- Верфел, Франц (Franz Werfel) 32
- Веселинов, Иванка В. 95
- Веселиновић, Јанко 157
- Веселиновић Хофман, Мирјана 135, 162, 186
- Весић, Даниела 165–184
- Веснић, Радослав 98
- Видаковић, Милован 116
- Видмајер, Тобијас (Tobias Widmaier) 181
- Видмар, Јосип 36
- Видрић, Владимир 159
- Вилквист, Ингмар (Ingmar Vilkvist) 105, 111, 112, 113
- Винавер, Станислав 45
- Винокуров, Јевгениј Михајлович (Евгений Михайлович Винокуров) 214
- Виолић, Божидар 47
- Виспјањски, Стањислав (Stanisław Wyspiański) 107
- Виткјевич, Стањислав Игнаци (Stanisław Ignaci Witkiewicz) 108, 109
- Вицпалек, Ладислав (Ladislav Vycpálek) 147
- Вишњевски, Всеволод Виталевич (Всеволод Витальевич Вишневский) 47, 111
- Владисављевић, Душан 201
- Влаховић, Вељко 43
- Влашкалин, Александар 171, 174
- Вовес Ћорђевић, Антониј 166
- Вознесенски, Андреј Андрејевич (Андрей Андреевич Вознесенский) 214
- Војиновић, Бранислав 29, 30, 33
- Војновић, Иво 35, 99, 157
- Воук, Херман (Herman Wouk) 47

- Вранић, Јелена 211  
Врбавац, Јасмина 70, 76, 78  
Вујић, Јоаким 116  
Вукдраговић, Михаило 135, 144, 145  
Вуковић, Сава 122
- Гавела, Бранко 28, 29, 46, 47  
Гаврик, Густав 57  
Гајић, Милица 165  
Гал, Иво 110  
Галчињски, Констати Иделфонс (Konstanty Ildefons Gałczyński) 108  
Гашињски, Константин 157  
Гелман, Александар 214  
Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 161  
Гжегожевски 110  
Гжела (Gzela) 105, 111, 113  
Гиро, Пјер (Pierre Guiraud) 30  
Глигорић, Велибор 42, 43, 44, 48  
Глишић, Милован 83  
Гловацки, Јануш (Januš Glovacki) 108, 112  
Глушица, Јелена 154, 164  
Гогољ, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гогољ) 83–91  
Голдони, Карло (Carlo Goldoni) 38, 47, 55, 56  
Голија, Павел (Pavel Golia) 36  
Голубовић, Видосава 135  
Гомбрович, Витолд (Witold Gombrowicz) 105, 108, 109 113  
Горбатов, Б. 38  
Гордина, Јелена Исаковна (Елена Исааковна Гордина) 162  
Гошић, Драгољуб 201  
Гражина 111  
Грибоједов, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Грибоедов) 84  
Гринберг, Луј (Louis Gruenberg) 142, 143  
Грицкат, Зинаида 144  
Гротовски, Јежи (Jerzy Grotowski) 109  
Гроховјак, Станислав (Stanislaw Grochowiak) 108  
Гуно, Шарл Франсоа (Charles-François Gounod) 161
- Д'Енди, Венсан (Vincent d'Indy) 148  
Давичо, Лујо 145  
Данић, Данило 144  
Даничић, Ђура 116  
Дашков, руски конзул 116  
Девих, Драгослав 197–198  
Дединац, Милан 42, 43, 48, 49  
Дејанац, Душан 208  
Дејмек, Казимјеж (Kazimierz Dejmek) 110  
Демирски, Павел (Paweł Demirski) 111  
Детелић, Мирјана 71, 72, 75  
Диренмат, Фридрих (Friedrich Duren-matt) 39, 47, 49  
Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 188  
Дјагиљев, Сергеј Павлович (Сергей Павлович Дягилев) 146  
Добронић, Антун 144, 145, 148  
Домјанић, Драгутин 158, 159  
Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 39, 50, 53  
Дотлић, Лука 162  
Драгутиновић, Бранко М. 135, 136, 142, 144, 146  
Драх, Вања 47  
Драшкић, Љубомир 49, 58, 203  
Драшковић, Боро 58, 203, 204  
Држић, Марин 36, 47, 53, 54, 55, 57, 60, 63  
Дрнић, Божидар 30, 39  
Дроздовски, Станислав (Stanislaw Drozdowski) 108  
Дугалић, Деса 203, 204  
Дуковски, Дејан 111
- Ђаја, Милка 144, 145  
Ђанини, Гуљермо 35  
Ђоковић, Милан 51  
Ђорђевић, Владимир 165, 174, 175  
– Јован 95, 96, 102  
– Тихомир 209  
Ђурић Клајн, Стана 135, 144, 146, 161, 162, 165, 175
- Ејзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 10, 11

Экспорт, Валије (Valie Export) 190  
 Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 71, 77  
 Ефтимиије, Виктор 36  
 Жари, Алфред (Alfred Jarry) 34  
 Жганец, Винко 217, 218  
 Жевуски, Хенрик (Henryk Rzewuski) 107  
 Жежел, Мери 145  
 Жеромски, Стефан (Stefan Żeromski) 108  
 Живковић, Миленко 133, 144, 149, 151, 220, 221  
 – Мирјана 164  
 Животић, Душан 98  
 – Олга 99  
 Жигон, Стево 38, 58  
 Жутић, Милош 203, 204  
 Заборовски, Амбрози (Ambrozy Zaborowski) 107  
 Завјејски 108  
 Задара, Михал (Michał Zadara) 105, 111, 113  
 Закић, Мирјана 205–208  
 Зануси, Кшиштоф (Krzysztof Zanussi) 112  
 Заполска, Габријела (Gabriela Zapolska) 107  
 Зах, Тео (Theo Zasche) 130  
 Здравковић, Живојин 161  
 Зец, Петар 203, 204  
 Зихерл, Борис 36  
 Зоговић, Радован 43  
 Зорко, Борис 146  
 Зупан, Волфганг (Wolfgang Zuppan) 37  
 Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 35, 107  
 Ивашкјевич, Јарослав (Jarosław Iwasz-kiewicz) 108  
 Игњатовић, Јаков 116  
 Илић, Војислав 158, 159  
 – Драгутин 157, 158, 160  
 Иличић, Љубиша 98, 99  
 Имјелска (Imielska) 105, 111, 113  
 Иредињски, Иренеуш (Ireneusz Iredin-ski) 108  
 Иричанин, Томислав 83–91  
 Исаиловић, Димитрије 116  
 Исаковић, Мерима 204

Јажина, Гжегож (Grzegorz Jarzyna) 105, 111, 113  
 Јакшић, Ђура 156  
 – Милета 158  
 Јанда, Кристина (Kristina Janda) 111  
 Јароцки, Жежи (Jerzy Jarocki) 110  
 Јасјењски, Бруно (Bruno Jasiński) 108  
 Јевтић, Милош 219, 220  
 Јеремић Молнар, Драгана 172, 173, 175  
 Јерман, Иван 36  
 Јирак, Карел Болеслав (Karel Boleslav Jiráek) 146  
 Јовановић, Анастас 116  
 – Биљана В. 65–82  
 – Јелена 208–210  
 – Јован Змај 157, 158, 167, 173  
 – Катарина 116  
 – Љубиша 36, 39  
 Јонеско, Ежен (Eugene Ionesco) 50, 109  
 Јорговић, Александар 168  
 Јун Брода, Ина 105, 111, 113  
 Јурандот, Јержи (Йежи Юрандот) 108  
 Казела, Алфредо (Alfredo Casella) 138  
 Каич, Каталин (Káich Katalin) 124  
 Калбек 126  
 Калдбург 32  
 Кантор, Тадеуш (Kantor Tadeusz) 109  
 Карпов, Алан (Allan Kaprow) 188  
 Карађорђевић, династија 120  
 – Александар 119, 120  
 Карацић, Вук Стефановић 116, 118  
 – Мина 118  
 Кардељ, Едвард 35  
 Каре, Мишел (Michel Carre) 161  
 Каринти, Франц 39, 57  
 Карпентер, Едвард (Edward Carpenter) 101  
 Карпович, Јан (Jan Karpowicz) 108  
 Каспрович 107  
 Катајев, Валентин Петрович (Валентин Петрович Катаев) 31, 32, 51, 56  
 Каћански, Стеван Владислав 158  
 Кауфман, Џорџ Симон (George Simon Kaufman) 32, 47  
 Кејн, Сара (Sarah Kane) 111  
 Кејн, Џон (John Cage) 221

- Кидрич, Борис 36  
 Кингсли, Синди (Sidney Kingsly) 56  
 Кинтер, Хектор 59  
 Кисјелевски, Стефан (Stefan Kisielewski) 107  
 Киш, Данило 202, 203  
 Клајн, Хуго 44  
 Клата, Јан (Jan Klata) 105, 111, 113  
 Клем, Војтек (Wojtek Klemm) 111  
 Клечевска, Маја (Maја Kleczewska) 105, 111, 113  
 Книтл, Зденко 161  
 Ковачевић, Крешимир 135  
 Ковачек, Божидар 95, 96  
 Ковачич, Оскар 35  
 – Федор 35  
 Кокановић Марковић, Маријана 115–131, 180, 181  
 Коковкон, Сергеј 214  
 Кокто, Жан (Jean Cocteau) 34, 35  
 Кон, Марија 47  
 Конески, Блажо 158  
 Коњовић, Јован 99  
 – Петар 30, 145, 153–164, 168  
 Корошец, Антон 33, 34  
 Кос, Славка 96  
 Косановић, Гордана 203, 204  
 Костић, Лаза 93, 100, 101, 102, 103, 157, 161  
 Коц (Кос) 105, 111, 113  
 Коцић, Мирјана 98, 99  
 Кошутић, Радован 158  
 Крањц, Жеже 34  
 Красињски, Зигмунд (Sigismund Kraśinski) 107, 108  
 Крег, Едвард Гордон (Edward Gordon Craig) 107, 109  
 Крефт, Братко 37  
 Крлежа, Мирослав 37, 38, 39, 42, 47, 49, 50, 53, 54, 60, 63, 93, 96, 102, 103, 154  
 Кручковски, Леон (Leon Kruczkowski) 108  
 Крчмар, Весна 93–103, 202–205  
 Ксавер Кухач, Фрањо 218  
 Куленовић, Скендер 43  
 Кулунџић, Јосип 203, 204  
 Кучињска (Kuczyńska) 105, 111, 113  
 Лабиш, Ежен (Eugene Labiche) 32  
 Лазаревић, Лазар 98  
 Лајић Михајловић, Данка 197–198  
 Лајовиц, Антон 136, 141  
 Лакан, Жак (Jacques Lacan) 186, 189  
 Ланер, Јозеф (Joseph Lanner) 119, 181, 182  
 Лапланш, Жан (Jean Laplanche) 189  
 Лаћак, Ђура 215  
 Легањи, Деже (Legány Dezsó) 162  
 Лемпер, Ферд. 161  
 Ленорман, Рене (René Lenormand) 141  
 Леонов, Леонид Максимович (Леонид Максимович Леонов) 50  
 Лесковац, Младен 93–103  
 Лешић, Јосип 44  
 Ливада, Милан 215  
 Лисински, Ватрослав 122  
 Лотман, Јуриј Михајлович (Лотман, Юрий Михайлович) 68  
 Лубјењски 108  
 Лупа, Кристијан (Christian Lupa) 105, 111, 113  
 Магарашевић, Ђорђе 116  
 Мајенбург, Маријус фон (Marius von Mayenburg) 111  
 Мајлер, Франц (Franz Mailer) 118, 119, 121, 125  
 Макарић, Радомир 167  
 Максвел, Ривал Андерсон 31  
 Максимовић, Зоран 213–216  
 Малањук, Јевген Филимонович (Євген Филимонович Маланюк) 215  
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 137  
 Малецки 107  
 Малчевски 107  
 Ман 111  
 Мандић, Слободан 215  
 Манојловић, Коста П. 135, 136, 144, 145  
 – Тодор 136, 215  
 Маринковић, Јосиф 133, 168, 173  
 – Ранко 47, 55  
 Маричић, Миленко 44  
 Марјановић, Наташа 210–212  
 – Петар 66, 67, 69, 70, 96, 215

- Марков Јоргован, Јаворка 208–210  
 Марковац, Павао 145  
 Марковић, Јагош 199, 201  
 – Татјана 126, 163  
 Маркс, Карл (Karl Marx) 186  
 Марошевић, Гроздана 217  
 Марсо, Фелисијен (Félicien Marceau) 39, 51, 56  
 Мартен, Марсел (Marcel Martin) 22  
 Маскарели, Марио 220  
 Матачић, Ловре 145  
 Медаковић, Дејан 115  
 Мејер, Леонард (Leonard Meyer) 206  
 Мекетија, П. (P. Mechettia) 119, 126  
 Месијан, Оливје (Olivier Messiaen) 219, 220, 221  
 Метерлинк, Морис (Maurice Maeterlinck) 107  
 Метерних, Винебург Клеменс Венцел Лотар (Klemens Wenzel Lothar Metternich Winneburg) 116, 125, 182  
 Мец, Франц (Franz Metz) 126  
 Мијач, Дејан 66, 67, 76  
 Мијо, Даријус (Darius Milhaud) 137, 220, 221  
 Микић, Весна 126  
 Миланковић, Богдан 136  
 Милановић, Биљана 135  
 Милер, Х. Ф. (H. F. Müller) 117  
 Милин, Мелита 135, 162, 163, 219–221  
 Милитар, Трива 167  
 Милићевић, Милан Ђ. 116  
 Милојевић, Милоје 135, 136, 138, 140, 141, 142, 143, 147, 148, 150, 151, 161  
 Милојковић Ђурић, Јелена 162  
 Милошевић, Мата 58  
 – Предраг 135, 139, 141, 142, 145, 161, 162  
 Милутиновић, Зоран 70  
 – Сима 116  
 Мирк, Василиј 136  
 Мисаиловић, Миленко 201  
 Мисер, Жерар 146  
 Митровић, Милорад 159  
 – Стефан 43  
 Мићињски, Тадеуш (Tadeusz Miciński) 108  
 Михаиловић, Драгослав 58  
 Михајловић, Борислав Михиз 202  
 Мицкјевич, Адам (Adam Mickiewicz) 107  
 Мишливски, Веслав (Wiesław Myśliwski) 108  
 Молијер, Жан Батист Поклен (Jean Baptiste Poquelin Moliere) 36, 38, 93, 101, 102, 103  
 Монела, Рејмонд (Reymond Monella) 207  
 Морис, Чарлс (Charles Morris) 206  
 Моро, Емил (Émile Moreau) 50  
 Мосусова, Надежда 155, 156, 161, 162, 163, 164  
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 179, 181  
 Мрмак, Сава 44  
 Мрожек, Славомир (Sławomir Mrożek) 105, 109, 111, 112, 113  
 Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 161  
 Мушицки, Лукијан 116  
 Најман, Брус (Bruce Naumann) 190  
 Настасијевић, Момчило 144  
 Неверли, Соузники (Souzniki) 108  
 Ненадовић, Љубомир 116  
 Николајевић, Снежана 163  
 Николић, Миховил 159  
 Нилсен (Nielsen) 219  
 Новак, Виктор 144  
 Новаковић, Радош 51  
 Нојбауер 37  
 Норвид, Ципријан Камил (Cyprian Kamil Norwid) 107  
 Нушић, Бранислав 49, 83–91, 97, 98, 102, 199, 200, 201, 202  
 Обреновић, династија 120  
 – Милош 115, 116, 117, 118, 119, 120, 125, 131  
 – Михаило 119, 123  
 Овшани 111  
 Огњановић, Илија 167  
 Одињец 107

- Олијник, Борис Иљич (Борис Олийнык Иљич) 215
- Олстен, Агњешка (Agnieszka Olsten) 111
- Остерц, Славко 136, 137, 139
- Остојић, Тихомир 170, 210–212
- Островски, Александар Николајевич (Александр Николаевич Островский) 38, 47, 54, 98
- Павловић, Миодраг 162, 220
- Пајпер 108
- Пантић, Мирослав 76
- Парнел, Феликс (Feliks Parnell) 110
- Паро, Георгиј 47
- Пасек, Јан Хризостом (Jan Chryzostom Pasek) 107
- Пачу, Јован 171, 172, 173, 174, 176, 182
- Пејн, Ђина (Gina Pane) 190
- Пејовић, Роксанда 135, 162, 165, 173, 178
- Первић, Мухарем 202
- Перић, Ђорђе 171
- Перић Нешић, Софија 99
- Перичић, Властимир 162, 164, 168, 173
- Перовић, Цица 203, 204
- Перс, Чарлс (Charles Peirce) 206
- Петрић, Влада 204
- Петричић, Јосип 96
- Петровић, Бошко 96
- Даница 155, 162, 169, 170, 210–212
- Маргарита 185–196
- Марија 211
- Милорад 158, 159
- Петровић Његош, Петар 116
- Пешанек, Здењек (Zdeněk Pešánek) 141
- Пешикан Љуштановић, Љиљана 71
- Пинтер, Харолд (Harold Pinter) 106
- Пирандело, Луиђи (Luigi Pirandello) 36
- Плашка, Рихард Г. 126
- Плеша, Бранко 58, 203, 204
- Погачић, Владимир 57
- Пономарјова, Тамара 214
- Попа, Васко 219, 220
- Попит, Франце 38
- Попов, Душан 122
- Чедомир 155
- Поповић, Александар 203
- Влада 161, 203
- Јован 43
- Јован Стерија 83, 93, 94, 95, 102, 103, 107
- Константин Комораш 122, 123
- Павле 101
- Софија рођ. Јовановић 122
- Поповић Млађеновић, Тијана 164
- Потокар, Мајда 38
- Почкај, Душа 38
- Пресетник, Франц 38
- Проданов, Ира 163
- Прокић, Ненад 112
- Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 137
- Пронашко, Анджеј (Andrzej Pronaszko) 109
- Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Яковлевич Пропп) 71
- Путник, Душан 143
- Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 214
- Пшибишевски, Станислав (Stanisław Przybyszewski) 107, 108
- Раваси, Љубица 98
- Радаковић, Миливоје 214
- Раденковић, Љубинко 78
- Радета, Игор 9–25
- Радић, Душан 219–221
- Радичевић, Бранко 116, 158
- Радмиловић, Зоран 203, 204
- Радоњић, Мирослав 215
- Рајевски, свештеник 117
- Рајчић, Бисерка 105–113
- Ракитин, Јуриј Љвович (Юрий Львович Йонин Ракитин) 98, 99
- Ракић, Милан 160
- Ракочевић, Селена 205–208
- Ракуш, Јанко 35
- Раушенберг, Роберт (Robert Rauschenberg) 188
- Рахманов, Сергеј (Сергей Рахманов) 39
- Ревенхил, Марк (Mark Ravenhill) 111
- Редлињски, 108
- Рековски 111
- Ренал, Пол 29
- Репак, Салко 35



- Рибникар, Стана в. Ђурић Клајн, Стана  
Ридл, Луцијан 108
- Римкјевич, Јарослав Мареk (Jaroslaw Marek Rymkiewicz) 108
- Римски-Корсаков, Николај Андрејевич  
(Николай Андреевич Римский-Корсаков) 161
- Ритнер, Тадеуш (Tadeusz Rittner) 108
- Рихтман, Цвјетко 216
- Рњак, Душан 215
- Робинсон, Џенефер (Jenefer Robinson) 12, 24
- Родченко, Александар Михајлович (Александр Михайлович Родченко) 188
- Ром, Абрахам (Abraham Rom) 57
- Романовски (Romanowski) 107
- Росини, Ђоакино (Gioacchino Rossini) 50
- Рубин 111
- Ружевић, Тадеуш (Tadeusz Różewicz) 105, 109, 111, 112, 113
- Сабањејев, Леонид Леонидович (Леонид Леонидович Сабанеев) 149
- Савић, Јоца 215  
– Тихомир 215
- Сала, Павел (Pawel Sala) 105, 111, 113
- Самлаић, Ерих 144, 145
- Сањина, Мира 36
- Сарду, Викторијен (Victorien Sardou) 50
- Сасман, Ханс 34
- Свинарски, Конрад (Konrad Swinarski) 110
- Свобода, Јосиф (Jozef Svoboda) 166
- Северова, Живка 35  
– Сава 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 51
- Седак, Ева 162
- Седов, Сергеј Анатољевич (Сергей Анатольевич Седов) 215
- Секулић, Љубица 98
- Сен Санс, Камил (Camille Saint-Saëns) 161
- Сердар, Иво 47
- Сибелијус, Јан (Jean Sibelius) 219
- Симовић, Љубомир 65–82
- Сирокомла, Владислав (Władysław Syrokomla) 107
- Скала, Хуго 37
- Скерлић, Јован 201
- Сковран, Душан 162
- Сковроњски (Skowroński) 108
- Скрбиншек, Милан 28, 29
- Славенски, Јосип 145
- Славјански, Димитрије 174
- Слијепчевић, Перо 136
- Слобођанек, Тадеуш (Tadeusz Slobodziekanek) 105, 111, 113
- Словацки, Јозеф (Josef Slowacki) 107
- Сокић, Ружица 202–205
- Соловјев, Александар Васиљевич (Александр Васиљевич Соловьёв) 148
- Сотлар, Берт 38
- Спасојевић, Неда 203, 204
- Сталинс, Лоренс 32
- Станкић, Светозар 202
- Станковић, Борисав 157, 161  
– Корнелије 116, 121, 126, 133, 144, 171, 172, 176
- Станчић, Светислав 157
- Старчић, Виктор 30
- Стаф, Леополд (Leopold Staff) 107
- Стевановић, Јелица 199–202
- Стејић, Пуба 203
- Стефановић, Ана 163, 164  
– Димитрије 162, 168  
– Павле 145, 220
- Стојановић, Душан 10  
– Стеван Мокрањац 133
- Стојанчевић, Владимир 116, 125
- Стојковић, Данило Бата 203  
– Јованка 175
- Стокић, Жанка 199, 201, 205
- Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 11, 137, 138, 142, 145, 146, 148, 220
- Стриндберг, Јохан Аугуст (Johan August Strindberg) 32
- Ступица, Бојан 27–64  
– Јанко 28  
– Марушка рођ. Ровшек 28  
– Матија 34, 42  
– Мира 41, 45, 46, 47, 48, 50, 59  
– Нада 28



- Сухово-Кобилин, Александар Васиље-  
вич (Александр Васильевич Сухово-  
Кобылин) 32
- Тајчевић, Јулка Лујза 174, 175  
Тајшановић, Никола 169  
Танхофер, Ивица 30  
– Томислав 30, 58, 96  
Тараста, Еро (Eero Tarasti) 207  
Татић, Бранко 98, 99  
Тег, Филип (Philip Tagg) 207  
Текелија, Сава 209, 210  
Тобилевич, Иван Карпович (Иван Карпо-  
вич Тобілевич) 215  
Тодоровић, Стеван 116  
Толингер, Роберт 165, 166, 172  
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николае-  
вич Толстой) 30  
Томандл, Миховил 145  
Томашевић, Катарина 153–164  
Томашевски, Борис Викторович (Борис  
Викторович Томашевский) 65  
– Хенрик (Henryk Tomaszewski) 109,  
110  
Томашук 111  
Томшич, Вида 35  
Топаловић, Мита 170  
Тошић, Милан 98  
– Славка 99  
Траиловић, Мира 203  
Трењов, Константин Андрејевић (Кон-  
стантин Андреевич Тренёв) 43  
Трифковић, Коста 167  
Тургењев, Иван Сергејевић (Иван Сер-  
геевич Тургенев) 54  
Тутњевић, Станиша 135
- Ћеплак 111  
Ћирилов, Јован 202  
Ћосић, Бора 221
- Улмански, Рената 98  
Успенски, Ениса 68  
Утјешеновић, Огњеслав 158
- Фелан, Пеги (Peggy Phelan) 190  
Фелеки, Миклош (Feleky Miklós) 124  
Фелфелди, Ласло (Felföldi László) 208
- Ферари, Рахела 97  
Фербер, Една (Edna Ferber) 32, 47  
Фердинанд, цар 125  
Финци, Ели 40, 41, 42, 43, 44  
Флобер, Гистав (Gustav Flaubert) 93,  
102, 103  
Флоцингер, Рудолф (Rudolf Flotzinger)  
162  
Фо, Дарио (Dario Fo) 106  
Фонвизин, Денис Иванович (Денис Ива-  
нович Фонвизин) 84  
Фостер, Хал (Hal Foster) 185, 186, 187,  
188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,  
196  
Франко, Иван (Ívan Franko) 215  
Франковић, Дубравка 162  
Франц Јозеф I, цар 181  
Фрациле, Нице 216–218  
Фредро, Александер (Aleksander Fredro)  
107  
Фриш, Макс (Max Frisch) 51  
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 186,  
187, 189, 191, 196
- Хаба, Алојз (Alois Hába) 139, 140, 151  
Хабзбурзи, династија 115, 131  
Хајдн, Франц Јозеф (Franz Joseph Haydn)  
181  
Хајдуковић, Лука 213–216  
Хајек, Емил 145  
Хајнсе (Heinse) 179  
Хаклик, Владимир (Vladimir Haklik) 115,  
117, 118, 120, 121, 123  
Хаксли, Олдос (Aldous Huxley) 148  
Ханслик, Едуард (Eduard Hanslick) 179  
Ханушкјевич, Адам (Adam Hanuszkiewicz) 110  
Хатен, Роберт (Robert Hatten) 207  
Хејден-Ринш, Верена фон (Verena von  
Heyden-Rynsch) 180  
Хелман, Лилијан (Lillian Hellman) 47  
Херцог, Иштван 37  
Хинг, Андреј 38  
Хиндемит, Пол (Paul Hindemith) 137  
Хонегер, Артур (Arthur Honegger) 137,  
144, 145

- Христић, Јован 66, 69, 74, 79  
 – Стеван 149  
 Хроватина, Радослав 216
- Цанкар, Иван 32, 37, 39  
 Цвајг, Стефан (Stefan Zweig) 34  
 Цветко, Драготин 145, 161, 162, 217  
 Церибашић, Наила 217
- Чајкановић, Веселин 72  
 Чаленић, Дара 204  
 Чапек, Карел (Karel Čapek) 97  
 Черепњин, Александар Николајевич  
 (Александр Николаевич Черепнин)  
 138  
 Чехов, Антон Павлович (Антон Павло-  
 вич Чехов) 32, 39, 43, 53, 88, 97, 98,  
 108  
 Чехович 108  
 Чижевски, Кшиштоф (Krzysztof Czy-  
 żewski) 108  
 Чиплић, Богдан 96  
 Чолић, Драгутин 139, 144, 147  
 Чолић Биљановски, Драгана 199–202
- Џексон, Питер (Peter Jackson) 10  
 Џонс, Џаспер (Jasper Jones) 188
- Шајна, Јузеф (Józef Szajna) 109  
 Шалајић, Стеван 99  
 Шантић, Алекса 159  
 Шањавски, Жежи (Jerzy Szaniawski) 108  
 Шафранек-Кавић, Лујо 136  
 Шваб, Вернер (Werner Schwab) 111  
 Шваркин, Василије 32, 38
- Шварц, Рикард 133, 135, 136, 137, 138,  
 142, 144, 146, 147, 148, 151  
 Шеаде, Жорж (Georges Sheade) 54  
 Шевченко, Тарас Григорович (Тарас Гри-  
 горович Шевченко) 215  
 Шекспир, Вилијам (William Shakespe-  
 are) 47, 50, 53, 157, 179  
 Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg)  
 137, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 151  
 Шилер, Леон (Leon Schiller) 109  
 – Фридрих (Friedrich Schiller) 66  
 Широла, Божидар 136, 144  
 Шкотак 111  
 Шкроуп, Франтишек Јан (František Jan  
 Škroup) 121  
 Шлезингер, Јосиф 123  
 Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw)  
 31, 32, 47, 50  
 Шоваговић, Фабијан 47  
 Шор, Хауард Лесли (Howard Leslie  
 Shore) 10, 11, 13, 18, 24  
 Шостакович, Дмитриј Дмитријевич  
 (Дмитрий Дмитриевич Шостако-  
 вич) 219, 221  
 Шошић, Давор 47  
 Штефан, Флорика 215  
 Штраус, Едуард (Eduard Strauss) 115  
 – Јохан (млађи, син) (Johann Strauss)  
 115–131  
 – Јохан (Johann Strauss) 117  
 – Рихард (Richard Strauss) 137, 180,  
 181, 182  
 Шујски 107  
 Шукуљевић Марковић, Ксенија 27–64  
 Шурек, Паул 32, 34, 35

*Рејисџар сачинила*  
 Татјана Пивнички Дринић

*Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
Излази двапут годишње  
Издавач Матица српска  
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1  
Телефон: 021/420-199, 6615-038  
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs  
*Matica srpska Journal of Stage Art and Music*  
Published semi-annually by Matica srpska  
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice srpske 1  
Phone: 381 21 420-199, 6615-038  
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

---

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*  
бр. 44/2011 закључило 29. VI 2011.  
За издавача: Проф. др Душан Николић  
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма  
Преводац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић  
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић  
Технички уредник: Вукица Туцаков  
Компјутерски слог: Слађана Новаковић  
Штампа: КРИМЕЈ, Будисава

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

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

Годишње по двоброј.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство просвете и науке Републике Србије